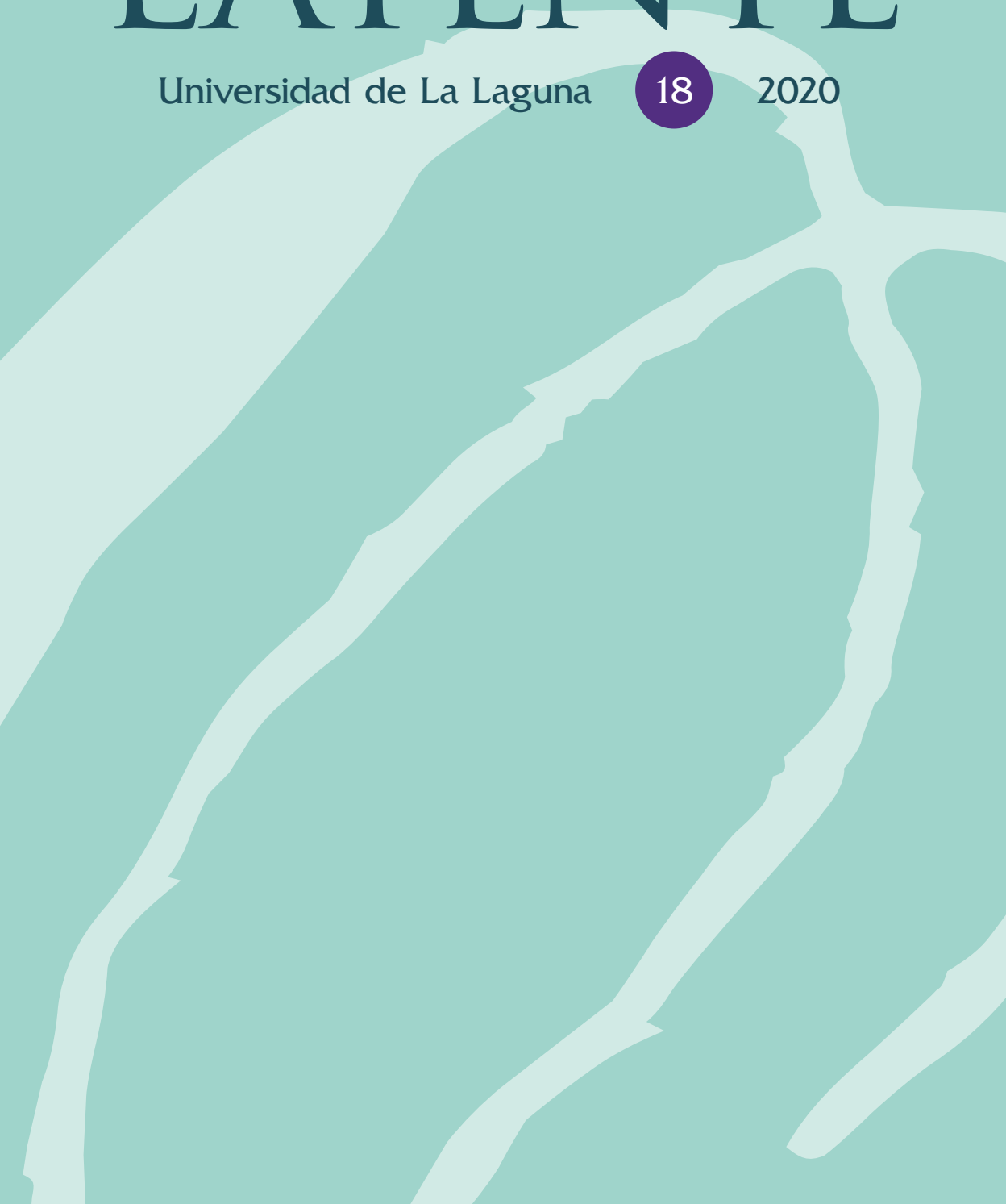


LATENTE

Universidad de La Laguna

18

2020



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carmelo Vega de la Rosa, Gonzalo Pavés Borges, Francisco García Gómez,
Enrique Ramírez Guedes, Isabel Castells Molina,
Amparo Martínez Herranz y Domingo Sola Antequera

CONSEJO ASESOR

Richard Jewell (University of Southern California, Los Angeles), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Ángel Luis Hueso (Universidad de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco), Francisco de la Plaza (Universidad de Valladolid), Manuel Palacios (Universidad Complutense de Madrid), Joaquín Cánovas (Universidad de Murcia), Alberto Elena (Universidad Autónoma de Madrid), Luciano Berriatua (investigador y restaurador, Madrid), Javier Herrera (Filmoteca Española), Paul Hammond (investigador y escritor, Barcelona), Lee Fontanella (Institute of Technology, Massachusetts), Joan Fontcuberta (fotógrafo y teórico, Barcelona), Bernardo Riego (Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2020.18>

ISSN: 1697-459X (edición impresa) / ISSN: e-2386-8503 (edición digital)

Depósito Legal: TF-1136/2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
LATENTE
18

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2020

REVISTA Latente: Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual/director, Domingo Sola Antequera. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna–, 2003
Anual
ISSN: 1697-459X
1. Medios audiovisuales-Publicaciones periódicas 2. Cine-Estética-Publicaciones periódicas 3. Cine-Historia-Publicaciones periódicas I. Sola Antequera, Domingo, dir. II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed.
791.43(05)

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La revista *Latente* se edita una vez al año. Los originales para su publicación pueden remitirse a:

Domingo SOLA ANTEQUERA (Departamento de Historia del Arte y Filosofía)
Isabel CASTELLS MOLINA (Filología Española)
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Los trabajos no deberán exceder de 40 páginas DIN-A4 mecanografiadas a una sola cara y a doble espacio. Las reseñas no excederán las 5 páginas. Hay que incluir un resumen en español y en inglés de 10 líneas como máximo, así como las palabras clave del artículo en un máximo de 2 líneas. Los trabajos deberán ser presentados en CD (programas Word, OpenOffice o Ipages) y en dos copias en papel. Todos los trabajos serán sometidos a informe reservado de al menos dos especialistas de reconocido prestigio. Se ruega acompañen los originales con la dirección postal de la autora o autor, *e-mail* y la indicación del centro donde ejerce su actividad académica o investigadora. Los trabajos no aceptados para su publicación serán devueltos a petición de la autora o autor.

Las notas y las referencias bibliográficas irán a pie de página. Se preferirá el uso de la «Chicago-Deusto» como modelo:

Libros:

DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura* (Barcelona: Herder, 1998), 56-58.

Artículos:

HERNÁNDEZ GUERRERO, María José, «Presencia y utilización de la traducción en la prensa española», *Meta* 56, n.º 1 (2011): 112-13.

Las lenguas de la revista son el español y el inglés.

La revista se publica anualmente y el plazo máximo para el envío de originales es el 15 de mayo de cada año.

Los envíos pueden hacerse a las siguientes direcciones: icastell@ull.es y dsola@ull.es.

La correspondencia relativa a la revista debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

CULTURA VISUAL / VISUAL CULTURE

Gestos de desafío social y sexual. Resiliencia e identidad en los videoclips de (me llamo) Sebastián (2011-2020) / Challenging social and sexual behaviour. Resilience and identity in the music videos of (me llamo) Sebastián (2011-2020)

Domingo Sola Antequera..... 9

El monstruo de las mil caras: representaciones del monstruo y su creador en las distintas artes / The monster of thousand faces: representations of the monster and his creator in the different arts

Laura Cabrera de la Rosa..... 49

CINE / CINEMA

Los ecos de la contracultura en el cine musical estadounidense a través de *Godspell* y *Jesucristo Superstar* / The echoes of the counterculture in the musical cinema of the United States through *Godspell* and *Jesus Christ Superstar*

Virginia E. Higuera Rodríguez..... 77

Las obras de arte al servicio del cine / Works of art at the service of cinema

Clementina Calero Ruiz..... 111

Aislamiento geográfico y tradición en el cine coreano: los casos de *Io Island* (Kim Ki-young, 1977) y *Bedevilled* (Jang Cheol-soo, 2010) / Geographical isolation and tradition in Korean cinema: *Io Island* and *Bedevilled* proposals

Luis Miguel Machín Martín..... 135

Abrazando la magia. La mitología en el imaginario femenino de los relatos de JK Rowling / Embracing the magic. The use of mythology in the creation of JK Rowling female archetypes

Irene C. Marcos Arteaga..... 149

Las tres caras de *Christine* (John Carpenter, 1983) / The three faces of *Christine* (John Carpenter, 1983)

Santiago García Ochoa..... 175



Duel (El diablo sobre ruedas), de Steven Spielberg, y la épica postmoderna / Steven Spielberg's *Duel* and Postmodern Epic
Emilio José Álvarez Castaño..... 207

Bebés robados: de la cruda realidad a la ficción / Stolen babies: from cruel reality to the big screen
Dácil Vera González..... 227

CÓMIC / COMIC

The illusion of reality in Emil Ferris' graphic novel *My Favorite Thing Is Monsters* (2017) / Ilusión de realidad en la novela gráfica *Lo que más me gusta son los monstruos*, de Emil Ferris
Sheila Hernández González..... 239

Las estrategias narrativas y visuales en la obra de Alan Moore / Narrative and visual strategies in Alan Moore works
Sandra Medina Rodríguez..... 251

Historias de Taberna Galáctica, de Josep María Beà. Ciencia ficción con una huella personal / Josep María Beà's *Historias de Taberna Galáctica*. Sci fi works with a special touch
Julio A. Gracia Lana..... 273

RECENSIONES / REVIEWS

María Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.), *Cineastas en escena. Diálogos de frontera*, Madrid, Sial Pigmalión, 2019, por *José Luis Sánchez Noriega*..... 291

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA (ed.), *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*, Laertes, 2017, por *Débora Madrid Brito*..... 293

GUBERN, Román, *Un cinéfilo en el Vaticano*, Barcelona, Anagrama, 2020, por *Luis Miguel Machín*..... 295



ARTÍCULOS / ARTICLES

CULTURA VISUAL / VISUAL CULTURE

GESTOS DE DESAFÍO SOCIAL Y SEXUAL. RESILIENCIA E IDENTIDAD EN LOS VIDEOCLIPS DE (ME LLAMO) SEBASTIÁN (2011-2020)

Domingo Sola Antequera*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La obra del músico chileno (me llamo) Sebastián es una muestra constante de su posicionamiento vital. Canciones de letras crudísimas en primera persona, melodías arrebatadoras, referencias al género, a la identidad y a la diversidad sexual, o el arte como reivindicación envuelto en un pop altamente emocional, son elementos referenciales de su proyecto. Rompiendo con lo normativo, su propuesta estética y su puesta en escena son ingredientes indisolubles de su obra, por lo que sus conciertos y videoclips constituyen la prolongación natural de esos gestos de desafío constante. Este trabajo, partiendo de estos últimos, pretende reflexionar sobre todo ello.

PALABRAS CLAVE: (me llamo) Sebastián, género, identidad, pop emocional, videoclips, LGTB+.

CHALLENGING SOCIAL AND SEXUAL BEHAVIOUR. RESILIENCE AND IDENTITY
IN THE MUSIC VIDEOS OF (ME LLAMO) SEBASTIÁN (2011-2020)

ABSTRACT

The work of the Chilean musician (me llamo) Sebastián is a constant proof of his vital position. Raw lyrics, captivating melodies, references to identity, gender and sexual diversity are part of his proposal on art as a claim, as a vindication. All this, developed in a highly emotional pop, are references to his project. Breaking with the normative, he creates an aesthetic proposal and a careful staging that seek to take the spectator to a universe of his own. Gigs and music videos constitute a natural extension of those constant challenging gestures. Based on those clips this paper proposes to reflect upon this musician's risky offer.

KEYWORDS: (me llamo) Sebastián, gender, identity, emotional pop, music videos, LGTB+.





(me llamo) Sebastián. Concierto en el Teatro Cariola, Santiago de Chile, octubre de 2017. Foto: Loreto Plaza.

La felicidad no es siempre la mejor manera de ser feliz
Donde viven los monstruos (*Where The Wild Things Are*, Spike Jonze 2009)

La escena musical chilena de la última década es una de las más interesantes e innovadoras no solo del Cono Sur, sino de todo el panorama de la música en español. Nombres como Javiera Mena, Alex Anwandter, Gepe, Dënver, Cristóbal Briceño y sus Ases Falsos, Francisca Valenzuela, Los Bunkers, Protistas, Marineros o Sebastián Sotomayor –de quien nos ocuparemos en estas páginas– son solo algunos de los artistas con mayor proyección dentro y fuera de sus propias fronteras.

Sotomayor lidera un proyecto personal denominado (me llamo) Sebastián, que quizá hasta el momento no haya tenido la misma repercusión que alguno de los anteriormente citados, probablemente por el carácter mucho más intimista de su propuesta, alejada de otras destinadas *a priori* a un triunfo masivo.

Ser abiertamente gay en un país homófobo ha hecho definir su música en relación con su orientación sexual, cuando en realidad lo que ofrece es un pop altamente emocional que no se adscribe a etiqueta alguna. Al contrario, su música defiende la diversidad, en homenaje a la libertad en mayúsculas desde un posicionamiento profundamente ideológico.

Desde este punto de vista parecería que su trabajo podría estar abocado al fracaso, pero parafraseando a Warhol, éste es solo una oportunidad diferente y no un punto muerto. De alguna forma crear desde ese lugar lo convierte en un artista *genderfuck* que propone historias de resiliencia, de determinación y transformación, así como de soledad, alienación y lucha personal.

* Departamento de Historia del Arte y Filosofía, e-mail: dsola@ull.edu.es.

Es así como su obra, al igual que en ocasiones también lo es la de Alex Anwandter, se opone al binarismo tradicional entre lo masculino y lo femenino, situándose en los márgenes del mismo, de los roles de géneros modelados sobre lo heteronormativo.

En 1990, tres años después de su nacimiento, Queer Nation difundiría en Nueva York un *Manifiesto* que podría asumir palabra a palabra el músico santiaguino en su decidida apuesta por cuestionar las construcciones sociales que oprimen a cualquier minoría sexual. El siguiente fragmento tiene su origen en ello, habiendo nacido para dotar de sentido a la lucha contra la opresión «hetero» en plena crisis del sida:

Ser queer no tiene que ver con un derecho a la privacidad; tiene que ver con la libertad de ser públicos, de ser simplemente lo que somos. Significa combatir cada día la opresión, la homofobia, el racismo, la misoginia, la intolerancia de los religiosos hipócritas y nuestro odio interiorizado [...]. Tiene que ver con permanecer en los márgenes que nos definen; tiene que ver con follarse el género.

Este cuestionamiento lo ha convertido en una figura pública que busca provocar reflexión en quienes escuchan sus canciones, o al menos violentar a aquéllos que lo miran de reojo a través de su propia vulnerabilidad.

La fragilidad, así como la falta de pudor en el relato y en la exhibición, hace de su propuesta artística un modelo de reivindicación personal desde la disidencia de aquéllos que se sienten al margen del sistema y necesitan encontrar nuevas formas de relación y una manera alternativa de integración. Como más de una vez repetirá, el compromiso conforma así un elemento consustancial en el mensaje que pretende transmitir.

En ese compromiso subyacen las siempre complejas relaciones humanas, los fundamentos de la identidad y las fronteras de la sexualidad. Todo gira en torno a estas construcciones sociales¹ y a las estrategias de representación —de comunicación— con las que hacerlas públicas a través de su música, de sus textos y de sus *performances*. En su caso, y en palabras de Beatriz Preciado, «la homosexualidad se vuelve el nuevo rostro de la normalización identitaria [...]. Se trata [...] de fabricar otras formas de placeres, relaciones, coexistencias, vínculos, amores e intensidades» (2012: pos. 2223-2395).

Por tanto, todo ello ha contribuido a construir una persona singular y una carrera compacta llena de atrevimientos, conflictos y aprendizaje, pero que además es capaz de cuestionar las relaciones de poder que han ayudado a cimentar unas categorías en proceso de transformación.

Todos estos apuntes sobre la orientación de su proyecto artístico parecerían sugerir que lo dirigiese a un público potencial y limitado, a un nicho de mercado específico, pero en realidad la sublimación de las emociones convierte su mensaje en universal, permitiendo sentirse identificadas a muchas más personas, pues pareciera que las canciones nos interpelases directamente, que nos hablasen, que se dirigiesen

¹ Aunque resulte obvio que la homosexualidad no lo sea.





UNIACC.

a nuestras propias experiencias, a nuestra cabeza. Por ello, Sotomayor cree «que las letras comprometidas pueden generar un cambio en las personas que las escuchan» (Littlebab, 2016), teniendo «la firme convicción de que en las cosas cotidianas uno puede hacer una metáfora universal de todo» (García, 2016).

Pero antes de seguir profundizando en los orígenes creativos del chileno conozcamos cuándo y cómo surgió su *alter ego* musical, así como sus referentes más evidentes.

1. (ME LLAMO) SEBASTIÁN

En cualquier pequeña referencia biográfica del artista siempre se arranca de la insistencia paterna, tras oírlo cantar en la ducha, para que participase en diferentes programas televisivos cazatalentos de los que no parece tener demasiado buen recuerdo, pues arrastra, desde bien joven, ciertos complejos sobre su físico que no le ayudan a creerse su capacidad para triunfar, llegando a decir más tarde de sí mismo: «Soy feo, soy gordo, soy fleto², no tengo plata... Como que encapsulo un montón de grupos disidentes, todos marginados» (Ocampo Cea, 2014).

Completa su formación musical en la academia de canto de Luis Jara en Providencia con sólo trece años, una comuna al noroeste del área metropolitana de Santiago, para terminarla en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) de la misma localidad. Un centro especialmente orientado hacia las artes y al mundo audiovisual, bajo el lema «Bienvenido a Crear», que aunque no se encuentra especialmente bien posicionada a nivel nacional, posee un canal de televisión y

² Coloquialmente en Chile, homosexual.



(que llamo) Sebastián



una estación de radio que les permite difundir proyectos y creaciones. Entre ambas experiencias había incluso llegado a participar en el Nile Song Festival for Children, siguiendo esa dinámica competitiva que marcaría su infancia y su adolescencia.

Tras su paso por la UNIACC será cuando decida comenzar su carrera como músico en solitario y adoptar el nombre por el que se le va a empezar a conocer artísticamente. De hecho, con solo 18 años parece tener listas sus primeras canciones, vehículo para exorcizar todas sus frustraciones.

En 2010 lanzaría su primer disco, *Salvador*. Trece cortes con una producción austera y un estilo más cercano al universo cantautor, íntimo, melódico, sencillo, incluso disperso en su discurso, que al pop de sus obras posteriores, especialmente a las dirigidas por Cristian Heyne. De hecho, en el material promocional en Bandcamp lo dedica a «las cosas simples de la vida», desnudando claramente sus intenciones y exponiendo en el propio proceso creativo sus inseguridades, sus anhelos y sus ansiedades.

Desde esa primera placa nos muestra una de sus mayores virtudes, convertir su propia vida y su singular personalidad en material creativo, en confesiones en primera persona sobre la base de un piano que resulta un sutil contrapunto a su voz. Comienza así un camino marcado por la honestidad que avanzará, en los años siguientes, por veredas menos trilladas.

Su siguiente paso lo dará solo un año más tarde con la publicación de *Adiós, vesícula mía*. Diez nuevas canciones que no desentonan con las anteriores, aunque se muestre algo más alternativo, y que esta vez dedica a «todos los que nos hemos sentido injustamente extirpados». Con ellas sigue en la línea de encontrar su propio discurso, tratando de ser consecuente con él. En los primeros versos de «Venir», *single* extraído del disco, deja claro su posicionamiento:

Considera que los miedos son los mismos
Para todos
Pero cada uno debe escoger
Si quieres yo te acompaño



Para ver que te
Quedes tranquilo hasta que lo entiendas
Y es que cada uno debe escoger

Bien agarradas de nuestras almas
Los cerebros
Y toda la mugre se queda entremedio
La mente universal nos entiende
Nos prefiere
Si hubiese una guerra

Porque ella siempre está de lado del amor
Y al vernos eso queda más que claro
No le importa
Que un par de gente imbécil nos invente
Una Biblia o una ley

Y recuerda que ya vamos harto lejos
Y no tenemos ninguna enfermedad
No!

Con esta declaración de principios abre el LP, que más tarde sería compilado en una *Antología poética* por el sello Quemarropa. «Me tiene loco la libertad del cuerpo, el respeto a la diferencia... Siempre trato de cuestionar las cosas, onda las relaciones humanas, por ejemplo», declararía en una entrevista concedida a Andrea Ocampo unos años más tarde (2014). Sin duda, arranca así uno de tantos ejercicios en los que se aplica en criticar a la sociedad contemporánea, focalizando en la de su país transformada en satélite de su propio planeta, para la que propone un modelo futuro en el que cualquiera de las minorías sexuales esté perfectamente integrada. Este constructo nos hace partícipes claramente de su pensamiento en el ámbito de las teorías *queer*, especialmente cuando éstas se interrogan sobre la ontología de la sexualidad y del género.

El siguiente paso en su carrera va de la mano de un productor que cambiará totalmente su sonido, proyectándolo hacia un público con el que antes no había conseguido conectar. Nos referimos a Fernando Mujica, conocido en el medio como Mowat, quien asentado en Berlín abraza a una nueva generación de músicos chilenos a quienes produce obras seminales, caso de Felipe Cardenasso, Diego Peralta o el que nos ocupa, entre otros.

En una entrevista ofrecida en 2015 a Marisol García para *Súper 45*, plataforma multimedia dedicada a difundir la música independiente desde el país andino, expresa su fascinación por la escena nacional vista desde la distancia:

Hay algo que pasa ahora en Chile, algo súper. Para mí es impresionante, porque incluso estando acá en Europa descubro cosas chilenas que me vuelan la cabeza, y que probablemente son más interesantes que lo que pueda escuchar en Berlín. No puede negarse que el medio musical chileno es precario, pero también creo que ha crecido tanto que hoy puede pelear de igual a igual con cualquiera. Sinceramente,





me siento como bendecido por estar cerca de esta generación específica de músicos (García, 2015).

Mowat ayuda a dar forma a su tercer disco en 2013, *El hambre*. Las historias personales siguen ahí, pero la manera de proyectarlas ha cambiado radicalmente, dejando atrás la estética de cantautor para adentrarse en un universo pop brillante, complejo en su producción, de sonoridades más densas y atractivas, que realzan la intensidad de la voz del artista. La honestidad de su propuesta por fin se cristalizaba así en un embalaje mucho más vibrante que los anteriores, siendo aplaudida por la crítica y colocando esta obra entre las más importantes de la década en su país. Además, el productor le pide ampliar sus referencias artísticas, obligándole a escuchar a Tori Amos, Regina Spektor y Rufus Wainwright antes de arrancar el proyecto, convirtiéndose éste último en un paralelo notorio, especialmente cuando se pierde en un sutil barroquismo, en el amor a la comedia musical o en cierto enamoramiento de su propio fraseo, que solo Cristian Heyne ha podido puntualmente frenar.

Canciones como «Varita mágica», «Hormonas» o «Niños rosados» acabaron de imponer la etiqueta de pop gay a su repertorio, con la que no comulga aunque tampoco rechaza, lo que expresaría públicamente en varias ocasiones.

No es que yo quiera componer cosas del mundo gay o ponerle voz a lo que no tiene voz. Yo creo que me siento parte de ese grupo, soy gay y vivo en Santiago, vivo en este país y las cosas que me afectan son las mismas que afectan a todos [...]. Entonces, si yo en mis canciones puedo denunciar eso, obvio que lo voy a hacer, pero no lo hago por levantar una bandera de lucha, sino porque es lo que veo como ser humano. Creo que si trabajara en cualquier otra cosa, hablaría de lo mismo, pondría los mismos temas sobre la mesa (Riveros, 2017).

Lo especial de la grabación recae en convertirse en un paisaje que transita sobre su niñez, y de cómo el pasado es el poso emocional del presente y de su posicionamiento vital. Los discos nos muestran a un Sebastián cada vez más empoderado



y se acaban convirtiendo en retratos de sus estados de ánimo. De hecho, la tercera de las canciones citadas se tornaría en un auténtico himno, el primero de su carrera.

Niñas rosadas y niños de azul
Si hay montones de colores
porque solo dos combinaciones
Puedo portarme como un Superman
Y otro día en la noche
soy Gatúbela³ y voy a bailar con
Niños rosados y niñas de azul
con millones de colores
sin vergüenza de combinaciones
donde las reinas se saben pintar
y los príncipes se pueden agarrar a besos
si ellos quieren

Las palabras que proyecta el cantante sobre la heteronormatividad de los roles, se interpreten o no correctamente —de lo que se quejará en algunas ocasiones—, exponen claramente cómo los factores socioculturales que todos heredamos son los que construyen y nos imponen nuestra identidad de género. Identidad que no puede ser definida por las actividades que realicemos o por nuestro sexo biológico, a pesar de que partiendo de él hayamos todos creado nuestra propia personalidad, lo que puede haber costado crecer con los afectos y las emociones mutilados.

De nuevo, la resistencia aparece como un tema constante, como parte insoluble de su dinámica como compositor. Desde ella se enfrenta a los discursos dominantes en los *media*, a las prácticas de consumo y hasta al propio poder establecido. Ya Derrida o Foucault habían indicado claramente que no existía una verdad absoluta y Sotomayor se aplica en deconstruir lo que parece una heterosexualidad «obligatoria».

En 2015 publicaría *La belleza*, una producción de Sebastián Wallerstein, Andrés Landon y el propio autor, que diseña un nuevo marco creativo para el universo del compositor chileno. En él todas las ambiciones frustradas de trabajos anteriores se proyectan en un disco mucho más ambicioso, enérgico y positivo, con en el que incluso exhibe una propuesta estética más definida, pues apenas la había cultivado hasta ese momento.

Con un «dedicado a los que siempre fuimos los últimos en ser escogidos en la clase de educación física», parece volver a transitar el filo del fracaso como motor creativo, lo que se acentúa en esa imagen de príncipe circunspecto de ojos húmedos y ego herido desde la que nos observa en la portada, obra del fotógrafo Jon Jacobsen, en la que sublima su obsesión por la belleza.

Es ésta una estrategia interpretativa que pone en valor la exclusión, la soledad, la confusión, incluso el romanticismo enfermizo del perdedor, exteriorizando

³ *Catwoman* en Latinoamérica.





La belleza (2015).

lo que suele llamar como «un diario de vida musicalizado». En este caso expande su universo hablando sobre el mundo de los *escorts* masculinos o el maltrato, transitando el pudor sin echar mano de metáforas que oculten su biografía o sus inseguridades personales y físicas, que parecen ser un compañero de viaje del que no puede desprenderse. No hay drama sin conflicto y éste subyace en todas las composiciones, se exprese desde el dolor o desde el gozo. Los temas que interpreta junto a Gepe, «Masaje», y Mon Laferte, «Está bien ser lo peor», consolidan esa faceta derrotista y a la vez lúdica del compositor, o, como dice Jorge Rubio Soto (2015) en una crítica al álbum, «reitera las claves para ser un ganador siendo un perdedor». Quizá ése sea su estilo, el del fracaso, el de conectar con un pasado traumático que comienza a superarse tras retratar el antiglamur del artista.

El disco abre con un nuevo himno, «Baila como hombre», homenaje a Daniel Zamudio, joven asesinado en 2012, con apenas 24 años, por un grupo de neonazis en un parque de Santiago. Es una canción contra el olvido, rescatando la memoria no solo de Zamudio, sino de todos aquéllos apaleados hasta morir por su condición sexual. El joven acabará convertido en símbolo contra la violencia homofóbica, e incluso Alex Anwandter se inspirará en él para levantar su único largometraje, *Nunca vas a estar solo* (2016).

El caso despertó a la sociedad chilena y propulsó el debate sobre la homofobia y sobre la necesidad de leyes que se enfrentasen a este tipo de discriminación y delito, ya que no existían en el país andino. El mismo año de su fallecimiento, con Sebastián Piñera de presidente, se promulgó la denominada *Ley Zamudio*, que establecía medidas contra las consideradas discriminaciones arbitrarias y planteaba un procedimiento judicial para restablecer el derecho ante esos actos, aplicando medidas sancionadoras. La ley sigue siendo hoy cuestionada por su escasa efectividad, puesto que no ha frenado los casos de violencia contra la comunidad LGTB+, sino que han ido en aumento. Constanza Valdés, letrada y activista trans, explica las razones de ello:





Fotograma del *lipdub* de «Baila como hombre».

Chile en verdad está cambiando [...], hay más gente que apoya y que entiende. Sin embargo, esto también implica que hay gente que no piensa así y se envalentona con las olas fascistas, grupos religiosos y personajes que se encargan de difundir discursos de odio, con quienes se sienten legitimados para poder actuar violentamente (León, 2019).

El videoclip de «Baila como hombre» comienza con un texto sobre un fondo negro que en silencio, con respeto y vergüenza, se expresa con repulsa y miedo contenidos, con indignación ante la violencia y la muerte:

Mientras estás viendo este video
Nos siguen insultando en la calle por nuestros amores
Nos siguen mandando al infierno por defender la libertad de los cuerpos
Nos siguen criminalizando por evadir un pasaje que es un robo en nuestras caras
Nos siguen negando nuestro derecho a educarnos
Nos siguen tratando de decir cómo debemos vivir.

Estas palabras nos muestran a un Sebastián que se siente y forma parte de la disidencia, de quienes viven al margen de los códigos de lo normativo, y son un ejemplo obvio de cómo el arte se torna vindicación.

La apuesta aumenta con los dos siguientes sencillos que antecederán a su último, por ahora, larga duración. La producción iría de la mano de Cristian Heyne, quien ya había firmado obras tan importantes y de tanta repercusión como *Otra Era*, de Javiera Mena, y *Audiovisión*, de Gepe. El cambio vuelve a ser notable, entre otras cosas por la introducción de un pop que apuesta por la electrónica *indie* y que acerca las canciones a un sonido mucho más contemporáneo. La química con el cantante parece total, pero el disenso llegará pronto siendo desplazado del que sería su próximo trabajo, *La sombra*, donde Sotomayor vuelve a retomar completamente las riendas del proyecto.



«Las polillas» e «Hijos del peligro» son las dos piezas dirigidas por Heyne, minimizando la tendencia natural al barroquismo y a la intensidad en el verbo del cantante, aconsejándole un cambio de rumbo a la hora de componer:

Tú ya no necesitas cantar todo lo que puedes cantar, no necesitas decir todas las palabras que quieres decir, tampoco necesitas poner todos los acordes que quieres. Necesitas armar algo con lo mínimo, para que el mensaje sea directo, saca los adornos (Morales, 2016).

No obstante, lo que parecía un proyecto a largo plazo se rompe sin explicaciones por ambas partes, dejando huérfanas dos de las mejores canciones de su repertorio. En la segunda ahonda y continúa en la lucha contra la homofobia y en la primera se sobrepone a la idea del amor romántico, construyendo una melodía minimalista que se pierde mientras lamenta la soledad de quien siempre tiene la sensación de que ninguna buena acción queda sin castigo, que todos los esfuerzos son pocos, independientemente de la dedicación, el esfuerzo y la pasión que se ponga en ellos, como una polilla que se golpea una y otra vez contra un foco que no consigue traspasar. «¿Cómo puedes pensar que yo no te quiero cuidar aún?», se lamenta mientras la canción se apaga en un *fade out*, no sin antes haberla dedicado «a los que siempre intentamos con todo corazón, pero nunca es suficiente». Es Sebastián en su versión más vulnerable.

En 2018 *La sombra* cierra una etapa. Supone un reencuentro con lo más visceral de su persona: estados de ánimo de perfil bajo, arrepentimiento y la muerte planeando entre sus pulsiones. Para llegar hasta aquí debe asumir que no escribe para los demás, sino para sí mismo, que no tiene la necesidad de «querer agradarle a otra gente». Como concepto es un cambio radical, pues por primera vez se siente libre frente a la creación musical.

Este ejercicio de cierta soberbia artística propone unas canciones alejadas de la brillantez de las obras anteriores (de hecho, desnuda y regraba las piezas de Heyne



para que cuadren con el espíritu de las nuevas), turbias, desnudas de artificio, paridas desde las entrañas, con un sonido sucio, áspero, molesto e incomprendido por gran parte de los fans que esperaban una continuación de *La belleza* o de «Hijos del peligro». La producción, aunque conceptualmente vaya en paralelo al espíritu de la obra, acaba lastrando las canciones, que no terminan nunca de levantarse y brillar, ni de vencer para convertirse en nuevos himnos.

Richard Villegas (2017) apunta en la misma dirección en su reseña del disco para *Remezcla*: «His decision to revert from pop production to his sparse original compositions has sadly rendered the songs unfinished and unresolved, though they now reflect the broader minimalism of the record».

Tras la salida del LP en algunas páginas se referirán a él como el «quirky misfit» (extravagante inadaptado) de la escena *indie* chilena, alabando el cambio existencialista de la prosa del compositor, el retrato de su pasado más traumático, su lírica sofocante para espíritus heridos y pesimistas.

Jung, que es discípulo de Freud, decía que tenemos muchos arquetipos dentro de nosotros y uno de esos es la sombra, que es toda nuestra parte oscura, nuestros impulsos. Entonces este disco tiene mucho que ver con eso. Que hay una rabia generalizada que he ido acumulando, una pena [...]. Quiero que cuando me muera, porque todos nos vamos a morir, me gustaría que alguien pudiera acceder a esta música y encontrar como a un ser humano que se entregó entero (Equipo Rock&Pop, 2017).

El *single* de presentación, «Edificios», es un perfecto ejemplo de esta obra diferente, de este discurso sobre la fragilidad y de la parálisis emocional que exhibe Sotomayor. Este sucumbir a lo oscuro de su alma resulta una ciénaga de afectos y un continuo enfrentamiento, pues «la sombra que desde chico te persigue se va haciendo más grande hasta que te das cuenta que tienes que enfrentarla» (Reyes, 2017).

En medio de esta catarsis personal va a recibir uno de los golpes más duros de su carrera y no vino de la mano de su proyecto musical, sino de lo que en cierto modo lo rodea. En noviembre de 2017 el guitarrista de su banda, Pablo Gálvez Zúñiga, fue acusado de presunto acoso sexual por Camila Oyarce, quien aseguraba que los hechos estaban expuestos en una demanda que se encontraba en curso y acogida por la Fiscalía de Nuñoa. Sotomayor optó por no intervenir en el asunto diciendo que no era él quien debía pronunciarse sobre la inocencia o culpabilidad de su músico, sino que debía esperar y colocarse del lado de la verdad. En realidad, la relación de amistad que le unía al guitarrista bloqueó su imparcialidad.

Esta manera de afrontar un tema tan delicado le costaría un linchamiento público en el que incluso llegó a participar Alex Anwandter, quien lanzaría dardos envenenados violentamente contra Sotomayor:

Citar tus letras como evidencia de tu feminismo es, aparte de un tanto ridículo (o bueno, ridículo), una reacción tibia e insensible ante la verdadera situación importante: el/los abusos cometidos. Ese Pablo Gálvez cometió un crimen, en lo que a mí respecta. Lo de Me llamo Sebastián, me parece más narcisismo que ser un encubridor, en lo personal (Equipo Rock&Pop, 2017);





mientras que una mucho más conciliadora Javiera Mena prefería afirmar: «Estamos acostumbrados a tirar piedras y me parece bien esperar» (Garrido, 2017).

El daño estaba hecho y era irreversible, las pullas contra su persona le habían convertido en un enemigo del feminismo, tanto que decidiría marcharse a México «por miedo», para retomar allí su carrera y encontrarse a sí mismo en una nueva etapa que intentaba dejar atrás la excesiva exposición mediática que había tenido en su propio país tras la denuncia.

Yo sé que los que escuchen mis canciones saben de la lucha contra la violencia, contra los prejuicios, contra la mentira, es uno de los mayores ejes de mi trabajo. Es lo que trato de vivir todos los días, en cada acto que hago y me destroza ver comentarios malintencionados vinculándome a la violencia. Por favor, agarren su corazón antes de escribir algo en internet, no saben el daño que le puede causar a una persona.

Con este comunicado en Facebook (Del Real, 2017), Sotomayor intentaba defenderse de las acusaciones, mostraba signos evidentes de su vulnerabilidad, de la facilidad para difamar en las redes y del dolor que esos meses de acoso le habían causado.

Antes de comenzar de nuevo decidiría estrenar un último trabajo que debía entenderse como exteriorización del viacrucis por el que recién había pasado. Tres canciones en colaboración con Martín Berrios y Max Munizaga, que en el videoclip de presentación, dirigido por Matías Bize, conformaban una secuencia única con títulos en la línea de la angustia y la tristeza que había sufrido, solo, incomprendido: «El dolor es un momento», «El valor» y «La fogata».

Si no estamos ni completos
que al menos nos abracemos
Que al menos nos abracemos
si no estamos ni completos
Vamos hacia el hoyo negro





que cargamos en el pecho
 ¿Por qué lucho contra el tiempo
 si el dolor es un momento?
 (...)
 Recordemos que el valor vendrá
 desde el mismo lugar
 que el miedo, oh oh oh, oh oh
 (...)
 Durante tantos años
 hemos construido un altar a la luz
 Están tirando piedras
 Lo escupen, lo encadenan
 lo ponen en la cruz
 (...)
 ¿Qué alumbrar si no es siendo una fogata?
 Véanla arder
 Véala prender
 Véanse gritar y que esta estaca nos hace polvo a los dos
 No distingue si eres plegaria o maldición
 Si das el mal o das el don
 Si eres tirano o eres un dios

Estos fragmentos exorcizan esos meses de desesperación y de frustración. Ahora las preocupaciones están por encima de las cuestiones sobre la identidad, el género, la libertad o la rebelión personal, sus letras definitivamente se han instalado en la rabia y hablan desde ella, desde la frustración. Lo personal está más presente que nunca y las inseguridades parecen haber aumentado y dirigirse mucho más allá que a las singularidades de su físico, que, tras su éxito y reconocimiento, parecen haberse desvanecido. En una entrevista ofrecida a Andrés del Real, en la que utiliza la palabra *depresión* para definir su estado vital, apunta a todo ello (2018):



«Lo importante» (2020).

Estas nuevas canciones hablan de eso, de ponerse en pie y seguir luchando por algo sin que este contexto te destruya. Los temas apuntan a esas ideas, de que tú puedes lanzar una estaca a alguien en pos de un ideal pero hay gente súper real entre medio.

En enero de 2020 lanzaría lo que supone ser el adelanto de un nuevo disco que, en principio, recibirá el título de *El sueño* y que debería ver la luz a lo largo del año. Como adelanto del mismo presenta «Lo importante», canción producida por Max Munizaga y que de manera especular juega con las crisis en las relaciones personales, la imposibilidad para asumir el error, para salir de ese laberinto de dolor y volver a proseguir con fuerzas renovadas, valorando lo realmente «importante», parafraseando el título de la canción. La idea del autor es que la letra se entienda como una metáfora de la trágica situación que estaba viviendo Chile desde los últimos meses del año anterior, una manera de visibilizar el conflicto político y la ruptura social que sufrían sus compatriotas, apostando por el sentido de pertenencia, antes de que el covid-19 desbaratará todas las relaciones personales. Es así como conforma un tema desgarrador, confuso y lacerante, creado sobre una sutil base que recuerda al folclor andino cubierta por capas de electrónica *indie* y un fraseo que lo acerca al trap, delatando aún más su proyección social.

Una canción tras otra, Sotomayor ha ido construyendo una obra que parece poner palabras a una generación. Los agradecimientos en las redes son constantes por parte de fans que se ven reflejados en sus historias, en sus reivindicaciones y en su singularidad. Sin duda, parafraseando a José Esteban Muñoz, es un artista de la vulnerabilidad, pues, como éste establece en su teoría sobre la *Futuridad*, las minorías tendrían una posibilidad a través de las estrategias estéticas para sobrevivir e imaginar maneras de ser dentro de los mundos utópicos (Alvarado, 2015: 104-110). Su concepto sobre la desidentificación propone que habría una tercera vía, llamémosla así, entre la identificación y la contraidentificación o el rechazo de identidades, y en ese nicho podríamos colocar al chileno como músico y artista.



De esta forma resulta evidente que podría existir un grupo de espectadores *queer* que celebran y se reconocen en su obra a partir de poderse apropiarse de su propuesta heterogénea, de su desafeción de la norma y, en definitiva, de sus gestos de desafío social y sexual.

Estas reflexiones sobre (me llamo) Sebastián nos sirven para situar el proyecto de este artista, bastante desconocido en nuestro país, y desde ese punto poder profundizar en su capacidad por transformar sus canciones en imágenes, en ocasiones pregnantes y simbólicas; en otras, simples divertimentos, aunque a menudo con un horizonte vindicador nada complaciente que exhibe especialmente en los videoclips que ha podido realizar de sus sencillos más icónicos.

2. PROYECTANDO IMÁGENES, CREANDO SIGNIFICADOS

Decía Judith Butler (2007) que el género es performativo y que, por tanto, lo compondrían nuestras expresiones y nuestros comportamientos. Dicho de otra forma, si éste es lo que hacemos y el sexo lo que somos, ambos forman parte de lo que proyectamos. Por tanto, un artista debe hacer lo mismo cuando decide lanzar un determinado mensaje –no es cuestión únicamente de verbalizarlo, sino de convertirlo en extensión de su persona–.

Hemos utilizado repetidamente el término *queer* para referirnos al posicionamiento personal de Sotomayor, quien prefiere utilizar una palabra en español que se ajusta más a su realidad chilena y a su disidencia de género: «pensamiento de-generado» (Ocampo Cea, 2014). Pero ¿cuándo consideramos una imagen como tal? Según Barker y Scheele (2017):

Los momentos *queer* son aquellos que perturban la narrativa y desestabilizan la heteronormatividad, destacando aquello que es integral en ella en momentos que demuestran que el género es performativo, que las identidades no son fijas, o que las atracciones *queer* son posibles; o que transforman las interpretaciones binarias de sexualidad y género (103).

En el caso de los vídeos de (me llamo) Sebastián, esa performatividad, esa necesidad de mostrarse en su disidencia, se lleva a cabo desde la ironía y el humor, tanto como desde el dolor y la parodia, pues en algunos de ellos podemos rastrear cómo su pasado traumático se proyecta hacia el presente. Quizá, como teoriza Saidiya Hartman, todo ello le permita conectar con la vergüenza y con la culpa. Jack Halberstam mantiene también la misma opinión en su interesantísimo *El arte queer del fracaso*, retomando palabras de la anterior para recordarnos que cuando se exterioriza el conflicto en realidad lo que se consigue es una manera de superarlo y de olvidarlo (2011: 96).

Leandro Palencia (2008) aporta otros elementos a tener en cuenta cuando tratemos sobre audiovisual *queer* puesto que éste, de alguna forma, debe luchar contra una serie de estereotipos negativos que contribuyen a «la opresión, al prejuicio y la discriminación» que determinadas instituciones y costumbres entienden como





«superiores, necesarios e inmutables; sin los cuales considerarían que la vida es solo caos y vacío» (14-17).

Leandro Garrandés (2016: 18), por su parte, mantiene que una obra es *queer* «si, además de fluidificar sus contenidos y mostrar identidades resbaladizas (dentro y fuera del sexo) en conflicto, se deja intervenir, con naturalidad, por interrogantes acerca de lo queer».

El *Oxford Dictionary of Film Studies* nos aporta otra vía por la que abordar los trabajos de Sotomayor desde una perspectiva *queer*, pues entiende como tales aquellas *performances* y aquellas personas que «embody and celebrate pastiche, excess and camp, and demolish gender and sexual stereotypes», mientras que su obra debe mantener «its allegiance to sexual politics, cultural politics, and social change, continuing to offer both political and theoretical purchase for radical sexual communities» (2012: 341).

Desde este punto de vista, el homoerotismo que late en la mayoría de sus videoclips no es sino un elemento contagioso que actúa como pivote de su liberación personal. Es así como la identidad muta en «una construcción social que debe entenderse como un proceso abierto a constantes transformaciones y redefiniciones» (Córdoba, 2012: pos 798), mientras sus relatos audiovisuales le sirven para construir estereotipos, subjetividades y una ética personal alejada de la heteronormatividad, como resulta ser siempre su expresión de género.

Se trata de deconstruirse y de derribar prejuicios. Se trata también de ponerse «creativos para inventar otras masculinidades [...] y diseñar nuevas estrategias para liberarse del patriarcado y aprender a quererse sin miedos, sin relaciones de poder, sin abuso y sin violencia» (Herrera, 2019: 20).

Si habíamos visto cómo sus letras resultaban un atractivo indiscutible de su trabajo, resulta aún mucho más empática su presencia física, tanto sobre los escenarios como en la pantalla. Su imagen, descuidada y errática en ocasiones, perfectamente pensada en otras, forma parte de su posicionamiento sobre el género.

Nunca he tenido un productor que me asesore en cuanto a mi imagen. Yo me visto como quiero... siento que puedo cambiar cuando quiera. Más allá de cómo me visto



o cómo ando, transmito en el arte de los discos, los vídeos y todo eso genera una correlación que tiene que ver con mi forma de ver la vida y profundizar el mensaje de la música que hago. La música me pedía cambios. Para mí es demasiado importante que cuestionemos el género en general, como que nosotros nacemos con un pene o una vagina y somos hombre y mujeres y, por eso, hay todo un código de vestimenta, código emocional y de ética. Yo creo en verdad que eso es una mentira, es una invención (Santa Cruz, 2016).

Esta libertad a la hora de no colocarse etiquetas nos permite entender que en cada proyecto su música, sus letras y su imagen forman parte de una deliberada propuesta personal, aunque reniegue de asesoramiento e incluso de intencionalidad. Todo ello parece más una estrategia comunicativa, a pesar de que pueda resultar fluir de una manera natural.

Esta cuestión resulta aún más paradójica cuando aclara que algunas de las ideas de sus videoclips parten de miembros de su equipo o de los propios realizadores de los mismos, por mucho que pudieran verse condicionados por la escasez de presupuesto en su ejecución. Además, ninguno de ellos parece aferrarse a los modelos tradicionales de la subcultura gay contemporánea –nos referimos, siguiendo a Leandro Palencia, a ese proceso de masculinización de los cuerpos que «más que desafiar ha reafirmado la virilidad normativa heterosexual» (2008: 30)–.

Sotomayor, en cambio, prefiere turbar las conciencias, apuntalando una debilidad que transforma en empoderamiento y que no teme al fracaso. Así, carente de vergüenza y de complejos, prefiere bordear lo absurdo, lo ridículo, ofreciéndose frívolo e irrelevante en más de una ocasión, para que leamos entre líneas el verdadero sentido de las imágenes. Es, por tanto, el suyo un discurso alternativo que trabaja desde el punto de vista de la cultura popular, además de sobre la identidad y el género, en paralelo con lo que Halberstam denomina la Baja Teoría y muy cerca de lo que se ha dado en bautizar como artistas de la vulnerabilidad (Muñoz, 2006).

A pesar de que en la actualidad y desde el Feminismo se haya criticado la Teoría *Queer*, ya que al «reducir la categoría mujer a una identidad puramente ideal niega toda base material sobre la que se construye la dominación sobre la parte femenina de la humanidad» (Zadú, 2009) –recordemos, además, que Judith Butler había cuestionado la identidad «mujer» de un feminismo que criticaba, al considerarlo heterosexista, pues excluía otras–, es evidente que lo *queer* en su intento de disolver todas las identidades oprimidas (o de crear algunas nuevas en las que sentirse como tal) ofrece un claro carácter reaccionario frente a la lucha por la emancipación de la mujer en nuestra sociedad patriarcal. Contrariamente a ello los planteamientos del cantante chileno se muestran conciliadores, tratando de derribar muchos de los prejuicios sociales y de las identidades de género tradicionales, en su caso especialmente las masculinas. Sotomayor revierte y cuestiona la virilidad, incluso se burla de ella pero sin caer nunca en el *negging*⁴.

⁴ Este término recién acuñado consiste en subrayar los «defectos» de una persona para aumentar su sentimiento de vulnerabilidad.



Fotogramas de «Varita mágica» y «Niños rosados».

De hecho, en el clip de «La fiesta», que reconoce su preferido al ser una idea 100% suya, admite que su imagen y el concepto le quedó «super chistoso», «hasta da pena –vergüenza– verlo, pero me encanta», llegaría a confesar, confirmando esa reversión de la virilidad masculina de la que hablábamos más arriba (Legorreta, 2015).

Entrevistado sobre el fundamento estético de sus vídeos no duda en reconocer que el punto en común es que tienen que ver con el juego, con hacer algo entretenido para enriquecer así el mensaje de la canción.

Aunque para realizar este trabajo hayamos escogido su producción oficial, la de sus trabajos más significativos, en este momento en el que la existencia se demuestra en las redes sociales, Sotomayor sube constantemente grabaciones caseras, tomas improvisadas, fragmentos de conciertos o entrevistas, con la idea de que su presencia y su mensaje sean constantes en internet, incluso durante los meses duros del confinamiento por el covid-19.

Sea como fuere, en la mayoría de ellos aborda, de una forma u otra, el tema de la desigualdad, incidiendo en cómo lo personal acaba resultando siempre político. Es así cómo, en algunos de sus planteamientos sobre el audiovisual, con su capacidad socializadora, ayuda a construir otros «estereotipos, subjetividades, imaginarios e incluso valores morales» (Dolera, 2018: 238).

Quizá el vídeo de «Varita mágica», dirigido por Jean Vargas en 2014, sea un buen ejemplo de ello, pues se cuestiona, a la par que la letra de la canción, el daño que la sociedad provoca al inculcarnos de pequeños la idea del amor romántico como el único y verdadero amor, como la más natural aspiración y el motor del ser humano. Sotomayor abordaba el tema en una entrevista (Jones, 2014) ahondando en que en la naturaleza no existe ese comportamiento tan «antinatural», no siendo necesaria esa experiencia para ser feliz. De ahí el guiño a la «animalización» de los protagonistas del clip, que parecen jugar con una libertad sexual que rompe la heteronormatividad para presentarnos parejas del mismo sexo en un ambiente cálido donde todos encuentran a su media naranja excepto nuestro protagonista, que, en soledad, espera un milagro que nunca llega, como sucede en la vida real. De nuevo, el mundo se reduce a una estructura patriarcal en la que el vulnerable y el diferente no encuentran su lugar.





Fotograma de «La fiesta».

Pero no solo Disney y sus falsos estereotipos son el enemigo, sino que apuesta constantemente por el cambio de roles. Ejemplo de ello es, especialmente, el clip de «Niños rosados», firmado por Víctor Almendra con dirección artística de Mara Solís de Ovando. En él juega con imágenes que reflexionan sobre los cambios que la adolescencia provoca en quienes apenas descubren su sexualidad y su identidad de género, y donde los roles son una imposición y no una expresión de ésta, como realmente debería ser. Sebastián narra esas tensiones en primera persona mostrándonos su propia visión de un proceso lleno de inseguridades con imágenes arquetípicas de la vida donde la confusión, el crecimiento y el dolor suelen ir de la mano, dejando claro que «no tiene que haber una actividad social (asociada) a un género o a tener un pene o una vagina. No tiene sentido» (Jones, 2014), lo que en el feminismo se denomina abolición del género. Sin duda, vídeo y canción son también una reflexión sobre la niñez trans, si lo abordamos desde el título, aunque el *footage* de imágenes del clip resulte mucho más filogay.

Si estos dos clips, aparecidos el mismo año, pivotaban sobre conceptos bastante claros, tres años antes el proyecto se daba a conocer con el firmado por Roberto Doveris y Víctor Almendra para «Venir». La canción, un primer himno confesional sobre la libertad de elección en la vida, está interpretada por un grupo de chicos y chicas en una versión parcialmente karaoke mientras el protagonista se dirige a la cámara para subrayar las frases más lapidarias del texto: «Considera que los miedos son los mismos para todos, pero cada uno debe escoger. Si quieres yo te acompaño para ver que te quedes tranquilo hasta que lo entiendas». Si las imágenes cotidianas del clip no invitan a una lectura radical de lo que se nos cuenta, la insistencia del cantante convierte el recitado en una letanía que nos recuerda lo esencial: defender la diversidad y entender el mensaje bajo una interpretación poética que plantea un código ético y emocional que reconstruye y derriba prejuicios sobre el género.

En «La fiesta», Jorge Candía y Valentina Oyarzum daban alas a la filosofía *body positive*, en un clip en el que un Sotomayor en mallas baila desinhibido junto



Fotograma de <3 (Corazón).

a Diana Carvajal, Francisca Tapia y Christine San Martín, que le acompañan. Una coreografía «bizarra» y desacomplejada, teatral y arrabalera, en medio de un callejón sucio, solitario y lleno de grafitis, sirve para recordar al mundo que realmente la fiesta siempre está dentro de cada uno de nosotros. Una reivindicativa bandera multicolor con la palabra «PACE» ondea en la *performance* y nos ubica en el lugar al que realmente pertenecen el pequeño grupo de *outsiders*. La mirada confidente es absolutamente *queer eye*, libre de referentes patriarcales y nacida a partir de la propia aceptación. El vídeo es probablemente de los más sencillos pero efectivos de toda su producción, directo a nuestra inteligencia emocional.

Este carácter lúdico lo explota en otros tantos clips, tengan o no relación directa con el carácter reivindicativo de sus textos, aunque siempre saliendo de lo que Beatriz Preciado denomina como el gueto hetero, consciente de que ser gay es vivir permanentemente en zona de guerra porque «el precio de la visibilidad es una constante amenaza de violencia» (Sáez, 2012: pos. 1083).

En «<3 (Corazón)», primer *single* de *La belleza*, Sebastián se divierte en su particular homenaje al Manga mientras grita: «No, no, no, no. Nadie nos ordene cómo vivir el amor». De nuevo, Víctor Almendra se encarga de esta disparatada *performance* en la que el cantante y sus chicas aparecen con los *cosplay* de *Sailor Moon*, la famosa serie de Naoko Takeuchi, popular tanto por su carácter *sentai* como por las «mahōi shōjo», las típicas adolescentes niponas que poseen algún poder mágico⁵.

En el texto que lo acompaña en YouTube se presenta así (suponemos escrito por el propio artista):

⁵ Agradezco a Paloma Gómez Pereira, joven historiadora del arte, sus conocimientos de anime y manga, así como sus interpretaciones sobre algunas imágenes de los clips del artista.



Victoria Volkova en la coreo final de «Hormonas».

Sebastián interpreta al terrible sistema al que estamos sometidos día a día, encarnado en un ser maligno y homosexual (obviamente). Con miles de ojos y cientos de tentáculos se presenta listo para vigilarnos, estrangularnos y decirnos ¡NO! al más mínimo asomo de diversidad. El monstruo-sistema quiere que siempre vivamos igual sin cuestionarnos las estructuras impuestas y siguiendo la línea que él mismo nos traza. Para nuestra suerte, una agrupación de heroínas asiáticas (que no tienen nada que ver con ningún otro grupo de heroínas asiáticas, por asuntos legales) está decidida, con el poder del amor, a transformar a este villano en pura bondad; dulzura infinita –tal como es el (me llamo) Sebastián en la realidad–. ¿Lograrán su cometido? (<https://youtu.be/BJofUzxUJhI>).

Como no podía ser de otra manera, el «virus» acaba vencido, vomitando toda la inquina, todo el mal, mientras el amor y la diversidad triunfan. Muy simple, muy obvio, pero de nuevo muy efectivo.

Ese mismo 2015, aunque grabado el año anterior, también subiría a las redes «Hormonas», obra de Benjy Estrada para el colectivo audiovisual mexicano *Los niños perdidos*. El clip está protagonizado por Victoria Volkova, mujer trans famosa por haber compartido su proceso en YouTube, lo que la convertiría en referente de la comunidad LGTBI+ en el país azteca, así como en *influencer*, abriéndole las puertas para sus posteriores trabajos como actriz.

La canción y el clip plantean no solo la necesaria ingesta de hormonas de la protagonista, sino los obstáculos de una relación romántica cuando contar algo tan íntimo, tu transición, a un desconocido te parece en principio absolutamente innecesario. De alguna forma personifica la lucha entre dar rienda suelta a los sentimientos o bien controlar las emociones, un proceso para el que se necesita deconstruirse y acabar con lo que hasta ahora conocemos como los estereotipos de género.

El vídeo nos muestra un problema común entre el colectivo trans, pero lo hace desde una óptica que arrincona los complejos y que termina en una explo-



sión de optimismo, con una nueva coreo final en la que Sebastián, junto con otros jóvenes, danza disfrazado alrededor de la chica. Otra vez el mensaje resulta esperanzador, positivo y, lo que es más importante, útil entre la evidente subversión y la parodia final.

Es así como sigue explorando el melodrama desde la capacidad para convertir los momentos más amargos de la vida en experiencias que determinan quiénes seremos en el futuro. Su discurso, aun desde el humor, siempre subyace político.

Sobre la canción declararía un par de años más tarde, en una entrevista realizada por Constanza Rifo para *PICNIC* (2017) –recogida por el magazín chileno *POTQ*–: «Encuentro demasiado ridículo que exista gente trans y que no hayan leyes para cuidarlos. Es vergonzoso. Y si yo desde mi lugar como cantante puedo hablar algo de lo que la gente no puede decir nada, obvio que lo voy a decir», apuntando que la había compuesto para Daniela Vega mucho antes de que fuera mundialmente conocida tras protagonizar la oscarizada *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio.

Este vídeo y esta canción parecen suponer un punto de inflexión hacia nuevos territorios de una mayor introspección personal, como declararía en la misma entrevista:

Siento que también me di permiso para eso, porque mis primeros discos son dulces, tiernos, chistosos, para caer bien. Yo creo que ese ingrediente chistoso se ha ido desvaneciendo a medida que los discos pasan, me siento con más permiso y seguridad de que ya no me importa agradar. Sé que hay gente que me apaña, que escucha la hueá y le gusta, y no porque es chistoso, sino porque ven una cosa que es media pesimista, al final.

«Final de temporada» y el *lyric video* de «Baila como hombre» parecen sugerir ese cambio. El primero, obra de Nicolás Montenegro para *ChocoChips Lab*, está compuesto por *stock film footage* de clásicos americanos en blanco y negro que nos muestran una sucesión de parejas que ilustran una gran historia de desamor que cierra así: «La temporada de los dos fueron capítulos perfectos que no me cansaría





Imagen del *lyric video* de «Baila como hombre».

de volver a ver [...]. Dudo que exista en el futuro alguna otra serie que nos pueda superar». Triste y emotivo.

El *lyric*, firmado por la misma productora, propone un sencillo ejercicio audiovisual en el que se subraya la labor castradora de la religión. Usa imágenes paródicas aceleradas, que suele repetir e intercalar con otras del propio artista cantando «travestido» con distintos motivos, para un mensaje muy serio que centra su atención en la crítica a los vociferantes predicadores evangélicos, tan abundantes en la América Latina, y sus falsos sanadores que convierten la homosexualidad en una enfermedad –recordemos que la OMS dejó de hacerlo en 1990– que puede ser «revertida» gracias a diferentes terapias. No podemos olvidar que Dilma Rousseff, hace apenas cinco años, siendo presidenta de Brasil intentó en varias ocasiones aprobar una ley contra la homofobia, que fue constante y sistemáticamente evitada gracias a los grupos más conservadores, muchos de ellos miembros activos o afines de las diferentes iglesias evangélicas que «gobiernan» el país. Es por ello por lo que no se trata de un *lyric video* al uso, sino de un ejemplo de coherencia y de posicionamiento político.

Ya adelantábamos en el epígrafe anterior cómo, un año más tarde, en 2016 y en homenaje a Daniel Zamudio, Valentina Andrade y Guillermo Pastenes filmaban un *lipdub* de la misma canción para dejar en la memoria colectiva el cobarde asesinato homófobo en el parque San Borja de Santiago de Chile. Sebastián, las Vulvas furiosas y un pequeño grupo de personas que parece pasaban por allí se ven envueltos en lo que parece una espontánea coreografía que termina en la placa que conmemora el suceso y que subraya el mensaje de la canción original: libertad de elección y justicia social. El propio autor nos dejaría en los textos que lo acompañan en su edición en YouTube este mensaje: «Sé absolutamente que hacer un video ridículo no cambia en nada las injusticias de este país, pero si logramos poner una pregunta abierta en la cabeza de alguien, nos sentimos pagados. ¿Nos puedes ayudar a difundir este video?» (<https://youtu.be/zRGH6WtNci8>).



(me llamo) Sebastián dentro del *juego* de «Sol, cuídate».

Ésta fue quizá su última concesión a ese lado «lúdico» con el que ayudaba a difundir el drama. Toda la producción audiovisual que vendría a continuación abandonaría estas formas para buscar un camino mucho más introspectivo en consonancia con la deriva emocional de las letras de sus canciones. «Sol, cuídate» o «Las polillas» fueron un buen ejemplo de ello.

La primera, una hermosa balada sobre el fin del amor, en la que Sebastián utiliza el sobrepeso como eje de la desafección, en un vídeo de clara latencia homosexual a base de cronofotografía, NPC⁶ y multipantalla, como si estuviésemos dentro de una ampliación de los SIMS, que propone mostrarnos a dos chicos que podemos «caracterizar» a voluntad. Parece un juego poliédrico entre lo que vemos y lo que escuchamos: «Me miras fijo, beso de amigos. Y antes de irte bien voladito me dices ¡Cuídate, sol, cuídate! Si me cuidara ya no te abriría más mi puerta, te eliminaría de todas mis cuentas». Con dirección de arte de Roberto Riveros y Marita Aravena y realizado por MILKY!, resulta uno de sus clips más creativos, que no despeja la duda de si acabamos de ver un «game over», como aparece en el *fade out* final, o simplemente un punto y seguido.

Este vértigo emocional, cada vez más privado de artificio, culmina en el audiovisual de «Las polillas», obra de Bernardo Quesney. La idea es sencilla, despojarse de todo lo superfluo, como había propuesto Cristian Heyne con la música y el mensaje del artista chileno, en una idea original de Miau Miau y del propio cantante. Sebastián se encierra en una nave desnuda, dedica el vídeo al fracaso en la entrega personal, siempre infinita, nunca suficiente, e interpreta una danza contemporánea ataviado únicamente con una sudadera gris que apenas destaca en la fotografía contrastada pero tenue de Matías Illanes. Se hace rodear de un grupo de bailarines

⁶ *Non-player character.*



Imagen final de «Las polillas».

y de las Vulvas furiosas, que parecen violentarlo y adorarlo al mismo tiempo, mientras él es incapaz de escapar de «su propia cabeza», como la polilla del título, mientras intenta salir (entender) ese círculo de destrucción personal que supone sentir el desafecto como constante emocional en las relaciones personales.

Cuestiones como la incompreensión, el encierro, la desnudez o la intensidad emocional empezarán a ser una constante visual en sus obras posteriores, incluso parecerá que las pulsiones sexuales transmutarán en un elemento perturbador en la expresión del propio artista, en su propia entrega.

Todo ello sigue siendo profundamente autobiográfico. De este clip diría que había nacido de la necesidad de rendir y tener éxito, «ser suficiente para una pareja, para unos fans que te piden unas fotos... y uno a veces sólo está intentando hacerlo lo mejor que puede [...] tenemos las mejores intenciones pero a [la] otra persona le parece que se hizo todo mal. Y eso se puede pasar también en un ámbito político e intelectual» (Littlebab, 2016).

La última colaboración con Heyne, «Hijos del peligro», será su trabajo más conocido hasta la fecha, superando el millón de visualizaciones en YouTube, lo que es un gran logro para un artista bastante minoritario y que trabaja casi siempre desde la autogestión. En este caso volvería a contar con Roberto Doveris para ilustrar una historia en la cual el amor y la muerte van de la mano. El sobrecogedor videoclip planteará un relato en paralelo al mensaje de la canción, que planea sobre el amor y la amenaza del sida.

Quiero creer que hay cosas que son para siempre. Que a pesar de las enfermedades mortales, de las personas que quieren rompernos por nuestra diferencia, de los abusos que recibimos todo los días... existen lazos que nos sostienen. Materia que permanecerá, momentos por los que vale la pena morir. Instantes sin miedo de puro amor (P.R., 2016).

Esta dupla se nos muestra en imágenes a través de una historia, que resulta simultánea, en la que dos chicos parece que en su rutina diaria cruzan miradas, se



Imágenes del tiroteo en «Hijos del peligro».

atraen, para más tarde encontrarse en la pista de baile. Se acercan y cuando va a estallar una tensión sexual evidente en realidad uno dispara al otro dando comienzo a un tiroteo indiscriminado, pero mientras esto sucede exhalan un último acto de amor, un apasionado beso.

Parece una metáfora extrema sobre la pasión y el deseo, pero solo lo parece, pues no deja de ser un atentado homofóbico, como hemos visto tantas veces en los últimos años (incluyendo los trans y lesbofóbicos). Solo en Chile, en 2018, hubo casi 700 denuncias por violencia y abusos basadas en la orientación sexual o la identidad de género, aunque en este caso sea un homenaje a los que dejaron su vida en el tiroteo de Orlando⁷, a las muertes a manos del odio machista hacia la diversidad

⁷ Nos referimos al tiroteo en la discoteca gay Pulse, en Orlando, el 12 de junio de 2016, en el que murieron cinco personas y otras tantas resultaron heridas. El autor, Omar Mir Seddique Mateen, había jurado lealtad al Estado Islámico, grupo que terminaría asumiendo su autoría.





sexual. Es así como transforma la canción en un manifiesto, una denuncia, una tragedia que perdura en la memoria de quienes la ven, especialmente en el colectivo LGTBI+. Sebastián nos recuerda con ello que la disidencia es un riesgo; como mantiene Coral Herrera, si el feminismo no ha matado a nadie, «el machismo lo hace todos los días» (2019: 14).

En una entrevista a NOISEY siente la necesidad de subrayar las imágenes que cierran el clip, mientras lo dedica a aquéllos que «han sido marcados»:

Siento que esos besos son la verdadera y única respuesta a la violencia. Ante las balas y la catástrofe respondemos con amor, amor por los caídos y amor incluso por ese que te está disparando. No sé, creo que si algo le podemos enseñar al mundo de hoy es aprender a amar [...]. Roberto es la persona que hizo mi primer videoclip [...] yo le conté la idea y le encantó. Además le di la responsabilidad de que lo rodara mientras yo me encontraba girando por las Europas (Ocampo y Ocampo, 2016).

Revisando en varias ocasiones este material nos vienen a la cabeza las palabras de Garrandés cuando establece cómo el deseo coloca al sujeto deseado en una situación «de subjetividad my anómala (pues) transformado en delirio y alojado en una estancia cerrada [...] puede causar espejismos atroces» (2016: 36). De alguna forma, esta lectura también se nos antoja plausible.

Tras cerrar la colaboración musical con Heyne y embarcarse en una nueva etapa creativa durante la grabación de «La sombra», reorienta toda su obra. Como diría G. Martín, «el movimiento genera cambio y el cambio supone algún tipo de pérdida, algo que se queda atrás. Aunque sea la pérdida de esa apacibilidad tan propia del que vive en la inercia» (2016: pos. 6532). Será el comienzo del abandono al pesimismo más absoluto, marcado por nuevas experiencias personales, entre ellas la enfermedad, y de abrazar otras influencias estéticas que dejaban atrás al Sebastián con necesidad de agradecer y de ser aceptado de los discos anteriores.

Este cambio en su definición estética vendrá de la mano de Felipe Reuters de la Maza y Francisca Correa, encargados de poner en imágenes el primer *single* del disco, «Edificios», una canción que habla sobre la fragilidad de la belleza efímera, de los romances que sabemos condenados al fracaso, de liberarse de aquello que asfixia nuestra propia existencia, aunque dependamos de ello.



La lucha contra «la sombra» en «Edificios».

El propio músico abordaría este enfrentamiento inspirándose en la serie *Buffy, Cazavampiros* (*Buffy, The Vampire Slayer*, 1997-2003), de la que en diversas ocasiones se declararía fan confeso. El éxito de ésta derivaría, como llegó a afirmar su productor ejecutivo, Joss Whedon, en el cuidado que ponían en los guiones para ser emocional, política y filosóficamente significativos, en un intento de trascender la mera cultura pop. Para Sotomayor la serie «describe la transformación de aquellos personajes que fueron muy buenos, pero que por muchos motivos se aferran al dolor y lo toman para convertirlo en éxtasis de poder, transformándolos en una sombra de sus antiguos seres» (Valencia, 2017). Y, obviamente, la sombra lo engulle todo.

«Dedicado a los que vivimos en el éxtasis a pesar de la condena» arranca un clip con un Sebastián homenajeando a Buffy, con los ojos pintados de negro, como los personajes de la serie cuya magia se convertía en una fuente poderosa que les permitía enfrentarse a cualquier cosa. Magia como poder que va a proporcionar al cantante, encadenado en la imagen, el valor para enfrentarse y vencer a la sombra que lo aterra, rodeado de jóvenes con los ojos vendados, que se acaban también liberando, en una utopía desgarradora que dejará sus cicatrices marcadas en el rostro.

El impacto limitado del disco, junto con los problemas que finalmente le llevarían a tomar la decisión de dejar Chile, pudieron ser las causas por la que abandonara la posibilidad de hacer otros clips del LP.

Una nueva etapa parece comenzar con la edición de un EP con tres canciones en colaboración con Martín Berrios y Max Munizaga. La primera de ellas, «El valor», sale como adelanto del proyecto audiovisual, encargando un *lyric video* de animación a Diego Lomelín de inspiración en el anime de *Sailor Moon*. Según sus propias palabras, quería resumir las emociones que habían inundado su vida en los últimos meses: «Me gustaría dejar escrito que si uno tiene el poder para sentir miedo, tiene el mismo poder y capacidad para generar cualquier otra emoción dentro de ti mismo», pues es una obviedad que no se puede ser valiente sin antes haberlo sen-





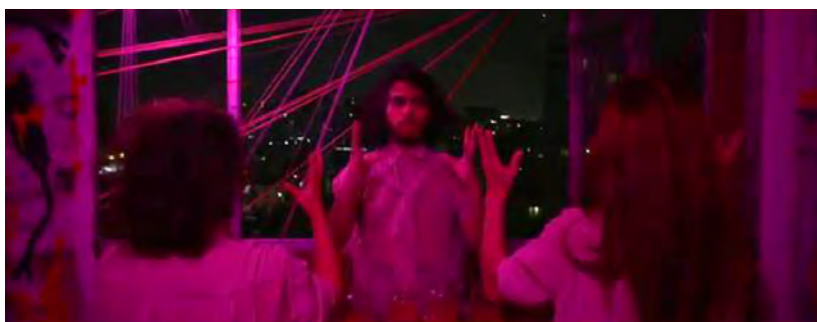
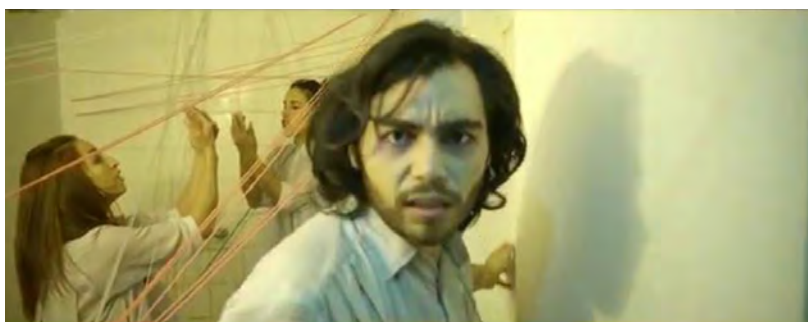
Imagen promocional para «Edificios».

tido. El clip acaba con una dedicatoria a aquéllos que «escogen convertir sus hilos en un tejido en vez de (en) una atadura».

Realmente, este adelanto servía para terminar el verdadero audiovisual que enlazaba los tres temas del EP y que titularía *El dolor es un momento. El valor es la fogata*, y que se publicaría en septiembre de 2018. Un clip de algo más de once minutos, fotografiado por Arnaldo Rodríguez y dirigido por el realizador Matias Bize (Premio Goya, en 2011, por *La vida de los peces*), en el que continuamos con un ejercicio de danza contemporáneo protagonizado por el artista chileno junto a sus inseparables Vulvas furiosas, Diana Carvajal y Francisca Tapia, de quienes partiría la idea de la triple coreografía en plano secuencia que bascula entre la claustrofóbica abstracción del dolor, pues todo se rueda en el interior de un apartamento vacío, y el viaje interior, que parece exorcizar los demonios con los que había tenido que convivir tras la denuncia a Pablo Gálvez Zúñiga y las acusaciones vertidas sobre su persona. Realmente el clip funciona como el cortometraje de una intensa travesía emocional que, al igual que había venido haciendo hasta ahora, tiene destinatarios concretos: «Dedicado al vacío que nos come y nos mueve». / «Dedicado al hilo que nos mantiene enredados». / «Dedicado a quienes creen que el amor es la respuesta.»

El vídeo comienza con «El dolor es un momento», donde el protagonista se entrega «poco a poco a las emociones de la letra de la misma canción; luego ya más desvueltos, con más soltura en los movimientos y más participación de Diana Carvajal y Francisca Tapia [...], aparece la segunda canción 'El Valor', que nos muestra los hilos que nunca se quiebran y que van uniendo este plano secuencia; finalmente 'Es la fogata' la que cierra el ciclo de emociones con movimientos artísticos mucho más marcados y un arte que acompaña perfectamente a los estados (de ánimo) de los protagonistas» (Mundo Películas Tv, 2018).

Sin duda, entre 2011 y finales de 2018 habían cambiado completamente la situación personal de Sotomayor y la forma de comunicar sus experiencias vitales y sus posicionamientos políticos, tendiendo cada vez más hacia la abstracción de las



Los tres momentos de *El dolor es un momento. El valor es la fogata.*

emociones, a una mayor introspección y a la necesaria interpretación por parte de quienes buscan en las imágenes el sentido del mensaje de la canción. El Sebastián desvergonzado y animoso de los comienzos se diluiría en el intenso y comprometido creador actual, evolución natural para alguien que llegaría a afirmar que «la persona realmente revolucionaria es la persona compasiva». El amor es lo único que trasciende, que diría Christopher Nolan.



A pesar de ello, podemos seguir intuyendo que, por encima de trabajar sobre determinadas obsesiones personales, sigue habiendo un compromiso próximo a lo *queer*, especialmente cuando sus clips siguen examinando las relaciones de poder que subyacen a la categorización de determinadas identidades y de la denuncia de la opresión en los sistemas sociales que requieren una profunda transformación. En definitiva, hay un concienzudo trabajo sobre la importancia y la validez del discurso, y sobre los supuestos en los que éste descansa.

De hecho, la última de sus producciones audiovisuales, obra de Cristóbal León, ofrece nuevas estrategias para redefinir la lucha de siempre bajo el definitorio título de «Lo importante». Como ya habíamos apuntado con anterioridad, la canción no es más que una metáfora de la trágica situación vivida por Chile desde finales de 2019, dando voz a un conflicto político cada vez más lacerante que amenazaba con transformar a una vulnerable sociedad al borde de la ruptura precovid-19 –de ahí entendemos la base andina utilizada en la producción, así como su acercamiento al *trap*, como ya habíamos apuntado–.

El clip, en el que incluso se atreven con la *stop-motion*, comienza con el lamento de una viuda, sobre un fondo azul cielo en el que sube una columna de humo blanco, en el que pide «justicia social, piedad, que el gobierno les pague la pensión». La voz se apaga y sobreimpresa aparece la dedicatoria, más extensa que nunca:

Dedicado a quienes se entregan en la lucha de cumplir sus sueños.
Dedicado al ermitaño que paga con su soledad, el coste de la libertad.
Dedicado a los árboles dormidos que hoy despiertan de su letargo.
Dedicado a los que volvieron a encender la llama, a los que se atrevieron a comer el fruto que nos habían prohibido.
Dedicada a la danza de manos entrelazadas que se teje bajo las bomba de humo que nos lanzan.
Sin sus ojos cerrados, no podríamos ver esta noche.
Nos vamos a encontrar una y otra vez.

A partir de ese momento comienza una danza-apareamiento entre dos chicos (el viajero: Sebastián Sotomayor, el roble: Rodolfo Robles) que mutan y parecen no entenderse. La historia no solo retrata cómo los buenos momentos de una relación se pierden sin darnos cuenta, por nimiedades, por obcecarse, por pequeños errores, sin ser capaces de mirar más allá y solucionarlo, sin darse cuenta de lo importante, sino que se transforma en metáfora del conflicto en mayúsculas.

Mientras la gente se empuja en las veredas
¡Qué tonto fui! Me quedé con la pelea
No supe quitar de encima la barrera
Por las cosas
Más triviales
Se me olvida
Lo importan
Lo importan
Lo importan
Lo importante





Las bombas de humo, la memoria y la lucha en «Lo Importante».

Como relato especular, el clip recuerda a los chilenos (y a quienes hemos sido conscientes de la situación que ha vivido el país) cuál es el camino. O como dice Fernando Bside (2020), nos obliga a «abrir de nuevo los ojos y tener una nueva perspectiva que vuelva a unirnos con más fuerza». El tercer ojo en la frente con el que ambos están caracterizados en el vídeo resulta claramente significativo.

Esta última obra nos muestra el apasionante proceso en el que se encuentra inmerso: en lo personal, en lo social, como artista y como activista frente al sistema. Por tanto, sus propuestas son siempre un mecanismo ideológico. Como el mismo confesaría en una entrevista: «Quiero que cuando me muera, porque todos nos vamos a morir, me gustaría que alguien pudiera acceder a esta música y encontrar como a un ser humano que se entregó por completo» (Valencia, 2017).

Necesariamente habrá que seguir reflexionando sobre su deriva emocional en el futuro y, en definitiva, ser testigos de cómo el viaje personal de (me llamo) Sebastián invita a replantearse la representación de lo *queer* en determinadas concepciones artísticas, pudiendo entenderse como un espacio liminar, un espacio en el





Para todos los que creen que llegará la era del amor.

Foto: Diluvio.

cual las identidades se difuminan e incluso se abolen, y donde los modos de representación heteronormativos tienden a desaparecer hasta diluirse en la nada, convirtiendo su obra en un espacio de resiliencia.

RECIBIDO: enero de 2020; ACEPTADO: marzo de 2020



VÍDEOS

1. VENIR (octubre 2011)
Dirección: Roberto Doveris
Dirección de arte: Víctor Almendra
Niña Niño Producciones
2. NIÑOS ROSADOS (febrero 2014)
Dirección: Víctor Almendra
Dirección de arte: Mara Solís de Ovando
Pirata Prod.
3. VARITA MÁGICA (mayo 2014)
Dirección: Jean Vargas
Javier Mancilla Producciones
4. LA FIESTA (septiembre 2014)
Dirección: Jorge Candia
Dirección de arte: Valentina Oyarzun
Realizado por Planeador Prod.
5. ♥ (junio 2015)
Dirección y producción: Víctor Almendra
Dirección de arte: Flor San Martín
Coproduce: Late Producción
6. HORMONAS (septiembre 2015)
Dirección: Benjy Estrada
Los Niños Perdidos, México 2014-2015
7. BAILA COMO HOMBRE (*lyric video*) (octubre 2015)
Realización: ChocoChips Lab
8. FINAL DE TEMPORADA (noviembre 2015)
Realización: ChocoChips Lab / Nicolás Montenegro
La Vaca Infinita
9. BAILA COMO HOMBRE / Homenaje a Daniel Zamudio (abril 2016)
Audiovisual a cargo de Valentina Andrade y Guillermo Pastenes
10. SOL, CUÍDATE (junio 2016)
Dirección de arte: Roberto Riveros y Marita Aravena
Realización: MILKY!
11. LAS POLILLAS (agosto 2016)
Dirección: Bernardo Quesney
Dirección de arte: Camila Rey



Diego Carrasco Prod.
Realizado por MILKY!

12. HIJOS DEL PELIGRO (noviembre 2016)

Dirección: Roberto Doveris
Dirección de arte: Diana Matus
Niña Niño Producciones

13. EDIFICIOS (septiembre 2017)

Dirección: Felipe Reuters de la Maza
Dirección de arte: Francisca Correa
Primate Lab

14. EL VALOR (julio 2018)

Realización: Diego Lomelín

15. EL DOLOR ES UN MOMENTO. EL VALOR ES LA FOGATA (septiembre 2018)

Dirección: Matías Bize
Bailada, discutida y vivida: las Vulvas furiosas
Producción El Sol

16. LO IMPORTANTE (enero 2020)

Dirección: Cristobal León
Dirección de arte: Natalia Geisse
Producción: Cristobal León / Diluvio



FUENTES UTILIZADAS

1. LIBROS Y ARTÍCULOS

- BARKER, M.-J. y SCHEELE, J. (2017): *Queer una historia gráfica*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- BERNINI, L. (2018): *Las Teorías Queer. Una introducción*, Barcelona-Madrid, Egales.
- BUTLER, J. (2007): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- DOLERA, L. (2018): *Morder la manzana. La revolución será feminista o no será*, Barcelona, Planeta.
- GARRANDÉS, A. (2016): *El espejo roto. Morfologías del cuerpo gay-lesbiano/queer en el cine*, La Habana, ICAIC.
- HALBERSTAM, J. (2011): *El arte queer del fracaso*. Barcelona-Madrid, Egales.
- HERRERA, C. (2019): *Hombres que ya no hacen sufrir por amor. Transformando las masculinidades*. Madrid, Los Libros de la Catarata.
- KUHN, A. y WESTWELL, G. (2012): *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- MARTÍN, G.J. (2016): *Quiérete mucho, maricón: Manual del éxito psicoemocional para hombres homosexuales*. [Kindle Android Version]. Retrieved from Amazon.com
- PALENCIA, L. (2008): *Hollywood Queer*, Madrid, T&B.
- PRECIADO, B. (2012): Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir del pensamiento heterosexual. En *Teoría Queer* (G). [Kindle IOS Version]. Retrieved from Amazon.com.
- SÁEZ, J., VIDARTE, P. y CÓRDOBA, D. (2012) (ed.): *Teoría Queer* (G). [Kindle IOS Version]. Retrieved from Amazon.com.
- ZADÚ, I. (2009, 1 de diciembre): «Feminismo y Teoría Queer», *SOB Socialismo o barbarie*, Buenos Aires.

2. BLOGS Y REVISTAS DIGITALES

- ALFARO FARIÁS, F. (2017, 19 de octubre). EDITORIAL (Me llamo) Sebastián: Esto recién comienza. *Cancha General*. Recuperado de <http://canchageneral.com/me-llamo-sebastian-teatro-cariola/>.
- BSIDE, F. (2020, 9 de enero). [Lo importante] (Me llamo) Sebastián nos lleva a fijarnos en lo que realmente importa. *Confesiones tirado en la pista de baile*. Recuperado de <http://confesionestiradoenlapistadebaile.blogspot.com/2020/01/lo-importante-me-llamo-sebastian-nos.html>.
- CARVANCHO, B. (2017, 27 de julio). Entrevista: (Me llamo) Sebastián: «El arma más potente de este patriarcado es la violencia de la imposición». *Tercera*. Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/me-llamo-sebastian-arma-mas-potente-este-patriarcado-la-violencia-la-imposicion/>.
- DEL REAL, A. (2017, 6 de septiembre). Entrevista: (Me llamo) Sebastián lanza en octubre el disco que expone su lado oscuro. *Culto-La Tercera*. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2017/09/06/me-llamo-sebastian-lanza-en-octubre-disco-expone-lado-oscurol>.
- DEL REAL, A. (2017, 18 de noviembre). Entrevista: (me llamo) Sebastián: «Me da pena que todo lo que he hecho se vea manchado». *Culto-La Tercera*. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2017/11/16/me-llamo-sebastian-me-da-pena-lo-he-hecho-se-vea-manchado/>.





- DEL REAL, A. (2018, 5 de diciembre). (Me llamo) Sebastián se radica en México tras la polémica. *CULTO*. Recuperado de <https://www.google.es/amp/s/culto.latercera.com/2018/05/12/me-llamo-sebastian-se-radica-en-mexico-tras-la-polemicaa/amp/>.
- EQUIPO ROCK & POP (2017, 23 de noviembre). Alex Anwandter disparó contra vocalista de Planeta No. «Entiendo la rabia y la decepción». *Rockandpop*. Recuperado de <https://www.rockandpop.cl/2017/11/alex-anwandter-disparo-vocalista-planeta-no-entiendo-la-rabia-la-decepcion/>.
- GARCÍA, B. (2016, 25 de agosto). (Me llamo) Sebastián habla de su nuevo single y resta importancia al rango vocal dentro del pop. *Tendencias Tele13*. Recuperado de <http://www.tl3.cl/noticia/tendencias/espectaculos/me-llamo-sebastian-las-polillas-entrevista>.
- GARCÍA, M. (2015, 4 de mayo). El oído intercontinental de Mowat. *SUPER45.cl*. Recuperado de <https://super45.cl/articulos/entrevistas/el-oido-intercontinental-de-mowat/>.
- GARRIDO, M. (2017, 10 de noviembre). Entrevista: Javiera Mena y músicos apuntados por acoso: «Estamos acostumbrados a tirar piedras y me parece bien esperar». *Culto-La Tercera*. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2017/11/10/javiera-mena-musicos-apuntados-acoso-estamos-acostumbrados-a-tirar-tirar-piedras-me-parece-bien-esperar/>.
- JONES, Z. & B. (2014, 4 de noviembre). Entrevista: (me llamo) Sebastián-Varita mágica. *Zambombazo: Lengua, música y cultura*. Recuperado de <http://zachary-jones.com/zambombazo/cancionero-me-llamo-sebastian-varita-magica/>.
- LEGORRETA, G. (2015, 2 de septiembre). Entrevista: De paseo con: (Me llamo) Sebastián. México. *Young Offenders*. Recuperado de <http://young-offenders.com/entrevista-a-me-llamo-sebastian/>.
- LEÓN, P. (2019, 5 de noviembre). Ley Zamudio. Una normativa insuficiente para frenar la violencia. *Diario U Chile*. Recuperado de <https://radio.uchile.cl/2019/03/24/ley-zamudio-una-normativa-insuficiente-para-frenar-la-violencia/>.
- LITTLEBAB (2016, 28 de octubre). (Me llamo) Sebastián: «encasillarnos en categorías no hace bien a nadie». *Estoybailando.com*. Recuperado de <http://estoybailando.com/me-llamo-sebastian-encasillarnos-en-categorias-no-hace-bien-a-nadie/>.
- MARCELO (2013, 31 de julio). Entrevista a: (Me llamo) Sebastián: «La obra pone palabras a una generación». *Alavena.cl*. Recuperado de <http://www.alavena.cl/2013/07/entrevista-a-me-llamo-sebastian-la-obra-pone-palabras-a-una-generacion/>.
- MILLAVIL, M. (2013, 20 de diciembre). Entrevista a (Me llamo) Sebastián: «Estoy contenido para entregar un material más íntimo». *POTQ Magazine*. Recuperado de <https://www.potq.net/entrevistas/me-llamo-sebastian-estoy-contenido-para-entregar-un-material-mas-intimo/>.
- MORALES, J.F. (2016, 23 de diciembre). Entrevista con (me llamo) Sebastián: las etiquetas las pone otra gente no yo. *Mor.bo, convergencia cultural*. Recuperado de <http://ismorbo.com/entrevista-con-me-llamo-sebastian-un-concierto-bacan-puede-cambiar-te-la-vida/>.
- OCAMPO CEA, A. (2014, 28 de marzo). Entrevistas: (me llamo) Sebastián, el niño rosado. *Noisey*. Recuperado de http://noisey.vice.com/es_mx/article/me-llamo-sebastian-el-niño-rosado.
- OCAMPO, A. y OCAMPO CEA, A. (2016, 22 de noviembre). Entrevista a (me llamo) Sebastián. *NOISEY Music by Vice*. Recuperado de https://www.vice.com/es_latam/article/7bxm8z/pop-que-conmemora-el-tiroteo-de-orlando-me-llamo-sebastian-y-roberto-doveris-son-los-hijos-del-pe-ligro.

- MUNDO PELÍCULAS TV (2018, 28 de septiembre). Matías Bize dirige nuevo video de Me Llamo Sebastián. *Mundo Películas Tv*. Recuperado de <https://www.mundopeliculas.tv/2018/09/28/video-matias-bize-dirige-nuevo-video-de-me-llamo-sebastian/>.
- PLANET, G. (2016, 26 de enero). Radar Latino. (Me llamo) Sebastián, revolución musical y sexual en Chile. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/26/actualidad/1453813833_572183.html.
- P.R. (2016, 14 de noviembre). Me llamo (Sebastián) estrena nuevo single con dramático videoclip. *La Tercera*. Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/me-llamo-sebastian-lanza-nuevo-single-dramatico-clip>.
- REYES, P. (2017, 4 de octubre). (Me llamo) Sebastián estrena video. *Culto-La Tercera*. Recuperado de <http://culto.latercera.com/2017/10/04/me-llamo-sebastian-estrena-video/>.
- RIFO, C. (2017, 4 de junio). (Me llamo) Sebastián. Entrevista. *Picnic*. Recuperado de <https://www.potq.net/noticias/me-llamo-sebastian-picnic-encuentro-ridiculo-exista-gente-trans-no-haya-leyes-cuidarlos/>.
- RIVEROS, V. (2017, 31 de mayo). Entrevista: «La música tiene un poder»: (Me llamo) Sebastián en su fugaz paso por Conce. *Rockcity*. Recuperado de <http://rockcity.cl/2017/05/16/la-musica-igual-tiene-un-poder-me-llamo-sebastian-en-su-fugaz-paso-por-conce/>.
- RUBIO SOTOS, (2015, 2 de agosto). (me llamo) Sebastián: La belleza. *ZdeO. Zona de Obras. Culturas Contemporáneas de España y Latinoamérica a diario*. Recuperado de <https://www.zona-deobras.com/?s=2+agosto+2015>.
- SANTA CRUZ, B. (2016, 28 de mayo). Entrevista: (Me llamo) Sebastián/ «Soy un defensor del cariño». *Revista Ruda*. Recuperado de <http://www.revistaruda.cl/me-llamo-sebastian-soy-un-defensor-del-carino/>.
- VALENCIA, P. (2017, 29 de septiembre). Entrevista: Humanamente hablando con (me llamo) Sebastián: «Me identifica lo dark desde que era gordito que odiaba todo, medio Daria». *Pousta*. Recuperado de <https://pousta.com/me-llamo-sebastian-entrevista/>.
- VIDAL, V. (2014, 28 de enero). El pop confesional de (me llamo) Sebastián. *Revista Paula*. Recuperado de <http://paula.cl/tiempo-libre/el-pop-confesional-de-me-llamo-sebastian/>.
- VILLEGAS, R. (2017, 17 de octubre). (Me llamo) Sebastian's New Álbum 'La Sombra' Tackles Queer Life and Death in Chile. Reseña del disco. *Remezcla*. Recuperado de <http://remezcla.com/relevases/music/me-llamo-sebastian-la-sombra-review/>.



EL MONSTRUO DE LAS MIL CARAS: REPRESENTACIONES DEL MONSTRUO Y SU CREADOR EN LAS DISTINTAS ARTES

Laura Cabrera de la Rosa
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Desde principios del siglo xx, e incluso antes, hemos podido contemplar distintas representaciones del monstruo y su creador, Víctor Frankenstein. Algunas de ellas se asemejan a las características citadas en la novela y otras han bebido directamente del cine. Pero las cuestiones son las siguientes: ¿quién es el verdadero monstruo?, ¿cuáles han de ser las representaciones definitivas de estos personajes? Probablemente nunca lleguemos a tener una única imagen de estos personajes, pero lo que sí sabemos es que forman y formarán parte de nuestro imaginario colectivo.

PALABRAS CLAVE: Frankenstein, monstruo, representaciones del monstruo, artes.

THE MONSTER OF THOUSAND FACES:
REPRESENTATIONS OF THE MONSTER
AND HIS CREATOR IN THE DIFFERENT ARTS

ABSTRACT

Since the beginning of the 20th century and even before, we have been able to contemplate different representations of the monster and his creator, Victor Frankenstein. Some of them resemble the characteristics cited in the novel and others have drunk directly from the cinema. But the issues are as follows: Who is the real monster? What are the definitive representations of these characters? We will probably never have a single image of them, but we know that they form part and will be part of our collective imaginary.

KEYWORDS: Frankenstein, Monster, Monster's representations, Arts.





Social media narcissism.
Ilustración del italiano Marco Melgrati*.



Portada del cómic *Frankenstein*
de Marion Mousse.

En nuestra sociedad la belleza ocupa un lugar estratégico. La imagen lo es todo, incluso por ella podemos obtener un trabajo o no. La cara que mostremos al mundo puede delimitar nuestra existencia, nuestra forma de vida, ya que tenemos unos cánones de belleza y todo lo que se sale de ellos nos resulta impactante e incluso, en ocasiones, nos produce miedo. No olvidemos que desde la Antigüedad existen mitos como el de Narciso, quien no podía dejar de amar su aspecto, lo que se sigue viendo cada día reflejado en publicidad y en las imágenes que nos inundan continuamente. La imagen de Marco Melgrati, que exponemos más arriba, muestra el narcisismo que se puede observar todos los días en las redes sociales. Muchas veces, lo que vemos en ellas es fruto de momentos de máxima artificialidad, para, así, sacar a relucir nuestra mejor cara. Por otro lado, tenemos la portada del cómic de Marion Mousse en la que aparece la criatura contemplando su imagen por primera vez y no por narcisismo, sino para descubrir qué es aquello que tanto temen los que le rodean.

Poco a poco hemos creado una sociedad donde la apariencia nos aporta unos prejuicios por los que nos debemos guiar, desechando el mundo interior que nos pueden ofrecer los demás. Como ya hemos dicho, nuestra imagen o nuestro aspecto físico, en algunas ocasiones, es fundamental para no ser rechazado socialmente. Por este motivo, hemos creído necesario señalar la imagen con la que es representado

* Se puede consultar esta imagen en la cuenta de Instagram de su creador: https://www.instagram.com/p/BAA9amPJSsG/?hl=es&taken-by=m_melgrati.



Caricatura realizada en 2012.

el creador y su criatura en las distintas representaciones que se han llevado a cabo de estos personajes de la novela *Frankenstein*, haciéndose hincapié en los elementos que nos producen rechazo.

¿Cuántas representaciones habremos visto de la criatura y su creador? Quizás miles o quizás millones. El monstruo forma parte de nuestro imaginario. Tanto es así que hasta aparece en publicaciones humorísticas como esta, en la que se señala uno de los errores más frecuentes en torno a este personaje: confundir el nombre de su creador con el de la criatura, que, como sabemos, nunca obtuvo ningún apodo o denominación.

Quizás la imagen más conocida para todos sea la de Boris Karloff encarnando el personaje de la criatura en el filme dirigido por James Whale (1931). Sin embargo, esta imagen, que tan integrada tenemos en nuestro imaginario, dista bastante de la que pretendió plasmar Mary W. Shelley en su obra.

A continuación, reflexionaremos sobre las imágenes más relevantes de la criatura, comparando sus diferentes aspectos con los que se describen en la novela. Sin duda, observaremos una clara influencia de otros medios artísticos, ya que el cine ha marcado nuestra percepción, pues es uno de los lenguajes más visuales y el primero en caracterizar al personaje principal de la obra. Por otra parte, también destacaremos la caracterización que recibe el creador, ya que, según el momento histórico en el que haya sido interpretado o reinterpretado este personaje, veremos un ideal de belleza totalmente distinto. Recordemos que entre el monstruo y el creador hay una conexión bien clara y no se establece por el momento de la creación, sino porque en el fondo son los contrarios perpetuamente unidos por las circunstancias. El monstruo siempre representará el horror o la fealdad, mientras que su creador representará la belleza, aquella que es aceptada socialmente.





Grabados que acompañan a la edición de 1818 de *Frankenstein*.

EL MONSTRUO EN LA NOVELA

Sus miembros estaban bien proporcionados; y había seleccionado unos rasgos hermosos para él. ¡Hermosos! ¡Dios mío! Su piel amarillenta apenas cubría la obra de músculos y arterias que quedaba debajo; el cabello era negro, suelto y abundante; los dientes tenían la blancura de una perla; pero todo ello no hacía sino contrastar espantosamente con unos ojos aguanosos que parecían casi del mismo color blancuzco que las cuencas que los alojaban, una piel apergaminada, y unos labios estirados y negros (2011: 85-86).

Así es como Mary W. Shelley describe a la criatura. Nos la presenta con unas características que distan mucho de las que le otorgaríamos a un ser hermoso. Sin embargo, su creador es capaz de ver la belleza en el horror. Recordemos que a pesar de que la obra está ambientada en el siglo XVIII, es creada en el XIX, una época donde se desarrolla un movimiento como el Romanticismo, en el cual se ve belleza en el lado más oscuro o terrible de la naturaleza¹, con lo cual es comprensible que la autora se viera influida por esa tendencia a mostrar lo bello en lo sublime.

Hemos añadido fotografías de los grabados que aparecen en la edición de *Frankenstein* de 1818. Si nos fijamos, a pesar de que no tienen color y no podremos apreciar el tono de la piel del monstruo, podemos observar que se parece bastante a la descripción que aporta la autora en la novela. Posee el pelo largo y negro, unos

¹ Podemos ver ejemplos de lo sublime, sobre todo, en la pintura. Obras como las de Théodore Géricault (*La balsa de la Medusa*), William Turner (*Steam-Boat off a Harbour's Mouth in Snow Storm*), Johann Heinrich Füssli (*La pesadilla*) o Caspar David Friedrich (*Abadía en el robledal*) muestran la belleza de lo sublime de la naturaleza.



Imágenes de la película *Frankenstein* de 1910.

ojos grandes, un cuerpo de proporciones anormales, labios negruzcos, y se pueden apreciar bastante los músculos y los tendones debajo de la piel de la criatura.

Por otro lado, podemos ver la imagen de Víctor Frankenstein y Elizabeth Lavenza. Sin duda, ambos poseen rasgos bellos, sobre todo ella, que encaja en el ideal de belleza de mujer, rubia y con facciones angelicales. Por su parte, Frankenstein también encajaría en el ideal de belleza del siglo XVIII, un hombre de cabello largo.

EL MONSTRUO EN EL CINE

La novela *Frankenstein* tiene muchísimas adaptaciones al cine. Hemos hecho una selección de 10 películas, las que más interés nos han suscitado. Por ello, solo trabajaremos con las imágenes creadas para estas versiones.

Comenzaremos con una de las más antiguas, la de 1910, dirigida por J. Searle Dawley. Si nos fijamos en el monstruo, podríamos decir *a priori* que sus rasgos coinciden con la descripción que se hace en la novela. Como la película es muda y en blanco y negro, hay otros aspectos que no podríamos tratar, como, por ejemplo, el color de su piel o si se expresa con gruñidos, tartamudea o habla de forma clara. Sí que podemos resaltar que posee una melena larga y oscura, que viste con harapos, sus manos son de un tamaño exagerado, parece estar jorobado y su rostro es blanco, resaltando un contorno negro que rodea sus ojos.

En cuanto a su creador, hemos de decir que su imagen es similar a la que aparece en el grabado del libro de 1818, pero con el cabello más corto. Sin duda, es el prototipo de belleza del hombre de inicios del siglo XX. Un hombre afeitado, de piel morena y pelo oscuro.

En segundo lugar, tendríamos la versión cinematográfica más conocida de la novela, *Frankenstein* de James Whale (1931). Si nos fijamos bien en la criatura, podemos ver que no se parece en demasía con la descripción que se da del monstruo en la novela. Posee una cabeza y un cuerpo bastante desproporcionados. Esto último podría ser similar a la obra de Shelley, pero el gran número de grapas que





Encuentro creador-criatura en la película *Frankenstein* de 1931.



Imagen del monstruo.

tiene en su rostro o los tornillos del cuello no se mencionan en ningún momento en la novela. Este último añadido (los tornillos) tiene su origen en la pregunta de cómo pudo Frankenstein transmitir la electricidad a lo largo del enorme cuerpo de la criatura. Claramente, una buena fuente de transmisión de la electricidad es el metal, de ahí se puede intuir que se hayan empleado estos tornillos. Por otra parte, su vestimenta no coincide con la de la novela, puesto que viste de negro, con pantalones y chaqueta, muy del estilo de los años 30. Como con el anterior filme, no podemos apreciar el color de la piel del monstruo, puesto que es una película en blanco y negro, pero sí que podemos notar detalles que con el anterior ejemplo eran imposibles. Uno de ellos, de vital importancia, es que el monstruo puede expresarse y lo hace en la gran mayoría de ocasiones mediante gruñidos. Es un monstruo sin capacidad de crear un discurso completo, con coherencia y cohesión. Esboza algunas palabras, pero nunca llega a tener una conversación plena con ningún personaje.

En cuanto a Frankenstein, tanto su vestimenta como su peinado concuerdan con el estilo o el canon de belleza existente en los años 30. No olvidemos que la película parece estar ambientada en esa época, en lugar de en el siglo XVIII. En nuestra opinión, trasladando la acción a esa época, se crea una atmósfera de verosimilitud, mucho más que si fuera adaptada a la que corresponde a la novela. En estos momentos, se buscaba impresionar al espectador y con esta película lo consiguieron².

En tercer lugar, hemos creído conveniente añadir su secuela, *La novia de Frankenstein*, de 1935, dirigida por el mismo realizador. Podemos observar que la

² Se recomienda el visionado de la película *Dioses y monstruos*, en la que se puede ver el origen del filme *Frankenstein* de 1931.



Encuentro de la novia y el monstruo.

imagen del monstruo es la misma que en la de 1931, aunque en esta película consigue decir más de dos palabras seguidas. Además, se añade una nueva imagen, que se ha convertido en un icono con el paso de los años, la de su novia. Se puede observar a una joven con unos rasgos similares a los del monstruo, pero que parece ser más hermosa que la primera creación. Uno de ellos es su pelo alargado y las rayas blancas que adornan la oscuridad de su melena³.

En cuarto lugar, nos interesa la representación del monstruo de la película de 1957 *La maldición de Frankenstein*. Como bien podemos observar, la imagen del personaje es mucho más putrefacta que las versiones anteriores. Se debe a que recoge el cadáver de una horca (porque es el cuerpo de un criminal ajusticiado) y que los cuervos ya habían comenzado a comérselo. Al igual que en las películas de Whale, va vestido de negro y tiene el pelo corto y negro. La criatura no habla en ningún momento, se expresa mediante gruñidos e intenta matar o golpear a toda persona que se interponga en su camino. Los instintos asesinos del anterior ser que poblaba aquel cuerpo siguen vigentes en la nueva vida de este monstruo. Además, podemos contemplar que está envuelto en vendas, como ocurría con la novia de la criatura en la versión de 1935.

En cuanto a la imagen de Frankenstein y de su profesor, es muy similar a la que podría llevar cualquier hombre de los años 50, tupés con volumen. Sin embargo, hemos de señalar que el carácter de Frankenstein en esta película roza la psicopatía, solo le importa experimentar y conseguir sus metas, incluso llega a acabar con la vida de los demás si se interponen en sus objetivos.

³ Algunos estudiosos señalan que esta imagen es la inspiración para el cabello alargado y azul que posee Marge Simpson de la serie animada *Los Simpson*.





La criatura.



Instantes después del intento de darle vida al cadáver.

En quinto lugar, tenemos otra adaptación realizada por el mismo director, en la que se da protagonismo a la mujer. Recordemos que estas dos películas no tienen que ver en nada con la novela de Mary W. Shelley. Simplemente, se emplea la obra de esta autora como inspiración para estas nuevas creaciones.

Esta película de 1967, *Frankenstein creó a la mujer*, es la secuela de la anterior. Sin embargo, es importante porque la imagen de la mujer que crea el doctor es totalmente distinta a la de Whale. Recordemos que el cuerpo que emplea esta vez para su experimento es el de una mujer que se ha suicidado por haber perdido al amor de su vida, convirtiéndose en toda una *femme fatale* cuando regresa del más allá, pues su único anhelo es matar a todos aquellos que hicieron que su amante fuera guillotinado.

Si nos fijamos en su imagen antes de morir, se trata de una muchacha que tiene miedo a mostrar la quemadura de su rostro y tiene el pelo de color castaño. Después de resucitar, le cambian el color a rubio y la operan para que su rostro se vuelva hermoso. En cuanto a su peinado, podemos observar que es bastante elevado, muy similar al que poseía la novia de la película de Whale, pero con toques de los años 60⁴.

En sexto lugar, tendríamos la comedia *El jovencito Frankenstein*, de 1974. A pesar de ser una parodia de la película de 1931, los personajes distan mucho del aspecto físico que tienen los de dicho filme. También, hemos de tener en cuenta que es una película hecha y ambientada en los años 70, con lo cual es lógico que los personajes encajen en los peinados o formas de vestir de la época.

⁴ La productora Hammer se dedicó entre los años 30 y 70 a hacer películas «de género», con abundantes versiones de *Drácula* y *Frankenstein*.



Cristina antes de suicidarse.



Cristina después de volver a la vida.

El doctor Frankenstein es rubio, con los ojos claros y viste y se peina acorde al momento histórico en el que se desarrolla la historia. Por otra parte, tendríamos al monstruo, que físicamente es bastante similar a la película parodiada, pero que en esta ocasión se le da la oportunidad de expresarse e incluso de cantar. Todos los personajes son exagerados, con características llamativas para hacer la obra aún más cómica, lo que se puede observar de forma más clara en el personaje de Igor, puesto que es la clave para el humor en el filme, y sus rasgos físicos, como, por ejemplo, la joroba de su espalda, están bastante hiperbolizados. Sin duda alguna, se nos muestra la cara más amable de los personajes de Frankenstein y su criatura, a pesar de que ninguno de los dos coincide con las descripciones que aporta Mary W. Shelley en su novela.

En séptimo lugar, en las imágenes de la película *La prometida* (1985), en la que vemos plasmada la imagen del creador, la criatura y la novia. Por el contrario que alguna de las anteriores, la vestimenta que llevan los personajes coincide con la época que se representa en la novela.

Si nos fijamos en el personaje de Frankenstein, podemos ver que es un hombre rubio con melena, un hombre bello. Por el contrario, su criatura porta una gran cicatriz en la cabeza y no se adapta a los cánones de belleza. Es un ser de dimensiones grandes, como indicaba la novela, pero posee una media melena castaña y no se pueden apreciar más detalles que nos describía la autora en la obra. Sin embargo, es un ser que posee sensibilidad y es capaz de hablar, aunque sin tener una competencia lingüística plena.

En cuanto a Eva, la novia, no parece un cadáver al que se le ha dado una segunda oportunidad de vivir. Es una mujer hermosa e inteligente que es capaz de adaptarse rápidamente a la vida en sociedad.

En *Remando al viento* (1987), a pesar de no contar la historia del creador y la criatura, nos muestra un esbozo de cómo era la vida de Mary W. Shelley un poco antes del proceso creador, en pleno proceso y posteriormente a este. Se destaca la relación entre el monstruo y la autora. Por ello, es importante mostrar cómo se caracteriza a este personaje.





Creador y monstruo.



Igor, ayudante de Frankenstein en *El jovencito Frankenstein* (1974).



Fritz, ayudante de Frankenstein en la versión cinematográfica de James Whale, *Frankenstein* (1931).



Creador y criatura bailando en un espectáculo.

Se nos presenta a un hombre de proporciones grandes, cara alargada y pálida, con ropajes dañados, pero que podría llevar una persona del siglo XIX. Su melena es corta y sus labios oscuros. Aparentemente mantiene casi todas las características que aporta la autora en su novela e incluso es un ser capaz de mantener una conversación, de hablar con la escritora sin necesidad de gestos o gruñidos, tal y como lo haría la criatura que creó el Frankenstein literario.

En *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) podemos observar cómo el personaje de Frankenstein encaja en el canon de belleza de los 90, es un hombre musculado, rubio y de ojos claros. Por la parte que concierne al monstruo, hemos de reseñar que en esta película se han exagerado bastante las cicatrices, las partes en las que



La novia (Eva).



Frankenstein.



La criatura.



se le ha cosido. Esto crea en el espectador repulsión. El monstruo fue recreado de esta manera para que se rechazara desde el primer momento por su aspecto físico, pero es inteligente y sabe lo que quiere. Su único cometido es vengarse de su creador, el rencor es predominante en este personaje.

En *Victor Frankenstein*, de 2015, el protagonista es el ayudante de Frankenstein, Igor. Igor es jorobado, pálido, de compleción pequeña y con una melena negra. Posteriormente, gracias a la ayuda del doctor Frankenstein, deja de ser jorobado y





La criatura en distintas escenas de *Remando al viento*.

empieza a vestir de otra manera, ya que anteriormente acostumbraba a vestir solo para las actuaciones del circo.

Por su parte, Frankenstein es moreno y con ojos azules, con un peinado que podría llevarse en el año 2015, a pesar de realizarse la acción en el siglo XIX. Sin duda, encaja en el canon de belleza más actual. Como en las anteriores versiones, representa lo bello, frente a la deformidad del monstruo.

En cuanto al monstruo, recordemos que es creado a través del cuerpo del hermano fallecido de Frankenstein. Pretendía ser una creación perfecta, un hombre perfecto. Para ello, se crea a un ser con dos pares de pulmones y dos corazones. Tiene muchas cicatrices, grapas en la cabeza (pues se ha tenido que abrir el cráneo para introducir el cerebro), labios oscuros, musculatura trabajada y unas proporciones fuera de lo normal, midiendo más de dos metros. Centrándonos en su conducta, hemos de señalar que no habla en ningún momento y que su primer instinto es matar a todo ser humano que ve.

Estas son solo algunas de las representaciones que hay en el cine, hay muchísimas más⁵. Pero si algo nos queda claro es que cada personaje se adapta a cada momento de creación, ya sea al canon de belleza o adaptando las características del monstruo para causar el mayor horror en el espectador, pues hemos de recordar que el ser humano, con el avance del cine, va perdiendo el asombro o el miedo a lo desconocido, siendo todo muy diferente a los inicios de este arte, cuando una persona se asombraba de todo lo que aparecía en la gran pantalla.

⁵ Algunas versiones que no hemos seleccionado podrían ser *Life without a soul*, de Joseph Smiley (1915); *Il mostro di Frankenstein*, de Eugenio Testa (1921); *Son of Frankenstein*, de Rowland V. Lee (1939); *House of Frankenstein*, de Erle C. Kenton (1944); etc.



Criatura.



Momentos después de la creación del monstruo.

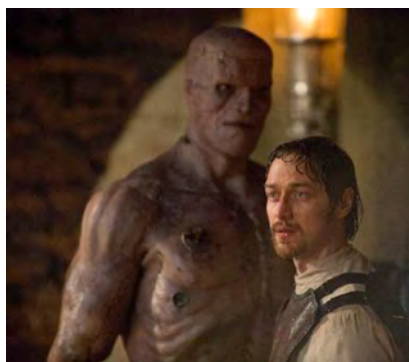


Víctor Frankenstein.





Igor y Frankenstein.



La criatura y su creador.



La criatura.

EL MONSTRUO EN EL CÓMIC Y LA NOVELA GRÁFICA

En los últimos años, ha habido un auge del lenguaje del cómic y la novela gráfica. Por ello, es de vital importancia destacar cómo se plasman los personajes en este medio visual y textual. Al igual que ocurre con el cine, es muy posible que haya muchísimas más adaptaciones de la novela de las que nosotros hemos selec-



Imagen extraída del cómic.



Boceto de la obra realizado por Mousse.



Monstruo.

cionado⁶, en este caso seis, pero hemos querido centrarnos en aquellas obras en las que se captara la esencia del libro y no aquellas en las que se emplea al personaje del monstruo para crear nuevas aventuras.

⁶ Hay muchas más versiones en cómic; entre las más destacadas tendríamos las siguientes: *Frankenstein*, de Dick Briefer, publicado por Prize Comics (años 40); *Embalming-The Another Tale of Frankenstein*, de Nobuhiro Watsuki (2007); *Frankenstein*, de Tony Tallarico y publicado por Dell Comics (años 60); etc.



Frankenstein.



La criatura.

En primer lugar, tendríamos la obra de Marion Mousse de 2009, *Frankenstein*. Si nos fijamos en el monstruo, su piel es de un color verdoso, es de dimensiones grandes, con ojos claros, pelo negro corto y viste con ropa de abrigo. Su imagen no coincide mucho con la aportada en la novela, salvo en el color del pelo y las grandes dimensiones. Por su parte, Frankenstein podría encajar perfectamente con la imagen de un hombre del siglo XVIII, pues posee pelo largo y castaño, es delgado y en todo momento se le retrata con una mirada triste. Hemos de indicar que, en esta ocasión, no se busca la belleza del personaje, viéndose una evolución física a lo largo de la obra, ya que conforme va sucediendo la acción, Frankenstein va enfermando, apreciándose una palpable decadencia física (dejadez de la barba, delgadez, etc.). En cuanto a la personalidad de los personajes, se puede observar a un Frankenstein obsesionado con la idea de la vida y la muerte, tal y como ocurre en la novela. El monstruo es muy sensible y su único objetivo es encontrar a alguien con quien compartir el resto de su existencia. Es capaz de tener una conversación completa, sin equivocaciones gramaticales o gruñidos. Por tanto, se trata de un ser inteligente que se vuelve rencoroso porque su creador no le da lo único que le pide, una compañera.

En segundo lugar, el *Frankenstein* (2009) de Sergio A. Sierra y Meritxell Ribas. Meritxell Ribas ilustra a los personajes con la técnica del *grattage*⁷. Por ello, se pueden apreciar las pequeñas franjas de la madera empleada para estas creaciones, lo que dota de profundidad al dibujo. No cabe duda de que estas representacio-

⁷ Técnica pictórica surrealista que consiste en raspar o rascar los pigmentos de pintura ya secos sobre la superficie de madera o lienzo. Los efectos logrados dependen de la intensidad del raspado y del grosor de las distintas capas de pintura. Como herramientas para efectuar los rascados se utilizan cuchillas, punzones, distintos tipos de lijas, etc.



Momento de la creación del monstruo.



Monstruo poco después de su creación.



Primer reencuentro con el monstruo.

nes no tienen nada que ver con las anteriores, puesto que la ilustradora emplea formas geométricas para conformar los rostros, lo que se puede apreciar en las narices. El monstruo se caracteriza con los mismos rasgos que Mary Shelley expone en su obra. Es un ser de grandes dimensiones, con pelo largo y negro, labios negruzcos y piel clara. No sabemos si la piel sería amarillenta o no, ya que se trata de un cómic en blanco y negro. Al igual que ocurre con los anteriores cómics, el monstruo es un ser sensible e inteligente, capaz de desarrollar sin problemas una conversación.



Encuentro de Frankenstein y el monstruo.



Proceso de creación.

Frankenstein tiene rasgos hermosos, lo que hace destacar las diferencias físicas entre monstruo y creador. Posee una melena larga, que suele aparecer suelta en la mayor parte de la obra, ojos oscuros y ropa acorde al siglo XVIII. En cuanto a su forma de ser, hemos de decir que es un ser bastante atormentado, obsesionado con conseguir el objetivo de crear una nueva forma de vida.

En tercer lugar, estudiamos el *Frankenstein* de Martin Powell y Patrick Olliffe. Como podemos observar, el estilo de dibujo es muy diferente a los anteriores. Sin embargo, el monstruo concuerda bastante con la descripción de la novela. Es un ser de complexión grande, de melena negra y larga (aunque en el momento de su creación no tiene pelo), con una boca negruzca. Sin embargo, como ocurre con otras adaptaciones de la imagen del monstruo, se hace mucho hincapié en las cicatrices o heridas que porta. En cuanto a su personalidad, es similar a la de los anteriores.

Frankenstein tiene rasgos bastante masculinos, un mentón ancho, pelo oscuro, corto y rizado, así como una complexión delgada. Su imagen nos recuerda mucho a otros cómics donde los personajes son americanos; por ejemplo, a *Superman*. Viste tal y como se vestiría en el siglo XVIII. Su única obsesión es la muerte y tiene pesadillas con ver muertos a sus seres queridos. En nuestra opinión, es un personaje al que le afecta mucho la muerte, desde la pérdida de su madre.

El *Frankenstein* (2016) de Junji Ito es una versión manga de la obra, donde los personajes poseen rasgos bastante exagerados y sangrientos, sobre todo en lo que



La novia.



El monstruo.

concierno a los monstruos. Frankenstein y su familia son los únicos personajes que no son retratados de forma sangrienta o gore, salvo cuando fallecen.

Frankenstein aparece representado como un hombre rubio y de constitución y facciones delgadas. Viste como una persona del siglo XVIII o XIX en todo momento de la obra. En cuanto a los monstruos, tanto la novia como el monstruo aparecen representados como si fueran momias egipcias, envueltos en vendas. El monstruo es bastante más vengativo que los anteriores, roza el cinismo, pues pide que se incorpore la cabeza de Justine al cuerpo de su nueva compañera. La novia, por su parte, tiene el rostro de Justine, pero ha perdido el aspecto anterior, dándosele una imagen un tanto demoníaca. El monstruo es capaz de comunicarse, pero la novia, no. Ambos son seres violentos, capaces de matar. Por último, hemos de señalar que tiene gran similitud con el que fue creado para la película *La maldición de Frankenstein* (T. Fisher, 1965), salvo que en este caso las heridas se han llevado al extremo, logrando hacerlo mucho más repugnante.

En quinto lugar, tenemos el cómic *Mary Shelley: la muerte del monstruo* (2016), de Raquel Lagartos y Julio César Iglesias; aun sin ser una adaptación de la novela, se nos muestra una imagen del monstruo bastante conseguida. Posee una melena larga, gran altura, un contorno oscuro alrededor de sus ojos, labios negros y cicatrices. En esta ocasión, podemos ver a un monstruo muy sensible e inteligente, sin rencor alguno, que acompaña a Mary Shelley en cada uno de los momentos trágicos de su vida, dejando bien claro que él ha estado siempre ahí cuando algunas





personas le han fallado. Sin duda, es una de las criaturas más conseguidas, podría ser una de las mejores representaciones, en nuestra opinión.

Por último, tendríamos la novela gráfica *Gris Grimly's Frankenstein* (2015), de Gris Grimly. Tiene una estética de lo más innovadora, ya que se aúnan elementos del propio siglo XVIII con algunos del XIX e incluso con otros del XX.

Frankenstein aparece como un hombre desgarrado, con un peinado fuera de lo habitual en las representaciones de este personaje (podría tratarse de un peinado actual). Además, no representa esa belleza humana a la que estamos acostumbrados, más bien es un hombre común. Su delgadez casi enfermiza deja entrever su principal meta, crear vida.

La criatura está representada de una manera que inspira horror, ese horror que sentía todo aquel que lo rechazaba a primera vista por miedo a lo desconocido. Se puede apreciar cómo se le salen los huesos de debajo de la piel, tuberías a las que estaba conectado en el momento de su creación, numerosas cicatrices, labios negros, melena larga y negra, articulaciones más grandes de lo normal y viste con harapos. En cuanto a su personalidad, coincide con alguna de las que ya hemos expuesto anteriormente, se trata de un ser que es inteligente, que busca venganza por el abandono y el no cumplimiento de la promesa realizada por parte de su creador.

Como podemos ver, son numerosas las reinterpretaciones del monstruo y su creador. Algunas de ellas estarán más cerca de la descripción de Mary W. Shelley y otras no tanto, pero sin duda ambos personajes muestran a unos seres que *a priori* podrían ser diferentes y que acaban siendo más similares de lo que se pudiera llegar a creer. Siempre nos preguntaremos quién es el verdadero monstruo, si el crea-



Frankenstein cuando piensa en si crear o no a una compañera para la criatura.



La criatura instantes después de ser creada.



Boceto de la criatura.

dor por engendrar a un ser sin ser consecuente con sus actos o un ser que vino al mundo sin pedirlo, fue rechazado por la humanidad y finalmente decidió vengarse.





Frankenstein y la criatura
en el momento de la creación.



Frankenstein y el doctor Waldman.



La criatura.

EL MONSTRUO EN LAS SERIES

En este apartado damos el salto al mundo televisivo de Frankenstein. Por un lado, tendríamos la miniserie *Frankenstein* (Kevin Connor, EE. UU., 2004). Ambientada en el siglo XIX, los personajes visten como en la época, pero, a pesar de ello, al menos en el caso de Frankenstein, su peinado es bastante similar a los que podrían llevarse en la actualidad. Ambos personajes, monstruo y creador, son bastante similares psicológicamente a como se les describe en la novela. Además, físicamente, el primero es bastante similar a su descripción, pero hemos de destacar que no posee unos labios oscuros o que se pueden observar menos heridas e incluso es menos repulsivo que otras versiones de la criatura.



Víctor Frankenstein.



La criatura (John Clare).

Por otro lado, en la serie *Penny Dreadful* (John Logan, 2014), monstruo y creador tienen matices aún más profundos que cualquiera de los anteriores. Con esto nos referimos a que se hace un análisis más introspectivo de estos dos personajes, conocemos mucho mejor cómo son y cuáles son sus objetivos vitales. No hemos de olvidar que un nombre suele dotar de personalidad al que lo porta y, por ello, es importante que el personaje de la criatura tuviera uno, para así poder tener una identidad, una personalidad clara. El monstruo, en este caso, es mucho más sensible que los demás, le gusta la poesía y sabe apreciar la belleza de las cosas. Además, en nuestra opinión, cumple con todas las características físicas que aporta Mary Shelley en su novela. Recordemos que ha sido creado a partir de un mismo cadáver y no por partes, con lo cual consigue recordar su vida anterior. Sin duda, esto último, junto con la historia que cuenta después de su creación, son los puntos clave que hacen que sea un monstruo de lo más interesante, sin olvidar la esencia del que protagoniza la novela.

Por su parte, el doctor Frankenstein es un ser atormentado, que no puede olvidar el momento de la creación y que ha abandonado a su primera criatura. Como ya señalamos anteriormente, no cesa en su empeño de crear más vida artificial, sin pensar en las consecuencias. Su único afán es romper los límites entre la vida y la muerte. Es un drogadicto que emplea el opio como mecanismo de escape, para no recordar su doloroso pasado. En cuanto a su aspecto físico, podemos observar a un hombre delgado, demacrado por las drogas y siempre ojeroso por las pocas horas de sueño. Esta descripción podría encajar con el último Frankenstein, el enfermizo, que va rozando la recta final hacia la muerte.

Como podemos ver, hay muchísimas representaciones de la criatura y su creador, unas más cercanas a la novela de Mary Shelley y otras se asemejan más a la



herencia que se ha desarrollado por parte del cine. Sin embargo, ninguna es superior a otra, pues si observamos cada una de las representaciones de estos personajes, pueden reflejar la belleza o, mejor dicho, el canon de belleza de cada una de las épocas en que se han gestado dichos personajes. Por otro lado, hemos de tener en cuenta que cada una de las representaciones realizadas en las diferentes artes son productos totalmente nuevos y no son equivalentes, se aprecia la originalidad, la capacidad de crear algo diferente, aunque partan de la misma esencia.

RECIBIDO: septiembre de 2019; ACEPTADO: noviembre de 2019



BIBLIOGRAFÍA

- SHELLEY, W.M. (2018): *Frankenstein*, Barcelona, Alma Clásicos Ilustrados.
- SHELLEY, M.W. (2009): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra.
- SHELLEY, M.W. (2011): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Alianza Editorial.
- SHELLEY, M.W. (2017): *Frankenstein o el moderno Prometeo. Bicentenario 1818-2018. Edición anotada para científicos, creadores y curiosos en general*, Barcelona, Ariel.
- SHELLEY, M.W. (2017): *Edición anotada de Frankenstein (edición, prólogo y notas: Leslie S. Klinger)*, España, Ediciones Akal, S.A.
- PAVÉS, G.M. y MARTÍN, T. (2018): *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes*, España, Editorial Berenice.
- GRIMLY, G. (2015): *Gris Grimly's Frankenstein*, Barcelona, Norma Editorial.
- JUNJI ITO (2016): *Frankenstein*, Barcelona, ECC Ediciones.
- LAGARTOS, R. e IGLESIAS, J.C. (2016): *Mary Shelley: la muerte del monstruo*, Madrid, Diábolo Ediciones.
- MOUSSE, M. (2009): *Frankenstein de Mary Shelley*, Madrid, Ediciones SM.
- SIERRA, S.A. y RIBAS, M. (2009): *Frankenstein*, Barcelona, Parramón Ediciones.
- POWELL, M. y OLLIFFE, P. (2002): *Frankenstein. Basado en la novela de Mary Shelley*, Barcelona, Norma Editorial.

PELÍCULAS CONSULTADAS

- Frankenstein* (Edison Estudios, J.S. Dawley 1910).
- Frankenstein* (Universal Studios, J. Whale 1931).
- Bride of Frankenstein (La novia de Frankenstein)* (Universal Studios, J. Whale 1935).
- The Curse of Frankenstein (La maldición de Frankenstein)* (Hammer Film Productions, T. Fisher 1957).
- Frankenstein created woman (Frankenstein creó a la mujer)* (Hammer Film Productions, T. Fisher 1967).
- Young Frankenstein (El jovencito Frankenstein)* (20th Century Fox, M. Brooks 1974).
- The Bride (La prometida)* (Columbia Pictures, F. Roddam 1985).
- Remando al viento* (Datirambo Films, G. Suárez 1987).
- Frankenstein (Frankenstein de Mary Shelley)* (American Zoetrope, K. Branagh 1994).
- Victor Frankenstein* (20th Century Fox, P. Mcguigan 2015).



CINE / CINEMA

LOS ECOS DE LA CONTRACULTURA EN EL CINE MUSICAL ESTADOUNIDENSE A TRAVÉS DE *GODSPELL* Y *JESUCRISTO SUPERSTAR*

Virginia E. Higuera Rodríguez

RESUMEN

La sociedad estadounidense vivió tras la II Guerra Mundial un periodo de bienestar económico que llevó a la estabilidad social. Sin embargo, los eventos políticos harían que las nuevas generaciones se rebelaran contra todo el sistema establecido, cuestionándose a menudo la vigencia del mismo. Coincidiendo con un momento político convulso, los jóvenes creadores romperían los esquemas culturales, que parecían haber entrado en bucle, en el periodo conocido como Contracultura. Ésta será una de las etapas artísticas y culturales más prolíficas, en la que los jóvenes no tendrán miedo a enfrentarse a los principios morales y cuya obra trascenderá más allá de las barreras temporales. La industria cinematográfica vivirá un cambio de paradigma que transformará las tendencias más independientes en verdaderos hitos de la cultura de masas, como fue el caso de *Godspell* y *Jesucristo Superstar*.

PALABRAS CLAVE: Contracultura, Generación Beat, movimiento *hippie*, cultura de masas, musical estadounidense, religión.

THE ECHOES OF THE COUNTERCULTURE IN THE MUSICAL CINEMA OF THE UNITED STATES THROUGH *GODSPELL* AND *JESUS CHRIST SUPERSTAR*

ABSTRACT

In the United States took place after the II War World, a period of economic wellness that lead the country towards social stability. Nevertheless, the political events will have made the new generations of American citizens revolt against the establishment, often questioning its validity. In a tumultuous political moment, the young artists would crash the already established cultural scheme, that has been stuck in a loop, in the period known as Counterculture. This would be one of the most prolific artistic and cultural eras when young people were not afraid to confront the moral principles while developing a series of works that would transcend the time barrier. The cinematographic industry would experience a change of paradigm when independent works became hits amongst mass culture, such as *Godspell* and *Jesus Christ Superstar*.

KEYWORDS: Counterculture, Beat Generation, Hippie Movement, Mass Culture, American musical, religion.



Haz que todo suceso sea un acontecimiento de significado histórico y mítico.
Conviértete a ti mismo en un símbolo (*Jerry Rubin*)

1. EL ORIGEN DE LA CONTRACULTURA

Hablar de Contracultura implica, no sólo abarcar el despertar juvenil que se vive en los Estados Unidos, sino también las crecientes manifestaciones que se desarrollaron en una Europa que empezaba a recuperarse tras la II Guerra Mundial, especialmente en Francia y Reino Unido. La Contracultura no fue un movimiento uniforme en el tiempo y tampoco se desarrolló en un país exclusivamente. «Los Setentas conforman un fenómeno complejo, difícil de reducir únicamente a ciertas tendencias políticas o sociales [...]. Algo ocurrió, sin importar las fechas exactas. Ese algo, tenía que ver con el comportamiento, la forma de vestir, el lenguaje, la música, y las costumbres sexuales»¹ (Oppenheimer, 2003: 4).

Siendo los principales focos de esta revolución cultural Francia, Reino Unido y Estados Unidos; fue este último el más influyente frente a los países europeos.

Los años sesenta representan un cambio crucial, 'una discontinuidad'. Desde 1607 hasta 1965, la Historia de Estados Unidos se desarrolla siguiendo 'un patrón cíclico. Así es como lo hicimos hasta que la Great Society lo arruinó todo: no trabajes, no comas, tu salvación es espiritual; el gobierno por definición no puede salvarte; los gobernantes creen en mantenerse en su posición y todas las buenas reformas buscan la transformación' [...]. La Contracultura es una aberración momentánea en la Historia de Estados Unidos que será revisitada como un tranquilo período bohemio en la élite nacional (Frank, 1997: 2).

Se generó así, un movimiento de protesta contra el conocido como *american way of life*, un modo que, como describe el sociólogo Will Herberg:

Es individualista, dinámico y pragmático. Reafirma el valor supremo de la dignidad del individuo, insiste en la incesante actividad por su parte, ya que no debe descansar nunca, sino esforzarse por avanzar; define una ética independiente, mérito y carácter, y en la que se juzga por logro: 'hechos no creencias' son lo que cuenta (1960: 79).

Esta idea está ya presente en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos (1776): todos los seres humanos fueron creados iguales, y están dotados de ciertos derechos inalienables por el creador, cuyo fin último es ir en busca de la felicidad. Precisamente, el modo de vida americano pone de manifiesto que todo ser humano es capaz de progresar en la escala social, sin importar su origen. Haciendo referencia a la industria cinematográfica, encontramos un buen ejem-

¹ Traducción de los textos originales en inglés realizada por la autora.

plo de esto en los grandes *moguls* de los estudios, muchos de ellos procedentes de una Europa devastada por la I Guerra Mundial, que galopaba hacia la II, dominada por el nazismo. La mayoría de los creadores de los grandes estudios cinematográficos fueron judíos procedentes de Centroeuropa que crearon las primeras sedes en la Costa Este. Con el tiempo se trasladarían a Hollywood, donde dominarían la gran industria del cine.

En 1933, el demócrata Franklin D. Roosevelt se convirtió en el nuevo presidente de Estados Unidos, siendo el encargado de levantar el país siguiendo una política económica intervencionista, conocida como el *New Deal*, concebida para luchar contra los efectos de la Gran Depresión. Este programa se desarrolló entre 1933 y 1938 con el objetivo de reformar los mercados financieros y, así, recuperar la economía estadounidense. Sería en este preciso momento cuando empiecen a surgir los primeros argumentos que marcaron el posterior desarrollo de los movimientos contraculturales en los sesenta. Como se recoge en el texto de Barbara Epstein:

Los movimientos de los años 30 pueden ser vistos como el punto de partida de la política que se desarrollará en la posguerra: establecieron la importancia de clase, especialmente la de la organización de la clase trabajadora. La experiencia de los 30 puso de manifiesto la relación entre los movimientos de protesta y el estado; fue la presión de la clase trabajadora organizada y sus aliados la que condujo a la creación de un estado del bienestar (1993: 22).

Con la creciente recuperación económica a finales de la década de los treinta, Estados Unidos se ve implicado en la II Guerra Mundial. Mientras tanto, los primeros movimientos pacifistas comenzaban a tomar forma. El Partido Comunista y la izquierda, alimentados por las ideas del movimiento obrero y el *New Deal*, ayudaron a que la sociedad estadounidense se tornara más democrática. Sin embargo, estos primeros movimientos sociales pronto se radicalizaron, llevando la política hacia el populismo y el feminismo, rodeado de una sensibilidad cristiana que pronto derivó hacia la utopía. «Durante la Guerra y a lo largo de los cincuenta, las organizaciones pacifistas que sobrevivieron, atrajeron a pacifistas radicales que no sólo eran contrarias a la guerra, sino que además eran críticos con la estructura social y cultural» (1993: 28). Estas primeras revoluciones sociales sentaron las bases del movimiento pacifista que nació en los años setenta como respuesta a la participación de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam. Como recoge Epstein en su texto *Political Protest and Cultural Revolution*:

Una generación de pacifistas radicales emergió a partir de la experiencia de la Guerra para desafiar a los cautelosos líderes de los movimientos pacifistas existentes. Las organizaciones más importantes eran las de inclinación religiosa, la Comunidad de Reconciliación y su filial secular la Liga de la Resistencia a la Guerra [...]. Los pacifistas radicales impulsaron la creación de la Conferencia de la No-Violencia Revolucionaria Socialista, una formación de corta vida comprometida con el socialismo, el anarquismo y el pacifismo (1993: 28).



Si bien los movimientos culturales y los periodos históricos son difíciles de acotar entre una fecha de nacimiento y muerte, muchos autores encuentran el origen de la Contracultura a mediados de la década de los cincuenta, cuando la sociedad estadounidense, ya completamente recuperada después de la crisis económica, empieza a crecer hacia una cultura de masas y un sistema capitalista. Las comodidades económico-sociales en las que esta nueva generación se desarrolló provocaron que gran parte del incipiente mercado capitalista se dirigiera hacia estos despreocupados consumidores que poco conocían las penurias vividas en décadas anteriores.

Como este grupo continuaba sus estudios más allá del instituto en cifras de récord, el fenómeno de jóvenes adultos no vinculados a las rutinas y las responsabilidades adultas, expandieron la cultura juvenil más allá de los años de la adolescencia. [...]. Esta subcultura y su desconexión de la vida adulta tradicional empezaron a criticar seriamente la cultura dominante, incluyendo el consumismo que les había consentido en su infancia (Richardson, 2012: 8).

Muchos autores apuntan que, pese a ser un periodo histórico convulso lleno de movimientos sociales, el punto de partida de ésta se sitúa en 1955, cuando se produce el primer acto contra la segregación racial en Montgomery, Alabama. Esta protesta por parte de los ciudadanos afroamericanos, en busca de reafirmar sus derechos, es quizás el revulsivo que necesitaba una sociedad adormecida tras la II Guerra Mundial.

Los cambios culturales que se identificarían como ‘contracultura’ comenzaron mucho antes de 1960, con profundas raíces en la bohemia y el pensamiento romántico [...]. Como reacción a la anquilosada economía y estado cultural de los años de la posguerra, casi nadie se dio cuenta de cómo ese contexto –el ámbito económico y la clase media– estaba cambiando a lo largo de la década de 1960 (1997: 6).

Los años sesenta se caracterizaron por ser un periodo especialmente combativo a favor de los derechos civiles, la libertad de expresión, la igualdad entre razas, entre hombres y mujeres, y el inicio de los movimientos LGTB. Pudiendo situar así hacia 1969, coincidiendo con el nacimiento del movimiento de liberación de la mujer, el arranque del conocido como movimiento gay, a partir de la revuelta de Stonewall. Como el historiador y activista Martin Duberman describe:

Stonewall marca un hito emblemático en la historia moderna del movimiento gay y lésbico. El suceso de una serie de revueltas a finales de junio y principios de julio de 1969 resultaron en una redada policial en un bar gay de Greenwich Village, ‘Stonewall’ se ha convertido en sinónimo, a lo largo de los años, de la resistencia gay a la opresión [...]. Los disturbios de 1969 se toman generalmente como el nacimiento del movimiento político de la comunidad gay y lésbica moderna –este fue el momento en el que gays y lesbianas, todos al unísono aceptaron su humillación y reforzaron su solidaridad. Por definición ‘Stonewall’ se ha convertido en un símbolo empoderador de proporciones globales (Duberman, 1994: xvii).



Los movimientos contraculturales emergen de los jóvenes y se postulan como una transición generacional presente en todas las manifestaciones socioculturales. Tomando como referencia una de las producciones musicales que mejor reflejan la efervescencia de este periodo, *Hair. The American tribal love-rock musical*—obra musical original de Gerome Ragni y James Rado estrenada en 1968—, vemos como se teme al movimiento juvenil más radical, donde su protagonista sufre las consecuencias de la Guerra de Vietnam.

1.1. LA GENERACIÓN BEAT

Como establece Ann Charters, biógrafa de Kerouac, en un país que vivía en la estabilidad económico-social posterior a la II Guerra Mundial, surgiría el germen de la Contracultura:

Era el momento del cambio. A finales de la década de 1950, el país estaba experimentando el despertar de una disidencia radical generalizada, en parte como respuesta a los tumultuosos eventos históricos de la Guerra Fría, con el sangriento esfuerzo de los Estados Unidos para restringir la expansión global del comunismo, y en parte como reacción contra la conformidad autocomplaciente (2001: xx).

Atendemos así al nacimiento de una generación marcada por las tensiones nucleares de la Guerra Fría, la contundente lucha del senador Joseph McCarthy contra el comunismo, las secuelas de la bomba de Hiroshima y el inminente estallido de la Guerra de Vietnam. En este periodo convulso podemos identificar una serie de autores que se erigen como instigadores de una revolución juvenil: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Neal Cassady y William S. Burroughs constituyen el núcleo de la conocida como Generación Beat.

La Generación Beat fue un movimiento literario que surgió entre las comunidades bohemias de posguerra en el Greenwich Village de Nueva York, en North Beach, San Francisco y en Boston. Ginsberg apunta que fue «un grupo de amigos que trabajó de manera conjunta en la poesía, la prosa y la conciencia cultural de mediados de los cuarenta hasta que el término se popularizó a finales de los cincuenta» (Waldman, 1999: xiv) y si bien se define a esta generación especialmente por su literatura, podríamos hablar de una comunidad heterogénea formada por artistas, escritores e intelectuales que crearon simultáneamente en la era del expresionismo abstracto y el jazz bebop a finales de los años cuarenta. Al tratarse de un movimiento tan heterogéneo y definitorio de una generación, encontramos en él tintes *underground* o, como lo llamaba Kerouac, subterráneos, siendo además un híbrido entre los bohemios y los hípsters de Nueva York. Podríamos, por tanto, establecer que esta generación surgió a mediados de los cuarenta y se extendió a lo largo de la década de los cincuenta hasta comienzo de los sesenta. Tomando tales dimensiones, fue necesario encontrar un término capaz de englobar tan diversas creaciones y creadores. Es precisamente su carácter híbrido lo que propicia la aparición de varias definiciones a lo largo de la década.



El primero en designar a este movimiento como la Generación Beat fue el escritor John Clellon Holmes en un artículo publicado en *The New York Magazine* el 16 de noviembre de 1952, «This is the Beat Generation». La primera acepción de la palabra *beat* que aparece al buscar su traducción directa al español es *golpear* y de alguna manera Holmes relaciona a la Generación Beat con este significado. Como ocurre con la Generación Perdida del periodo de entreguerras, los jóvenes de la década de los cincuenta fueron *golpeados* con violencia contra ellos mismos y contra el muro que constituyó una sociedad que parecía estar sumida en el estatismo, tras la II Guerra Mundial. Para Holmes, la palabra *beat* «implica la sensación de haber sido utilizado, estar en carne viva. Implica una suerte de desnudez de mente, y, básicamente, del alma» (1952: 10). Holmes no sólo proporciona esta definición, sino que pone además de manifiesto la relación de los jóvenes de ambas generaciones con la espiritualidad. Tanto la Generación Perdida como la Beat fueron resultantes de periodos bélicos anteriores que marcaron profundamente su relación con fuerzas superiores. Holmes establece que, mientras los jóvenes de los años veinte estaban ocupados luchando con la pérdida de la fe, la Generación Beat buscaba desesperadamente la existencia de una divinidad. Deja entrever así lo importante que era para esta generación la espiritualidad y su conexión con un plano divino. Esta idea se condensa en la definición presente en el siguiente texto de Kerouac:

Beat no significa estar cansado, o desgastado, tanto como significa *beato*, la forma italiana para beato; estar en estado de beatitud, como San Francisco, intentando amar la vida, intentando ser sincero con todo el mundo, practicando la resiliencia, la amabilidad, cultivando la alegría del corazón. ¿Cómo puede esto llevarse a cabo en esta locura del mundo moderno de multitudes y millones? Practicando la soledad, caminando contigo mismo de vez en cuando, para almacenar el oro máspreciado: la vibración de la sinceridad (1995: 568).

Esta última definición de Kerouac aparece, según escritos de Ginsberg, por primera vez en el año 1959 «para contrarrestar el abuso del término en los medios» (1999: XIV), lo que nos hace cuestionarnos la relación de la Generación Beat con el mundo religioso, que, sin duda, tuvo un gran impacto en décadas posteriores. Prestando atención al texto de Ginsberg encontramos una tercera teoría acerca del origen de la palabra *beat* como definitoria de una generación, siendo posiblemente la más acertada de las tres. Ginsberg asegura que Herbert Huncke, amigo de Kerouac y perteneciente al círculo literario de los cuarenta, fue el que introdujo el término *beat* en esta pequeña comunidad que apenas comenzaba su andadura. Esta palabra procedía del argot *hip*, propio de Nueva York; y si bien en algún momento se usó como sinónimo de encontrarse en la noche oscura del alma y en la niebla de lo desconocido, mucho antes tuvo otros significados más tangibles y cercanos a la realidad, como *sin techo* o *marginado*.

En este contexto, la Palabra ‘beat’ es [...] un término muy utilizado en Times Square: ‘Hombre, estoy ‘beat’, significa sin un lugar donde quedarse [...]. O la palabra puede ser utilizada como en la siguiente conversación: ‘¿Te gustaría ir al zoo del Bronx?’ ‘No, estoy demasiado ‘beat’, estuve despierto toda la noche’. En



su uso original en la calle significaba exhausto, en el culo del mundo, esperando algo, desvelado, perspicaz, marginado, solo, espabilado. O como una vez se insinuó, 'beat' significaba acabado, terminado, en la noche oscura del alma o en la niebla de lo desconocido (1999: XIII-XIV).

Entendiendo que se trató de un movimiento profundamente heterogéneo es difícil establecer una de estas tres definiciones como la única y verdadera. En un afán por delimitar con palabras la magnitud de este movimiento, el término *beat* se utilizó para englobar a hombres y mujeres que frecuentaron los mismos círculos culturales, y que tuvieron un especial contacto con la literatura.

Podríamos decir que el acto inaugural de este movimiento tuvo lugar el 7 de octubre de 1955 en una galería de arte experimental de San Francisco, la 6 Gallery. Allí se reunieron una serie de poetas que decidieron desafiar el sistema académico y la poesía tradicional: Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen, Gary Snyder y un joven Allen Ginsberg. Es en este momento cuando, por primera vez, ve la luz el poema de este último *Howl for Carl Solomon*. Sin embargo, el término *beat* no apareció hasta dos años después, en 1957, tras la publicación de la novela de Jack Kerouac *On the road* y la finalización del juicio contra el editor Lawrence Ferlinghetti por publicar los poemas de Ginsberg, condenados en ese momento por su carácter obsceno.

No son sólo los hombres los protagonistas de la Generación Beat, pues hubo también un grupo de mujeres escritoras que trabajó a la sombra de los grandes nombres. «Las mujeres de la Generación Beat, con raras excepciones, escaparon del ojo de la cámara. Se mantuvieron ocultas, escribiendo. Fueron una pieza fundamental para el legado literario de la Generación Beat» (Knight, 1996: 1). En los años cincuenta la mujer estadounidense quedó recluida al ámbito doméstico, como se refleja en el texto de la teórica feminista Friedan: «Las amas de casa de las afueras eran la imagen soñada y la envidia de las jóvenes mujeres americanas» (1963: 18). Muchas de ellas tenían trabajos de asistente o secretaria, que les permitían dar sustento económico a sus jóvenes maridos que asistían a la universidad. Las mujeres *beat* fueron «rebeldes valientes con talento y con un espíritu creativo suficiente como para dejar atrás 'la buena vida' que prometían los años cincuenta. [...] Nada podría ser más romántico que unirse a un movimiento de individualidad y libertad, dejando atrás el aburrimiento, la seguridad y la conformidad» (3). Todas las mujeres de esta generación compartían las mismas inquietudes que los hombres, «ellas corrieron riesgos, cometieron errores, hicieron poesía, hicieron el amor, hicieron historia. Las mujeres del Beat no tenían miedo de ensuciarse» (3). Eran inconformistas, lucharon contra lo establecido, muchas de ellas no se casaron, criaron hijos birraciales. dejando atrás la establecida como perfecta ama de casa de los años cincuenta. «Su modo de vida iconoclasta iba aparejado con su trabajo literario» (4).

Algunos autores apuntan a que existieron tres generaciones de mujeres *beat*. La primera, que formó parte de la Nueva Bohemia de la posguerra, sentó las bases de las dos posteriores, rompiendo con las formas literarias más académicas. Nacidas en los años treinta, la segunda generación de escritoras, en la que encontramos autoras como Joanna McClure, Bobbie Louise Hawkins, Lenore Kandel, Elise Cowen,



di Parma y Kyger, vivió en completa consonancia con los nombres masculinos más destacados de este movimiento. Los textos de las mujeres de esta segunda generación anticiparon la segunda ola feminista que se desarrolló en los años sesenta. «La versión de la individualidad americana de las mujeres *beat* fue un revulsivo para la liberación personal promulgada en sus escritos. Esto desencadenó un levantamiento femenino centrado en la literatura *beat* que anticipó la segunda ola feminista» (Johnson y Grace, 2002: 7). Si a la segunda generación se la relaciona con el despertar feminista de los años sesenta, la tercera generación fue precursora de la libertad que se experimentó en el movimiento *hippie*.

El papel de la Generación Beat fue cuestionar los principios y los valores fundamentales de una sociedad que vivía anclada en el puritanismo. Los *beat* fueron sin duda los predecesores del movimiento *hippie* de los sesenta. «En la sociedad moderna Occidental, los valores de comunidad están presentes en la literatura y el comportamiento de lo que se conoce como “generación beat” y que será sucedida por los “hippies”» (Turner, 1969: 112).

A principios de la década de 1960 empezó a gestarse lo que fue el movimiento *hippie* en el barrio Haight-Ashbury de San Francisco, donde una amalgama de artistas, estudiantes de Berkeley y de la Universidad de San Francisco, así como los *drops out* y bohemios de la zona de North Beach, conectan, como se recoge en el texto de Moretta:

Los jóvenes americanos que se unieron a la contracultura creían que era mejor dejar todo atrás y ‘encargarse de sus asuntos’ antes que continuar sobreviviendo o intentando dar sentido a una sociedad quebrada. Los hippies representaban ‘una protesta, una declaración de intenciones’ [...]. Los hippies eran de valores anti tradicionalistas, anti materialistas; de hecho, anticapitalista (2017: 38).

Los jóvenes buscaban hacerse un hueco en el mundo por ellos mismos. Como el sociólogo Stuart Hall atiende a definir, «el hippie es un “drop out” (salido) del sistema para el que le han estado preparando la familia, la educación y el proceso de socialización: activamente “opta” por seguir el camino “desviacionista” de vida» (1970: 17). Muchos de ellos eran estudiantes de entre 18 y 25 años que decidieron dejar atrás una vida orientada al trabajo, el estatus y el poder. Entendiendo como poder no sólo a la capacidad de ejercer poder sobre otros, sino al económico que lleva hacia el perfecto modelo de vida americano. «En la década de 1960 los hippies se rebelan contra la cultura americana establecida, sus valores y sus prácticas» (Rorabaugh, 2015: 15). Para comprender contra qué se rebelaban los jóvenes de los sesenta, debemos saber en qué creía la sociedad de los años cincuenta. En esa década, bajo el paraguas de la estabilidad económica, nace el Estados Unidos suburbano, de casas idénticas con su correspondiente jardín y bandera en la fachada. Es en este momento cuando la clase media empieza a crecer en las afueras de las ciudades. Siendo profundamente patriótica, abiertamente anticomunista y, en su mayoría, profesaban la religión cristiana o judía, siendo el protestantismo el movimiento que seguía dominando el país. La vida se desarrollaba en torno a la familia, imagen que se había estandarizado a través de la televisión.



Como método de escape frente a esta perfecta sociedad, los jóvenes encontraron un nuevo modelo de vida en el que todo parecido con la realidad vivida hasta el momento sería una mera coincidencia. Aparecen así las primeras señales de la vida bohemia, donde prima el compartir, el vivir en comunidad y el respeto mutuo. Los núcleos juveniles se convierten así en espacios de experimentación colectiva en los que todos van en busca de lo mismo, encontrar la realidad detrás de su existencia. Las comunas, los gurús, el yoga en grupo y la música psicodélica en ambientes donde las sustancias ayudan a encontrar el éxtasis más allá de la vida terrenal se convierten en un nuevo modo de vida. El movimiento *hippie* comenzó así a extenderse a lo largo del país, desarrollando un estilo de vida radicalmente opuesto al modo de vida tradicional.

Las comunas, el amor libre, el misticismo y el uso indiscriminado de drogas para expandir la conciencia fueron los pilares básicos sobre los que se erigió este nuevo movimiento. Si bien todo esto cobraría sentido a lo largo de los años sesenta, materializándose en el verano del amor de 1967, los «hijos de las flores» no fueron más que los herederos de una revolución que comenzaron los *beat*. Como establece el autor del texto *American Hippies* (2015), ambos compartían el deseo de alcanzar la autenticidad y el conocimiento de los valores individuales. Para poder llevar a cabo una tarea de autoconocimiento, los *hippies* retornaron a la vida en comunidad, de manera que hacían frente al anticomunismo y, como establece Hall, abandonaron el frenesí de la vida moderna.

El arcadianismo pastoral de los hippies marca un retorno a la simplicidad auto-suficiente de la comunidad separada que ha hecho una aparición tan fuerte de tanto en tanto en la cultura americana: una visión de que la vida en sus formas y organizaciones más simples puede ser reducida a lo meramente esencial y así es contrapuesta al frenesí, a las necesidades estimuladas y a los anhelos consumistas de la civilización tecnológica moderna; el deseo de recrear, dentro de la América industrial y urbana, la paz y la dulce coherencia de la comunidad tribal (1970: 30).

La idea de vida en comunidad va intrínsecamente relacionada con el amor libre, que muchas veces se da también en comunidad. Si bien los *hippies* ponen de manifiesto que para liberarse de un pasado opresor hay que liberarse también de prejuicios, es el autor Allen Ginsberg el que encuentra en el amor libre la solución a los problemas del mundo moderno. «Tan pronto como cada persona sea libre de amar a otra persona, la sociedad estará curada, la cultura sanada, y el crimen, la violencia y la guerra desaparecerán» (2015: 28). En un país que vive las consecuencias de la Guerra Fría y se prepara para la Guerra de Vietnam, los *hippies* predicán el altruismo y el misticismo, así como la alegría y la no violencia. Con estos valores, cada vez más jóvenes se suman a las filas del movimiento, escapando de la realidad suburbana y acomodada en la que vivían. Como refleja Roszack: «El FBI informó de unos noventa mil jóvenes fugados en 1966. [...] encontrados, a miles todos los años, en las bohemias de las grandes ciudades, desnutridos, pasto de las enfermedades venéreas» (1970: 48).



Ya desde los tiempos de los *beat*, como vimos en la definición que hace Kerouac del propio término, los jóvenes de la posguerra presentaban un gusto por los fenómenos místicos y religiosos. Uno de los primeros en manifestarlo fue Allen Ginsberg, que poco a poco fue haciendo la transición hacia el zen y las tradiciones místicas de Oriente, convirtiéndose en uno de los grandes gurús del movimiento *hippie*. El historiador Theodore Roszak lo define como «el apóstol peregrino cuyos poemas no son más que forma subsidiaria de anunciar la nueva consecuencia que él encarna y las técnicas para cultivarla» (1973: 144). Lo que buscaban era, por un lado, escapar de la oscura realidad que los rodeaba y, por otro, estar en paz con ellos mismos, explorando su ser a todos los niveles. Como Ginsberg, muchos jóvenes comenzaron a viajar hacia Oriente Medio e India en busca de experiencias místicas a través de las cuales llegar al autoconocimiento, rompiendo así con el sistema conformista que generaciones pasadas habían establecido. La religión cristiana era mayoritaria en Estados Unidos, junto con la judía, por lo que buscan alejarse lo más posible de estos modelos.

Los libros sagrados de la religión y misticismo oriental, los libros-códigos eróticos, las figuras de Buddha y de Karma, fragmentos de la filosofía oriental, la adopción del kashdan, el orientalismo simulado del ritual de las «representaciones» de LSD de Leary, la música de Ravi Shankar, la cítara, las danzas sinuosas y culebreatas, los cantos budistas de Allen Ginsberg, todos estos elementos en el ecléctico orientalismo de la vida hippie, representan una vuelta a la contemplación y a la experiencia mística (1970: 27).

Buscaban estar en contacto pleno con la realidad, estimulando los sentidos que la estereotipada sociedad les había bloqueado. Para ello se sirvieron de sustancias alucinógenas también conocidas como psicodélicas. Las virtudes de estas drogas y su uso son descritas en el texto de William Burrough que empieza a circular en 1953, *Junkie*. Primero los *beat*, y, más tarde, «los hijos de las flores», comenzaron a experimentar con este tipo de sustancias para alcanzar un estado alterado de conciencia que les permitiera la vivencia de experiencias trascendentales. Los *hippies* comienzan estando en contra de los avances de la ciencia, por lo que utilizan sustancias presentes en la naturaleza, como la marihuana, la mezcalina, el peyote o el hachís, hasta que descubrieron el poder de la dietilamida de ácido lisérgico (LSD). La marihuana y el hachís comenzaban a recomendarse en libros de cocina de finales de los cincuenta; además, profesores de la Universidad de Berkeley afirmaban que todos los jóvenes debían haber fumado hierba antes de los 20. Como refleja Brown en su texto, las sustancias psicodélicas se convirtieron en un método de escape de la aburrida realidad en cuyo viaje los sentidos se distorsionaban y la imaginación se disparaba.

La filosofía de lo psicodélico, una ferviente creencia de la autorrevelación, los poderes alucinógenos de plantas y semillas y químicos mezclados conocidos por el hombre desde la prehistoria, pero completamente ajeno para la sociedad Occidental [...]. Una alfombra mágica con la que escapara de la aburrida realidad en la que las



percepciones se intensifican, el sentido se distorsiona, y la imaginación es permanentemente deslumbrada por visiones extáticas de la verdad tecnológica (1967: 2).

Hacia 1967, el movimiento *hippie* estaba muriendo. En octubre de ese mismo año se desarrolló la marcha contra la Guerra de Vietnam en el Pentágono y por primera vez en la historia los *hippies* acudían en masa a un acto eminentemente político. Fue en ese momento cuando se dieron cuenta de la realidad: la sociedad no estaba dispuesta a aceptar el cambio. Poco quedaba de los *hippies* que habían iniciado el movimiento. Las barbas, los pantalones de campana, las flores y el arte psicodélico trascendían a su significado original. Los verdaderos *hippies* se reunieron en julio de ese mismo año en San Francisco para enterrar de manera simbólica el *flower power*.

1.2. DIOS BAJA A LA TIERRA: MÚSICOS FOLK Y PREDICADORES DE MASAS

Durante los años de la Contracultura, la espiritualidad y el misticismo se apoderaron de jóvenes que se abrían paso hacia un mundo nuevo. Buscaban, en las culturas orientales, alejarse lo más posible de las creencias consideradas tradicionales. Sin embargo, será en este momento cuando comiencen a aparecer, a lo largo y ancho de Estados Unidos, nuevas comunidades cristianas. El catolicismo, que hasta entonces había sido una de las ramas del cristianismo minoritarias en ese país, cobrará gran relevancia. Nos encontramos así con nuevas comunidades que, sirviéndose de la música y la oración colectiva, marcarán un antes y un después en las prácticas religiosas. Será entonces cuando los predicadores procedentes de Latinoamérica se erijan como gurús de la juventud que busca alejarse de las prácticas tradicionales. Si bien el catolicismo no había gozado de una gran devoción hasta el momento, los cambios en el Concilio Vaticano II y la introducción de nuevas formas de celebrar la fe generan una nueva y atractiva manera de vivir en comunidad, que se asemeja a las experiencias del movimiento *hippie*. La música folk y la oración irán de la mano en un momento en el que encontraremos cantautores dedicados única y exclusivamente a desarrollar música religiosa.

En una época en la que prolifera la búsqueda del *yo* y las experiencias trascendentales a través de las creencias orientales, el catolicismo, una religión anclada en el pasado, con el latín como lengua universal, debe adaptarse a la sociedad o morir. En 1959, con el anuncio del Concilio Vaticano II, pudieron realizarse los cambios que les darían a los cristianos católicos un nuevo lugar en Estados Unidos. Aun siendo uno de los credos más liberales dentro del país, nunca se consideró como propio, ya que fueron los inmigrantes irlandeses los que lo llevaron consigo. En un territorio donde habían aparecido los mormones, diferentes sectas, creyentes en Satán, los católicos no eran considerados una religión principal, como sí lo era el protestantismo. Por ello fue tan importante el Concilio Vaticano II, que, como refleja el texto del historiador musical Cusic, introdujo en sus cultos la música contemporánea:

El catolicismo ha tenido un desarrollo aparte del protestantismo americano, y ha tenido si no ninguno, muy pocos efectos en la recuperación del cristianismo en



América. Su estructura rígida controlada por el Vaticano deja a la fe prácticamente inmutable, mientras que las religiones del protestantismo americano estaban cambiando dramáticamente. Sin embargo, el mayor cambio se produjo con el Concilio Vaticano II que llevó a la introducción de la música contemporánea en las 'misas folk' de mediados de los sesenta (2002: 269).

La primera misa folk tuvo lugar en 1964 bajo el nombre de *Mass for Young Americans*. Los efectos de esta carismática renovación hicieron que las misas pasaran de ser un rito de espaldas a los fieles a uno desarrollado directamente hacia las personas, que ahora podían establecer una relación directa con Dios. Como afirma Cusic, «los católicos sentían que podían tener una relación directa con Cristo y las misas se centraron más en la gente [...]. Esto llevó a la formación de grupos católicos y la aparición de cantautores que pudieran escribir el material necesario para las misas» (2002: 273). La incorporación de estas canciones al culto hizo que su forma cambiara completamente, ya no consistían en sentarse, arrodillarse y ponerse en pie cuando fuera necesario. La música invitaba a bailar en círculos, cogidos de la mano, acompañados por una guitarra y en ocasiones percusión que llevaba al baile interpretativo. «Las canciones *folk* católicas motivaban al naturalismo y la familia, a la libertad de creencias universal. Su religión no trata sobre doctrinas o el catequismo, sino sobre un espíritu generalizado [...]. Estas canciones podían ser cantadas fácilmente por metodistas, luteranos o presbiterianos» (2003: 80). Las canciones evitaban hacer mención directa a la figura de Jesucristo o los santos católicos, y poseían un carácter universal de paz y vida en comunidad, por lo que no sólo eran dominio de los católicos, sino que otras ramas del cristianismo también las adoptaron.

En los años sesenta atendemos a un resurgir de la música folk, entendiendo ésta como parte del folclore estadounidense que se relaciona con las tierras al oeste del río Mississippi y los *cowboys*. Sin embargo, la música que surge en esta década tiene tintes del *blues* y sonidos procedentes de las culturas indígenas americanas. No podríamos entenderlo sin la imagen de Bob Dylan, que tuvo un papel importante en el desarrollo de la música de la Contracultura, siendo el impulsor del resurgir folk en la década de 1960. «La inspiración del folk era la utopía y la inocencia» (Coupe; 2007: 83-84), siendo un género ampliamente aceptado, que para los católicos fue muy sencillo tomar como referencia. No sólo contaba con una gran cantidad de artistas que se habían sumado a éste, entre los que destacaron Johnny Cash, Simon & Garfunkel, Neal Young o Leonard Cohen, sino que sus letras, en su mayoría con origen literario, eran narraciones o poemas, lo que lo convirtió en un género muy asequible para todos los públicos.

Mientras Estados Unido vivía este nuevo apogeo católico, en América Latina comenzaban su andadura los predicadores, que no tardarían en cruzar la frontera para sumarse a los ya existentes gurús. Será entonces cuando aparezca la teología de la liberación, constituida por una mezcla de elementos protestantes y católicos. Los primeros escritos que aparecen sobre esta nueva forma religiosa son del sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez Merino. Como aparece reflejado en el texto del teólogo Leonardo Boff:



La teología de la liberación y del cautiverio ha nacido en un contexto de Tercer Mundo y en el seno de cristianos que se han dado cuenta del régimen de dependencia y de opresión que viven sus pueblos. Partiendo de un compromiso liberador inspi rado en su propia fe cristiana, intentaron una praxis concreta en sus iglesias y en la sociedad, que se reflejó en una práctica teórico-teológica distinta de la tradicional y que tomó el nombre de teología de la liberación (1978: 5).

Latinoamérica se caracterizará en la década de los cincuenta y los sesenta por ser un continente en vías de desarrollo que sufría la dominación de los grandes paí ses que abrazaban el capitalismo, como es el caso de Estados Unidos. Los sectores más deprimidos y los países menos desarrollados fueron los más afectados por esta situación, siendo en este contexto en el que se habla de teología y praxis de la libe ración. Leonardo Boff reflexiona sobre las características de la teología de la libe ración, y sobre cómo se erige la Iglesia y, por tanto, los sacerdotes como únicos ins trumentos de salvación. El papel que éstos desarrollaron adscribiéndose a la misma podría ser más cercano al del gurú que al del propio sacerdote. La nueva teología hace hincapié en el carácter humano de la figura de Jesús. Cristo se presenta como verdadero hombre que, siendo un privilegiado, no sólo se acerca a los pobres, sino que se hace pobre y funda la Iglesia para anunciar su liberación.

La idea clave de la teología que comprende la historia humana como *única historia de liberación-salvación* y de opresión-perdición significa que no hay portadores exclusivos de liberación y de opresión. Todo y todos en la historia son señales e instrumentos de salvación y de perdición. *No es específico de la Iglesia traer la liberación a un mundo que vive bajo todas las formas de alienación, de pecado y de opresión.* La salvación-liberación está siempre presente en la historia. La ofrece Dios por Jesucristo a todos los hombres desde el comienzo de la historia (1978: 96).

En un periodo de continuos cambios sociopolíticos, muchos de los jóvenes que habían encontrado en el movimiento *hippie* una manera de dejar atrás la perfecta vida estadounidense, buscando la experimentación espiritual, llegaron a las comu nidades cristianas. Los jóvenes de la Generación Beat encontraron en las creencias orientales la liberación del espíritu y la búsqueda de la verdadera razón de ser. Una vez que estas influencias llegaron al país, aparecieron los nuevos gurús, que, consi derándose expertos en materias espirituales, guiaban a las masas hacia elevados estados de conciencia. Las influencias latinoamericanas de la teología de la libe ración generaron un gran impacto en estas nuevas comunidades. Entendiendo que todos somos responsables de nuestra liberación espiritual, la idea de la existencia de un solo mesías comienza a cuestionarse.



2. NUEVAS VÍAS CREATIVAS DEL MUSICAL EN ESTADOS UNIDOS

Como movimiento social, la Contracultura tuvo un gran impacto a todos los niveles dentro de la vibrante cultura estadounidense de los años sesenta. Tanto la literatura como la música sentaron las bases de la narrativa que se desarrolló tanto en el teatro más experimental de Nueva York como en las películas que, poco a poco plagaron los cines de los suburbios estadounidenses. Como medio de comunicación, el cine permitió que el pensamiento más liberal diese el salto desde los suburbios neoyorquinos a la gran industria hollywoodiense. A pesar de que los principales movimientos tuvieron lugar a lo largo de la década de los sesenta, muchas de las películas con una mayor carga contracultural no aparecerán hasta entrados los setenta.

En el caso del cine musical nos encontramos que, en las décadas en las que se encuadra la Contracultura, poco quedaba de la boyante industria que floreció en los años treinta. Con el declive del sistema de estudios moriría la gran maquinaria de los musicales a principios de los años setenta. El musical, el género escapista que había gozado de un éxito inigualable en los años siguientes al final de la I Guerra Mundial, entró en «la década de 1970 con la penosa distinción de haber ayudado, más que ningún otro género, a propiciar la crisis financiera de 1969-1971» (Cook, 2000: 209) de la industria cinematográfica; ya que, como apunta Cook, para su recuperación y vuelta a las grandes pantallas, los estudios quisieron retomar la espectacularidad de grandes musicales como *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965), lo que los llevó a la bancarrota, tras la pérdida de más de sesenta millones de dólares entre 1967 y 1970. De esta manera, podríamos considerar que ese filme fue el canto del cisne del musical clásico de Hollywood. Algunos autores apuntan que la caída del género, en ese preciso momento, se debió a la efervescencia musical que se vivía en la calle. La imposibilidad de encontrar un único género que fuera capaz de mover a las masas propició una fuerte inestabilidad a la hora de crear nuevas películas que cosecharan el éxito del que, treinta años atrás, habían gozado las películas protagonizadas por Fred Astaire y Ginger Rogers. A pesar de que la caída del musical se coloca a mediados de la década de los sesenta, lo cierto es que ya desde la anterior el género había perdido interés para el público, teniendo que recurrir a las nuevas estrellas del rock, como Elvis, para de alguna manera continuar explotando el filón. Todo ello coincide con el estallido del fenómeno fan, primero con el Rey del Rock y a continuación, a nivel mundial, con The Beatles, viendo la industria en ellos una fuente de ingresos. Mientras la sociedad estadounidense vivía momentos de tensiones políticas, con la Guerra Fría, la de Corea, así como el inminente conflicto en Vietnam, las *mejor* aprovecharon el furor que causaban los nuevos géneros musicales para atraer a los jóvenes a las salas. Estas películas carecían de buenos guiones, en su mayoría eran historias sencillas que se utilizaban para llevar a la gran pantalla las inquietudes de los jóvenes estadounidenses. Hollywood intentó así que el género que había enamorado a los espectadores décadas atrás no muriera en los momentos más difíciles de la industria. Estas producciones pronto se agotaron, pues la situación social que se experimentó en Estados Unidos a lo largo de los



años sesenta era demasiado importante como para que las salas proyectaran películas banales; y el público demandaba dosis de realidad.

Mientras que en las pantallas el cine musical no fue capaz de mantener la producción de décadas pasadas, los teatros de Broadway y del Off-Broadway se llenaban con nuevas producciones, lo que nos hace pensar que quizás el problema al que se enfrentaba la industria cinematográfica era mucho mayor que una crisis económica tras la caída en picado del género. Necesitaba encontrar nuevas narrativas que llegaran a los espectadores que mayoritariamente acudían a las salas, la juventud. Mientras los teatros más alternativos de la Costa Este se llenaban de obras experimentales que, poco a poco, conseguían ser transferidas a la avenida teatral más popular de Nueva York, las productoras hollywoodienses, desesperadas por levantar la industria, recurrieron a las adaptaciones de los grandes musicales de Broadway. De modo que, a principios de los sesenta, se estrenaron películas basadas en algunos que ya habían visto la luz sobre los escenarios a lo largo de la década anterior, como es el caso de *West Side Story* (Robert Wise, 1961), *Gypsy* (Mervyn LeRoy, 1962), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) y *Sonrisas y lágrimas*. Estos dos últimos se produjeron con la intención de que tanto la Warner como la Fox recuperaran las sumas de dinero que habían perdido al producir películas multimillonarias que las habían acercado peligrosamente a la quiebra. En el caso de la Fox, se sirvieron del último musical de Richard Rogers y Hammerstein para recuperar su inversión en una de las últimas grandes superproducciones históricas del estudio, *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). Los musicales tradicionales no conseguían los beneficios con los que Hollywood pretendía volver a la época dorada. Tras la imposibilidad de crear nuevos filmes que atrajeran público a los cines, vieron como única opción adaptar los grandes musicales de la escena al ámbito cinematográfico. Todo ello coincidía con un momento histórico un tanto turbulento en el que Estados Unidos vivía sumido en una revolución juvenil interna, que atacaba directamente a la estabilidad del país, así como una política exterior delicada, influida por la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam, encontrando así en los grandes musicales de Broadway el mejor método para escapar de la realidad. Es especialmente llamativo que a lo largo de los sesenta no encontremos ninguna película de este género que se acerque a las preocupaciones juveniles. Sin embargo, proliferaron los musicales de grandes números, generalmente con un componente romántico, pero, ante todo, tramas en las que se mantenía el estereotipo estadounidense al que precisamente se enfrentaban las grandes masas en las calles de Estados Unidos. No sería hasta 1979 cuando el musical de la Contracultura por excelencia, *Hair*, llegase a las pantallas. Con el entierro del *flower power* a finales de la década de los sesenta, las productoras cinematográficas parecen volver a ponerse en marcha, para por fin, tras una década de silencio, tomar conciencia de la revolución cultural que había experimentado el país.

A partir de ese momento, el género musical se vio obligado a buscar un nuevo público y, para ello, fue necesario acercarse lo más posible a la cultura juvenil. Aparecen nuevos creadores, nuevos compositores y directores que se habían formado en los años más vibrantes de la Contracultura. Se produce así el cambio que la industria necesitaba para sobrevivir, y la Contracultura se convertiría, de la noche a la mañana, en un fenómeno de masas. Se utilizó el cine como medio para hacer crítica





Imagen 1. Elenco original de *Hair* en Broadway, 1968.

social; ya no se teme, como en décadas pasadas, que la juventud conozca el comunismo, las drogas psicodélicas o los efectos de la Guerra de Vietnam en la población estadounidense. Mientras que en décadas atrás todo vestigio subversivo habría sido censurado, en ésta era por primera vez celebrado, no sin ciertas reticencias. Nuevos filmes aparecieron, en los que se retrata la sociedad de la más pura psicodelia y la música rock, pero, sin embargo, de alguna manera se sigue transmitiendo el mensaje de peligro frente a los actos radicales que tuvieron lugar a lo largo de la década. Los personajes protagonistas, impulsores del cambio y la revolución en películas como *Hair* (1979), *The Rocky Horror Picture Show* (1975) y *Tommy* (1975), acaban siendo castigados. Es así como el cine tiene la capacidad de llegar a las masas y mostrar los cambios que vive la sociedad, pero sin dejar de lado el carácter moralista que lo acompaña desde sus orígenes.

Como ocurrió con los musicales que llegaron a las pantallas a lo largo de la década de los sesenta, Hollywood siguió dependiendo de adaptaciones de obras teatrales. En estos años no se generaron nuevos musicales pensados y creados exclusivamente para su estreno cinematográfico; por ello, la mayor revolución se dio en los escenarios del Off-Broadway a finales de la década. Será en ese momento cuando la música rock apareciese por primera vez sobre los escenarios, como apunta Cerechiari, de manos de la producción creada por James Rado y Gerome Ragni, *Hair*, *The American Tribal Love/Rock Musical* (imagen 1).

Las cronologías del musical coinciden en identificar en *Hair* un [...] punto de inflexión en la larga historia de la comedia musical [...]. Con este espectáculo inusual [...] el rock irrumpe por primera vez en la banda sonora de un espectáculo

de Broadway, abriendo, aparentemente, el género hasta entonces secular de la calle 42 de Nueva York a las nuevas sugerencias de los aspectos reminiscentes, tímbricos, melódicos e instrumentales de la música juvenil (2017: 282).

Este musical es conocido como la primera ópera rock dentro de la producción de teatro musical; sin embargo, no presenta las características puramente operísticas que aportó el británico de formación clásica, Andrew Lloyd Webber a sus obras a principios de los setenta. Sin embargo, sienta el precedente que siguieron, a partir de ese momento, desarrollando los nuevos libretistas y compositores que se sumaron al musical contracultural.

Hair se convirtió en un hito no solo por las cualidades experimentales de su concepción y su dirección, sino también por su extraordinaria forma de mezclar el rock y el estilo del musical de Broadway, que anteriormente habían sido considerados excluyentes mutuamente. Sin ninguna duda, *Hair* era único en numerosos aspectos. Fue el primer musical de Broadway dedicado a la cultura hippie de la década de 1960; el primero en incluir desnudez, el primer musical aclamado por la crítica y comercialmente exitoso en Broadway que dependía exclusivamente de una instrumentación rock; y, como resultado, el primero en incorporar elementos de la música rock en toda su partitura (Wollman, 2006: 12).

Por fin, tras años de ignorar la cultura juvenil, el musical se rindió a ella, introduciendo en sus canciones ritmos del rock progresivo que comenzó a desarrollarse a principios de los sesenta como una extensión de la Contracultura y la ideología del movimiento *hippie*.

Las bandas proto-progresivas de la década de 1960 jugaron un papel directo en la escena contracultural, mientras que las principales bandas del rock progresivo de la década de 1970 llevaron a su audiencia de masas hacia una extensión de la contracultura post-hippie. El contenido de las letras es sobre todo una forma de expresión (a veces directa, pero a menudo velada) de la ideología de la contracultura (Maca, 1997: 13).

Se genera así una masa tan heterogénea como la sociedad del momento, no dejando atrás ninguno de los aspectos con los que pudiera identificarse su público potencial. Mientras la propuesta escénica se ha mantenido casi inmutable a lo largo de las décadas, la adaptación cinematográfica es mucho más comedia. Es significativo como, a diferencia de las obras procedentes de los teatros londinenses que llegaron a las pantallas casi a la vez que se estrenaban en el teatro, esta adaptación se prolongó hasta diez años en el tiempo. A pesar de ser estrenada en una época de revolución social, su lenguaje gráficamente obscuro, la presencia de sexo simulado y la desnudez ocasional lo llevaron en 1970 a los tribunales, y tras el juicio, durante las funciones previas en Boston, decidieron no estrenar. Era, además, considerado un musical antipatriótico, a pesar de que «no hay nada en las canciones, el libreto, o la puesta en escena que indique que los chicos son antiamericanos, colectiva o individualmente. Simplemente, les entristece ver en lo que se ha convertido América» (Jones, 2003: 250).





Imagen 2. Fotograma de *The Rocky Horror Picture Show*, con *La Creación de Adán* de Miguel Ángel. Capilla Sixtina, ca. 1511.

Mientras *Hair* es el musical que mejor reflejó los años del movimiento *hippie* y su música se acercó de una manera más prominente a los diferentes estilos que inundaban las calles, no es la obra con la que se suele relacionar esta revolución social. Cuando hablamos de musical cinematográfico contracultural, la primera película con la que se relaciona este término es *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) (imagen 2). Sin embargo, ésta fue estrenada a mediados de la década de los setenta, y estaba basada en el musical teatral *The Rocky Horror Show* que Richard O'Brian había puesto sobre las tablas de los escenarios de Londres en 1973. Tratando de establecer una cronología en el desarrollo cinematográfico de los musicales de la Contracultura en Estados Unidos, nos encontramos que las primeras adaptaciones que se vieron en las pantallas eran de origen británico, siendo la primera de ellas *Jesucristo Superstar* (1973, Norman Jewison). Este filme, basado en la obra original del compositor Andrew Lloyd Weber, se convirtió en la primera película que reflejó, no sólo la actitud juvenil del movimiento *hippie*, sino la importancia de las creencias religiosas para los jóvenes de la Contracultura.

A ambos lados del Atlántico el teatro musical de principios de los años setenta se vio plagado de obras en las que se cuestionaban las creencias religiosas. Después de que *Hair* rompiera el hielo, incorporando la música más popular a una producción teatral, poco a poco se le fueron sumando nuevas creaciones que se planteaban la vigencia de las tradiciones establecidas por una sociedad que ya no las representaba. Esto llevó a muchos autores a mirar al pasado, y evaluar y reestablecer los valores morales que un día habían sido impuestos por el cristianismo. A finales de

la década anterior hubo un resurgir de la fe, aparecieron los gurús, las nuevas comunidades cristianas en Estados Unidos, y los teólogos de la liberación en Latinoamérica. Todos estos grupos reexaminaron las creencias del pasado, en busca de una religión para los jóvenes del momento. Por primera vez en mucho tiempo, se toma la Biblia como el texto básico sobre el que construir las obras musicales, que, casi como si de una novela se tratase, asemejan la figura de Cristo a la de los jóvenes que se levantaron contra lo establecido.

Como ha ocurrido a lo largo de la historia, el cine musical se nutre de las obras que anteriormente habían tenido éxito sobre los escenarios. Éstos fueron los casos de *Jesucristo Superstar*, que se considera la primera ópera rock de la historia, y *Godspell* (David Greene, 1973), uno de los musicales más experimentales, que sigue palabra a palabra el Evangelio según san Mateo; ambas llegaron a los cines estadounidenses al mismo tiempo. A pesar de tener su origen a kilómetros de distancia, tanto los jóvenes británicos como los estadounidenses tenían las mismas inquietudes, las mismas preguntas sin respuestas y las ganas de experimentar que la Contracultura había sembrado en ellos.

3. JESÚS EN TIEMPOS DE LA CONTRACULTURA: LAS PROPUESTAS DE *GODSPELL* Y *JESUCRISTO SUPERSTAR*

El rock, el folk y los sonidos populares poco a poco reemplazaron los sonidos clásicos de las bandas sonoras de los teatros más populares de la Costa Este de Estados Unidos. Éste es el caso de *Godspell*, que se estrenó en el teatro Cherry Lane en el Off-Broadway en 1971, tras un proceso creativo experimental, y *Jesucristo Superstar*, estrenado al mismo tiempo en el teatro Mark Hellinger de Broadway. Ambos musicales exploran la vida y muerte de Jesús en un momento en el que la juventud se cuestiona una de las religiones más extendidas a lo largo y ancho del país. Las comunidades cristianas comenzaron a proliferar en años de la Contracultura, explorando la Biblia, y muchas de ellas se sirvieron de la música para predicar la palabra de Jesús, testigo que recogieron estos nuevos creadores.

Mientras nuevos musicales florecían en la Costa Este, a orillas del Pacífico la industria cinematográfica esperaba las adaptaciones de estos musicales para poder tomar nuevamente las riendas de la industria. Tanto *Godspell* como *Jesucristo Superstar* llegaron a las pantallas en 1973. Dos musicales que exploraban la vida y muerte del Mesías se veían las caras en las pantallas de los cines estadounidenses. A pesar de poseer una línea argumental muy similar, nos encontramos con dos películas totalmente diferentes. Ambas fueron obras pioneras. La primera por la forma de tratar las escrituras y su utilización de la música folk; la segunda, por tratarse de la primera ópera rock de la historia del teatro musical. Y esto se debe en gran medida a los creadores que encontramos tras cada una de las producciones. Mientras *Godspell* tiene sus orígenes en la capital teatral estadounidense, *Jesucristo Superstar* ve la luz en la escena londinense.

La cronología del estreno teatral y el cinematográfico no son las únicas coincidencias que encontramos en estas obras. Andrew Lloyd Webber, creador de *Jesu-*



cristo Superstar, y Stephen Schwartz, autor de *Godspell*, nacieron en marzo de 1948, creciendo y formándose en los años más importantes de la Contracultura. A pesar de haberse formado, cada uno a un lado del Atlántico, la expansión que tuvieron los movimientos contraculturales desde Estados Unidos a Europa salpica su vida y su posterior obra. Es así como este movimiento cultural traspasó fronteras y se convirtió, quizás no al mismo tiempo, en un revulsivo para las capas juveniles de la sociedad. A través de estos dos musicales podríamos establecer las diferencias entre la cultura musical que se generó en ambos países, mientras *Godspell* se mantiene más cercana a los sonidos propios del folk utilizado por las comunidades cristianas, en *Jesucristo Superstar* encontramos sonidos más psicodélicos, similares al rock británico que florece a finales de los sesenta de mano de bandas como The Who o Pink Floyd. Si bien a nivel formal encontramos estas diferencias en las bandas sonoras de ambos musicales, los dos autores comparten una formación musical clásica muy similar, lo que los llevó a desarrollar simultáneamente proyectos que coincidieron en tiempo y forma en los escenarios y las pantallas.

Andrew Lloyd Webber, a pesar de que su vida había girado en torno a la música, llegó a entrar en la universidad para cursar Historia. Su aventura universitaria no duraría mucho, pero a lo largo de su producción queda plasmada su fascinación por los relatos históricos. En 1965 comenzó a trabajar con el letrista pop Tim Rice, que lo acompañaría a partir de este momento. Juntos crearon su primera canción pop, *Down Thru' Summer*, para Ross Hannam, cuya melodía reutilizarían como tema principal en su popular musical *Evita*, estrenado en 1978. Su carrera comenzó como compositores de música pop, pero, en 1968 Lloyd Webber y Rice consiguieron estrenar lo que para ellos era una cantata, *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, que se convertiría en lo que podríamos establecer como el primer musical de su carrera. A pesar de que esta obra ha pasado a la historia como un musical al uso, en su origen era una pieza de tan sólo 22 minutos que se representaba como un concierto dramatizado. Con la estabilidad económica que les proporcionó esta creación, se lanzaron a componer las canciones de lo que sería, en 1970, el álbum conceptual de *Jesucristo Superstar*.

El tándem Lloyd Webber y Rice (imagen 3) siguió componiendo y estableciendo la ópera rock como su sello de identidad. Hablamos de ópera rock, ya que los musicales que crearon tenían las características de las óperas clásicas. Andrew Lloyd Webber, que había crecido escuchando *Tosca*, *La Bohème* y había presenciado a la gran María Callas sobre los escenarios de Londres, trasladó las características operísticas a sus creaciones, apareciendo, así, musicales que utilizaban los ritmos más populares sin una sola línea de diálogo, en los que, como si de una ópera clásica se tratara, se suceden los números de los solistas con grandes baladas, acompañados por temas en los que el coro es el protagonista. Con estas características, su evolución lógica los llevó a crear los musicales como álbumes conceptuales que, eventualmente, se llevarían a escena. Sin embargo, a la hora de trasladar esta idea a la pantalla nos encontramos con una película que recuerda más a una sucesión de videoclips que a un musical cinematográfico al uso. La narración depende completa y absolutamente de los números, la música y la letra de las canciones.





Imagen 3. Andrew Lloyd Webber y Tim Rice ca. 1970.

Al otro lado del Atlántico, en Long Island, había nacido Stephen Schwartz, que, desde una temprana edad, no sólo mostraba facilidades para los idiomas, aprendiendo rápidamente a hablar francés, sino que su pasatiempo favorito era escuchar música clásica. Su primer contacto con ésta fue a través de la obra de Boris Gudonov, y «pronto la ópera se convirtió en uno de sus géneros musicales favoritos [...] que tomaría como modelo para sus musicales *Children of Eden* y *Wicked*» (De Giere, 2008: 6).

A diferencia de Andrew Lloyd Webber, Schwartz continuó su formación acudiendo a la Universidad Carnegie Mellon, en la que entró, con tan solo 16 años, en 1964. En esta institución comenzó como estudiante de teatro, pero pronto hizo el cambio y terminó en 1968 con un título en Dirección Escénica. En sus años allí comenzó a desarrollar, junto con otro estudiante de música, Ross Strauss, lo que se convertiría en 1972 en su musical *Pippin*. En esta época escribió también una ópera en un acto, *Voltaire and the Witches*, recuperando las raíces operísticas que se dejarían ver a lo largo de su producción. Una vez que terminó la universidad, se dirigió a los grandes productores de Nueva York, con la esperanza de que *Pippin* viera la luz.

Tras su terrible decepción, al no conseguir financiación para llevar a los escenarios su primer musical, conoce el texto de otro alumno de Carnegie Mellon, John-Michael Tebelak, que, basándose en el teatro de lo pobre de Grotowski y en el teatro del absurdo, había creado *The Godspell*. Ésta era una obra en la que alumnos de interpretación de la propia universidad, a partir de juegos de improvisación,





Imagen 4. Stephen Schwartz y John-Michael Tebelak ca. 1969.

ponían en escena los Evangelios. Schwartz y Tebelak (imagen 4) llevaron la nueva versión, como musical, al teatro Cherry Lane, en el Off-Broadway, en 1970. Tebelak, de tradición presbiteriana, y Schwartz, de origen judío, trabajaron en el texto y las canciones de una obra que seguía, casi al pie de la letra, el Evangelio según san Mateo. Para poner música a esta obra de teatro pionera, Schwartz recurrió al texto del Evangelio de san Mateo, así como se sirvió también de diferentes himnos y salmos que adaptó para acompañar un texto en el que se suceden las parábolas. Ésta es quizás la mayor diferencia que presenta *Godspell* frente *Jesucristo Superstar*: mientras la segunda narra los últimos días de la vida de Cristo, la primera se utiliza como un catecismo, en el que poco a poco se representan las enseñanzas que san Mateo extrae de las obras de Jesús. Además, mientras que Lloyd Webber incluye todos los personajes que recoge la Biblia, los doce apóstoles, María Magdalena, Poncio Pilato, Caifás y Herodes, de una manera más sencilla y rayando lo naïf, Tebelak y Schwartz sólo cuentan con diez protagonistas que desarrollan toda la acción. Por ello, aunque las similitudes son mayores que las diferencias, nos encontramos ante dos obras distintas.

Los títulos de ambos musicales son utilizados como una manera de diferenciar las distintas narraciones: en la obra Lloyd Webber y Rice, queda patente que el protagonista de la narración es Jesucristo, elevado a un estatus de estrella de rock. El propio título nos avanza la naturaleza musical que posee, llevándonos a pensar que nos vamos a encontrar con los ritmos más populares del rock progresivo. En el caso de *Godspell* (imagen 5), se nos presenta con un juego de palabras: por un lado, se utiliza la palabra en inglés *gospel*, que significa evangelio, pero se le añaden ciertas modificaciones, de modo que se mezclan las palabras *God*, es decir, Dios, y *Spell* como hechizo o encanto. Podríamos llegar a pensar que, utilizando este juego



Imagen 5. Fotograma de *Godspell*, Jesús y sus seguidores.

de palabras, nos encontramos ante una crítica a la capacidad embaucadora de las palabras neotestamentarias en boca de los nuevos profetas surgidos a lo largo de la década que abarcó la Contracultura. Sin embargo, esta película funciona como un catecismo para el espectador, de modo que nos trasmite las enseñanzas a través de las parábolas. Más allá de la representación de la última cena y la crucifixión, los personajes, que al comienzo no tenían relación entre ellos, van adquiriendo un sentimiento de comunidad del que desean hacer partícipe a la sociedad.

A diferencia de este filme, *Jesucristo Superstar* (imagen 6) se presenta como una narración fiable de los últimos días de la vida de Jesús, en los que encontramos los episodios claves para entender su muerte como el Mesías del Nuevo Testamento. Recordando a las últimas superproducciones bíblicas que se llevaron a cabo por los estudios en la década de los cincuenta, *Jesucristo Superstar* perpetúa el modelo de narración clásica que encontramos en filmes protagonizados por otros personajes bíblicos, como podría ser el caso de Moisés en *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille 1956). En esta película se suceden los episodios que llevarán a Jesús ante Poncio Pilato y de ahí a la cruz. La resurrección no se incluye en el filme, de manera que podríamos pensar que nos encontramos ante un Jesús de carne y hueso que nada tiene que ver con el ser divino que se presenta en las Escrituras. De esta manera, se consigue distanciar al espectador de una narración neotestamentaria tradicional, para cuestionarse la mortalidad del rebelde apodado como el «rey de los judíos». A diferencia de *Godspell*, esta obra cuenta con un elenco de actores mucho mayor, y los personajes que aparecen se identifican





Imagen 6. Fotograma de *Jesucristo Superstar*. Entrada de Jesús en Jerusalén.

directamente con los que aparecen en el Nuevo Testamento. Como núcleo central podríamos colocar a la congregación de discípulos, integrada en este caso por los doce apóstoles, entre los que destacan las figuras de Judas y Pedro. Este último se presenta como un joven un tanto indeciso que sigue al Mesías, pero, al igual que ocurre en los Evangelios, niega tres veces cualquier relación con él, cuando teme ser apresado. Por otro lado, Judas hace las veces de narrador, es éste el que inicia el musical, cuestionando la dirección que está tomando la vida de Jesús y, como en el caso de *Godspell*, se distancia progresivamente de la comunidad. Judas se plantea qué es lo que realmente persigue Jesús y cómo poco a poco se ha ido alejando de las bondades que proclamaba, para dejar paso al ego impulsado por la fama. Otro de los discípulos destacados es Simón, que insta a Jesús a la lucha en determinadas ocasiones para levantarse en armas contra los romanos. En este filme, María Magdalena no aparece como un discípulo reconocido, como ocurre en varios relatos del Nuevo Testamento y algunos Evangelios Apócrifos, que le dan un importante papel en los últimos momentos de la vida de Jesús. En este caso, Lloyd Webber y Rice la representan siguiendo la creencia popular que la identificaba como una prostituta enamorada que siguió al Mesías fielmente hasta el final de sus días.

Todos los personajes poseen características fuertemente humanas que los alejan de la narración divina y que los coloca, a menudo, en un plano espiritual elevado. Judas no es sólo el encargado de traicionar a Jesús por dinero, sino que intenta protegerlo del fin que le espera, y como sabemos no puede soportarlo y acaba quitándose la vida. Pedro tiene miedo una vez que apresan a Jesús, por lo que niega toda posible relación con él para evitar ser juzgado. Simón, ante la adversidad, encuentra



Imagen 7. Ted Neeley como Jesús en *Jesucristo Superstar*.

en la lucha la mejor respuesta frente a las amenazas de los romanos. Por otro lado, el Nazareno no sigue el estereotipo bondadoso que se perpetúa en las representaciones de su vida, es un personaje ambicioso que comprende el impacto de sus palabras en una comunidad que lo sigue fielmente; la fama se apodera de él y antes de que se dé cuenta se siente abrumando porque todo el mundo quiere algo del proclamado Mesías. Ante esta situación va en busca de Dios para que le responda a su desesperada pregunta, ¿por qué yo? Pareciera que lo que en los Evangelios se trasmite como una bendición, para este Jesús es un castigo que lo lleva a su muerte. Una vez que es condenado se pregunta hasta el último momento por qué debe morir, por qué Dios lo puso en la Tierra si su final era acabar en la cruz —en esto recuerda mucho al Cristo de Kazantzakis—. Podríamos llegar a pensar que Jesús es el verdadero afectado por una conspiración contra su persona, cuando ha conseguido el éxito debe morir, porque se está convirtiendo en una persona demasiado poderosa enfrentándose tanto al propio sanedrín como a Roma, recordemos que será ajusticiado como sedicioso. Caifás, Poncio Pilato y Herodes intentan frenar su creciente control de las masas; sin embargo, no son ellos los que deciden que muera en la cruz, sino los propios judíos. Podríamos ver en Jesús la representación de los jóvenes que se veían abocados a la muerte en el campo de batalla de Vietnam, pues muchos de ellos, como Jesús, no regresarían de su experiencia. Jesús muere en el desierto, donde quedará olvidado, la juventud estadounidense volverá para convertirse en parias sociales.

Mientras que los personajes de *Jesucristo Superstar* poseen una mayor relación histórica (imagen 7), debemos mencionar que en *Godspell*, a pesar de tratarse de una película de temática religiosa, los personajes no tienen una relación clara con



los que aparecen en las Escrituras. Los únicos personajes que atendemos a diferenciar son Juan el Bautista/Judas y Jesús, mientras que lo que podríamos identificar como discípulos adquieren el nombre del actor que los interpreta. Todos ellos se nos presentan al comienzo de la narración como personas normales que llevan una rutina de trabajo que se ve interrumpida por la llamada de Juan el Bautista, que hace las veces de pescador de hombres, y los va congregando. Entre ellos se encuentran una bailarina de ballet sumida en las continuas repeticiones dentro de una sala de ensayos, una actriz que sale huyendo de una audición al ver la ingente cantidad de jóvenes casi clonadas a las que se enfrenta, y una joven que mientras sirve cafés lee el *Ulises* de James Joyce. Estos primeros minutos reflejan la realidad de una juventud que se siente atrapada en una sociedad que parece no detenerse nunca. En estas primeras secuencias no localizamos al personaje de Jesús, que aparece casi por obra de magia cuando todos han abrazado el cambio que necesitaban.

Como si el tiempo se detuviera, todos ellos acuden a la llamada del Bautista, que los espera en la fuente de Bethesda Terrace, en pleno Central Park, donde, tras ser bautizados, se transforman en una suerte de payasos que mantienen las modas de la época, los pantalones de campana, las flores en el pelo y los estilismos multicolores derivados del movimiento *hippie*. Su indumentaria contrasta con la que se ve en las primeras imágenes del filme, donde se presentan las calles de Manhattan en tonos grisáceos, desde el negro del asfalto, el gris de los edificios y la paleta monocromática de los trabajadores que plagan las aceras. Esta película, quizás por su localización en la Gran Manzana, se apoya en mayor medida en la cultura de masas que empezaba a proliferar en Estados Unidos. Manhattan se convierte en un gran patio de recreo en el que por un día, los diez jóvenes acuden a la llamada del Bautista, y, convertidos en seguidores de un mesías, escapan de la realidad.

Podríamos interpretar este filme como una visión metafísica en la que se cuestiona la vigencia de los modelos sociales que se habían impuesto tras la segunda Gran Guerra, en la que pareciera que los problemas sociales si no se tratan no existen. El movimiento *hippie* impulsó la necesidad de compartir y vivir en comunidad y en comunión unos con otros, el amor libre no fue más que la necesidad de encontrar el soporte necesario en el otro. Se genera así una marea de jóvenes que luchan juntos por un cambio sociopolítico. Diez años después, este filme se apoya en la figura de un mesías para transmitir sus anhelos de cambio. Así, Jesús (imagen 8) aparece identificado como una especie de superhéroe, casi como si del superhombre de Nietzsche se tratara, que lleva una camiseta de Superman una vez que es bautizado. Estamos ante un mesías que se aleja del personaje evangélico que en numerosas ocasiones encontramos en los relatos de su vida y muerte; generalmente, se trata de un hombre joven que no tiene demasiada relación con sus discípulos, más allá de su papel como guía. En este caso, el personaje de Jesús es mucho más cercano y su calidez humana nos hace reflexionar sobre el origen del Mesías, desmitificando la figura del hijo de Dios enviado a la Tierra. Desde un primer momento, a diferencia de otros relatos que colocan a Jesús como el mesías elegido, vemos como es bautizado por el Bautista, junto a los discípulos que deciden seguirlo. Éste es quizás uno de los momentos que más desapercibidos pasan cuando se decide narrar la vida y muerte de Jesús.





Imagen 8. Victor Garber como Jesús en *Godspell*.

En ambas películas presenciamos como los movimientos contraculturales habían pasado a convertirse en fenómenos de masas. El carácter casi *indie* de las obras originales queda plasmado en su versión cinematográfica, como si de dos grandes *happenings* se tratara, uno en el desierto del Néguev, en Israel, y otro en las calles de Manhattan. En ambos, los actores llegan a las localizaciones como personas que se transformarán para narrarnos la historia de Jesús. En el caso de *Jesucristo Superstar*, un grupo de jóvenes llega al desierto en un autobús, lo que nos conecta de manera inmediata a la imagen del *hippie* trotamundos que trascendió más allá de los años de revolución político-social. Como si de la grabación de un documental se tratara, los jóvenes actores descargan el atrezzo que van a utilizar, y se preparan, vistiéndose y maquillándose para la ocasión. La película fue rodada en varios parques naturales de Israel, así como en distintas localizaciones de Oriente Próximo, lo que le concede en este sentido un mayor acercamiento a los episodios originales. Además, aunque este filme no contenga líneas textuales presentes en las escrituras, se asemeja más a lo que se establece como real por los Evangelios en los hechos que relata. La veracidad histórica se acompaña de anacronismos que, junto con el argot contemporáneo recogido en la letra de las canciones, restan solemnidad a una narración tan seria como son los últimos episodios de la vida de Jesús.

El carácter histórico que posee *Jesucristo Superstar* desaparece por completo en *Godspell*, que mantiene un vestuario casi accidental, lo que le confiere un carácter más similar a la primera improvisación que se puso en escena. Mientras que en el primero, con su afán por acercarlo a una realidad histórica, similar a la que poseían las grandes producciones bíblicas conocidas hasta el momento, tiene uno mucho más cuidado, que ayuda a identificar a los personajes con rapidez. Los seguidores





Imágenes 9 y 10. Fotogramas de *Jesucristo Superstar*. Evolución de María Magdalena.

del Mesías llevan ropas claras, de tonos arenosos, al igual que todos los apóstoles, menos Judas y María Magdalena, que visten en tonos rojizos. El primero termina suicidándose, por lo que no vemos en él el cambio que se aprecia en María Magdalena, que según se acerca el final y por lo tanto la crucifixión, aparece vestida a imagen y semejanza de Jesús, lo que nos lleva a pensar que ha habido un cambio en su forma de seguirlo. A través de las letras de las canciones, especialmente en *I don't know how to love him*, se cuestiona sus sentimientos hacia Jesús, sin poder identificarlos. Se humaniza así un personaje que durante mucho tiempo se ha identificado con el de una prostituta que ama ciegamente al Mesías. A través de estas letras trasciende el carácter humano también de Jesús, y su gran impacto en María Magdalena, que no comprende cómo un hombre más es capaz de generar tantas dudas en su persona. Por primera vez se cuestiona el amor que profesa hacia él, si es en realidad hacia la magnitud de su persona o sus ideas.

Hacia el final del filme, cuando se produce el cambio de vestuario de María Magdalena (imágenes 9 y 10), su tono cambia completamente. En esta última canción, *Could we start again, please?*, acompañada por Pedro, parecen llegar a comprender el mensaje de Jesús y piden que termine todo y volver a empezar. Podemos ver, en estos dos personajes, los discípulos que llevarían las enseñanzas del Mesías. María Magdalena pasa de ser la amante de un hombre para abrazar las ideas que trasmite y llevarlas a cabo, es aquí cuando hace un llamamiento al mundo. No hace falta sacrificarse o morir llevando el mensaje de un ente superior. Esto podría verse como un paralelismo con la clase política y los jóvenes que como consecuencia son utilizados como los mensajeros en la Guerra de Vietnam. Estos personajes representarían a los jóvenes que deciden frenar las injusticias y piden volver a empezar

de nuevo, en un mundo en el que se pueda llegar al entendimiento sin violencia. Cuando Jesús se retira al huerto, una vez que envía a Judas a que lo traicione, escuchamos también a través de su canción cómo apela directamente a Dios en busca de respuestas por su muerte. De alguna manera se resiste a pensar que su crucifixión realmente pueda servir como motor de cambio en la sociedad. Jesús es el mensajero que tras cumplir su cometido muere y es olvidado; nuevamente aquí, podríamos relacionarlo con la situación que se vivía en el conflicto armado de Vietnam. Como muchos jóvenes, Jesús se pregunta si realmente merece la pena, si va a cambiar algo.

Otra de las grandes diferencias que encontramos en estos dos filmes queda patente al escuchar las canciones. En este sentido, el origen de los musicales que se llevan a la pantalla se pone de manifiesto. *Jesucristo Superstar* fue concebido en un principio como un álbum conceptual, por lo que las canciones debían soportar el peso de la trama. Es aquí donde se aprecia el gusto por la ópera de Lloyd Webber, ya que intercala grandes baladas de los solistas con canciones plenamente corales. Los personajes, además, se definen en función de las voces. Como en las óperas clásicas, tenemos por un lado a Jesús, que como protagonista es tenor, Judas es interpretado por otro tenor, y María Magdalena por una mezzosoprano; repitiendo los patrones vocales que encontramos en Verdi o Puccini. Es llamativo cómo Lloyd Webber coloca en la voz de un bajo el personaje de Caifás, siendo identificado así desde el principio como el antagonista frente al tenor. Teniendo en cuenta su origen como obra puramente vocal, en el filme se puede apreciar cómo el carácter de los personajes se deja entrever en las líneas melódicas que los acompañan, siendo uno de los más identificables el tema que acompaña a María Magdalena, presente en todas sus canciones.

En el caso de *Godspell*, nos encontramos ante una obra que no pierde su origen puramente teatral, ya que lo verdaderamente importante no se refleja en las canciones, sino en la parte dialogada, lo que la asemeja al *singspiel* alemán. En este caso, queda patente que las canciones refuerzan la trama, y en algunas ocasiones sostienen el avance de la narración. Como es el caso del tema *God Save the People*, que aparece al comienzo de la película; esta canción establecerá el tono que va a seguir la narración. Por primera vez los jóvenes se preocupan por el futuro y el efecto de sus acciones en el desarrollo social, tanto dentro como fuera del país. Siendo una generación que se vio afectada por los efectos de la II Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam, ven en perspectiva que la lucha entre iguales no lleva a ninguna parte, y lo único que podría salvar a esta sociedad corrompida es el perdón de Dios.

Mientras que en la obra de Lloyd Webber predominan las baladas frente a los números corales, *Godspell* podríamos definirlo como un gran trabajo coral. El personaje de Jesús lidera la narración, pero se apoya en todos los demás, que podríamos identificar como sus discípulos. Según las memorias de Stephen Schwartz, el origen de la mayoría de las canciones se encuentra en los himnos de la Iglesia episcopal, así como en algunos salmos. En el tema *Day by day*, vemos cómo funciona la estructura repetitiva de los salmos, una única estrofa se canta primero por un único personaje al que se le va uniendo el coro poco a poco, de esta manera el espectador se ve introducido en la dinámica musical y la melodía pegadiza hace que este tema se convierta en un recurrente. La letra es sencilla, igual que las tres cosas que piden



los fieles, que son ver al Mesías más claramente, amarlo de una manera más cariñosa y por lo tanto seguirlo más de cerca.

Es precisamente la cercanía que presenta en este filme el personaje de Jesús lo que hace que el espectador se sienta parte de la narración. A pesar de que Jesús no bautiza a sus seguidores, de alguna manera se podría asimilar al momento en el que les pinta la cara como símbolo de pertenencia a la comunidad. La relación de los discípulos hacia su mesías se va estrechando a lo largo de la narración, mientras que en *Jesucristo Superstar* ésta parece deteriorarse con el paso del tiempo. Otra de las diferencias que encontramos entre ambas películas es que, mientras la segunda transcurre en lo que parece un periodo de tres días, *Godspell* sucede a lo largo de un día. De manera que, al llegar la noche, Jesús borra la pintura de la cara de sus seguidores a modo de despedida y se prepara para la última cena. Es en este momento cuando Judas se marcha instigado por Jesús, para denunciarlo frente a la policía, que al llegar lo encuentra crucificado de manera ficticia a una valla. Podríamos pensar que éste es el final del filme, como lo es en el caso de *Jesucristo Superstar*; sin embargo, éste no es más que el comienzo de una nueva vida para todos los jóvenes. Como si de un sueño se hubiera tratado, todos regresan a la realidad tras vivir una experiencia reveladora, todos menos Judas.

En este día de reflexión todos ponen en perspectiva la importancia de la colaboración y la vida en comunidad, comenzaron siendo extraños que tenían cada uno un modo de vida completamente distinto, pero acaban siendo compañeros. La religión es utilizada como pretexto para cuestionar el modo de vida establecido por una sociedad que no propicia el encuentro, ni la vida en comunidad. Las calles de Manhattan plagadas de trabajadores que se cruzan día a día se muestran como una jungla de asfalto en la que nadie conoce al vecino; sin embargo, estos jóvenes vuelven cargando a Jesús con ellos, para romper con la egoísta sociedad obcecada con el desarrollo personal.

Tanto *Godspell* como *Jesucristo Superstar* no pierden en ningún momento su carácter performativo, en ésta última, según avanza el film, poco a poco vamos olvidando que nos encontramos ante una representación de la vida Cristo, y esto es en parte porque se incorporan elementos de la vida contemporánea, junto con situaciones que nos llevan a un lugar indeterminado del pasado. Uno de los episodios que se recrean es la entrada de Jesús en el templo, convertido en un mercado, en el que lo que importa es el dinero, las armas y la vanidad, reflejada a través de los numerosos espejos y postales turísticas. También se nos muestra a una sociedad corrompida por las drogas y las armas, que aparecen como un objeto más a la venta. Se nos presentan así todos los pecados capitales del mundo contemporáneo, en un entorno de ruinas romanas, pertenecientes a la antigua ciudad de Audat (imagen 11).

A pesar de las diferencias que se nos plantean entre estas dos producciones, ambas utilizan las sagradas Escrituras como referencia. Mientras una nos transmite las enseñanzas recogidas en los Evangelios, la otra, de una manera realista y más humana, nos muestra el ascenso y la caída de Jesús. Al poseer la misma fuente escrita como punto de partida, podemos encontrar también similitudes, y éstas están presentes en los episodios más importantes de la vida de Jesús según se recoge en el Nuevo Testamento. La última cena, la traición de Judas y la crucifixión son





Imagen 11. Fotograma de *Jesucristo Superstar*. Mercado destruido por Jesús.

representadas en las dos películas. En *Jesucristo Superstar*, se recrea con todo detalle la pintura más famosa de Da Vinci, mientras que en *Godspell* se trata, más bien, de una última cena colectiva tras las aventuras vividas. Algo similar ocurre con el momento de la crucifixión, mientras en la primera es recreada como si de una pintura barroca se tratara, la segunda nos la muestra de una forma mucho más naïf. En esta última el personaje de Jesús es atado, en cruz, a una valla con lazos rojos, y en este caso, es la policía la que viene a detenerlo de la misma manera que en su momento miles de jóvenes que abrazaban la ideología *hippie* fueron censurados por las fuerzas del orden.

Tras ello, en *Godspell* los jóvenes vuelven a la realidad neoyorquina cargando a Jesús, mientras que en *Jesucristo Superstar* una vez que Cristo es crucificado, los jóvenes, tras vivir esta experiencia de carácter religioso, regresan al autobús que los dejó en el desierto. Como si no hubiera ocurrido nada regresan, dejando atrás la historia narrada.

Las creencias religiosas tuvieron una gran importancia durante los años de la Contracultura, los jóvenes buscaban aferrarse a algo que, a la vez, los alejara de los oficios convencionales que se habían establecido como tradicionales. Esto llegó a las pantallas, de la misma manera que se extendió la moda y la estética de lo *hippie*. Pronto la cultura de masas absorbió todo lo que recordaba a los jóvenes irreverentes, para poder captar al público juvenil consumidor de estos nuevos productos. La industria cinematográfica vio en este público su opción de seguir viva, y por ello aprovechó la fama de los musicales independientes, diferentes y novedosos que se ponían sobre los escenarios. La Contracultura marcó el devenir de una juventud que, a partir de ese momento, empezó a cuestionarse su papel en la sociedad y la vigencia de los modelos establecidos. Su ejemplo traspasó fronteras, no sólo geográficas, sino temporales.

RECIBIDO: diciembre de 2019; ACEPTADO: febrero de 2020

BIBLIOGRAFÍA

- AJA, L.R. (2007): *La Contracultura ¿Qué fue? ¿Qué queda?*, Madrid, Mandala Ediciones.
- BELTON, J. (2005): *American cinema, american culture*, Nueva York, McGrawHill.
- BOFF, L. (1978): *Teología del cautiverio y la liberación*, Madrid, Ediciones Paulinas.
- BROWN, J.D. (1967): *The Hippies*, Nueva York, Time Inc.
- CERCHIARI, L. (2017): *Storia del Musical, Teatro e cinema da offenbach alla musica pop*, Milán, Bompiani.
- CHARTERS, A. (2001): *Beat down to your soul: What was the Beat Generation?*, New York, Penguin.
- COOK, D.A. (2000): *Lost Ilusions, American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*, Los Ángeles, University of California Press.
- COUPE, L. (2007): *Beat sound, Beat vision*, Manchester, Manchester University Press.
- CUSIC, D. (2002): *The Sound of Light: A History of Gospel and Christian Music*, Wisconsin, Hal Leonard Corporation.
- DUBERMAN, M. (1994): *Stonewall*, Nueva York, Plume.
- EPSTEIN, B. (1991): *Political protest and cultural revolution : nonviolent direct action in the 1970s and 1980s*, Berkeley, University of California Press.
- FEUER, J. (1982): *The Hollywood Musical*, Msdrid: Verdoux.
- FIERDAN, B. (1963): *The Feminine Mystique*, Nueva York, W.W Norton & Company.
- FLOWERS, R.B. (1984): *Georgia, Religion in Strange Times: The 1960s and 1970s*, Mercer University Press.
- FRANK, T. (1997): *The conquest of cool : business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*, Chicago, University of Chicago Press.
- GIERE, C. de (2008): *Defying Gravity: The creative career of Stephen Schwartz*, Nueva York: Applause.
- GUTIÉRREZ, G. (1971): *Teología de la liberación*, Lima, Universitaria S.A.
- HALL, S. (1970): *Los hippies: una contra-cultura*, Barcelona, Anagrama.
- HERBERG, W. (1960): *Protestant-Catholic-Jew : an essay in American religious sociology*, Nueva York, Anchor Books.
- HERBERG, W. (1960): *Protestant-Catholic-Jew : an essay in American religious sociology*, Nueva York, Anchor Books.
- HOLMES, J.C. (1952): «This is the Beat Generation», *The New York Magazine*, 16 noviembre, p. 10.
- HURAU, B. (2002): *La Nueva Biblia Latinoamericana*, 98 ed., Madrid, Verbo Divino.
- JOHNSON, R.C. & GRACE, N.M. edits. (2002): *Girls who wore black*, New Jersey, Rutgers University Press.
- JONES, J.B. (2003): *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Massachusetts, University Press of New England.
- KEROUAC, J. (1995): «Lamb, no lion», en A. CHARTERS, ed. *The Portable*, Nueva York, Viking Penguin, p. 568.
- KNIGHT, B. (1996): *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*, California, Conari Press.



- LÓPEZ, A.B. (2018): *Más allá del arcoíris*, Madrid, Diábolo.
- MACAN, E., (1997): *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford, Oxford University Press.
- MIRET, R. & BALAGUÉ, C. (2009): *Películas Claves del cine musical*, Barcelona, Robinbook.
- MORETTA, J.A. (2017): *The hippies: a 1960's history*, Carolina del Norte, McFarland & Company.
- OPPENHEIMER, M. (2003): *Knocking on Heaven's Door, American Religion in the age of Counterculture*, Nueva York, Yale University Press.
- PRICE, R.M. (2011): *Jesus Christ Superstar*, s.l., Ebookit.
- RICHARDSON, T. (2012): *The Rise of Youth Counter Culture after World War II and the Popularization of Historical Knowledge: Then and Now.*, Columbia, s.n.
- RICHARDS, S. (1979): *Great Rock Musicals*, Nueva York, Stein and Day.
- RORABAUGH, W. (2015): *American Hippies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSZAK, T. (1973): *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós.
- RUBIN, J. (2018): *¡Hazlo!, Escenarios de la revolución del 68*, Barcelona, Blackie Books.
- SNELSON, J. (2004): *Andrew Lloyd Webber*, Connecticut, Yale University Press.
- SOBRINO, J. (1982): *Jesús en América Latina, su significado para la fe y la cristología*, Cantabria, Sal Terrae.
- STEIN, D.L. (1969): *Living the revolution; the Yippies in Chicago*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company.
- TURNER, V. (1969): *The Ritual Process, structure and anti-structure*, Ithaca, New York, Cornell Paper-back.
- VV. AA. (2002): *Genre and contemporary Hollywood*, London, British Film Institute.
- WALDMAN, A. ed. (1999): *The beat book : writings from the Beat Generation*, Boston, Shambhala.
- WEBBER, A.L. (2018): *Unmasked: A memoir*, Londres, Harper-Collins Publisher.
- WEINSTOCK, J. (2007): *The Rocky Horror Picture Show*, Londres, Wallflower Press.
- WOLLMAN, E.L. (2006): *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*, Michigan, The University of Michigan Press.

FILMOGRAFÍA

- Godspell* (David Greene, 1973).
- Hair* (Miloš Forman, 1979).
- Howl* (Aullido, Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 2010).
- Jesus Christ Superstar* (*Jesucristo Superstar*, Norman Jewison, 1973).
- Phantom of the Paradise* (*El Fantasma del Paraíso*, Brian de Palma, 1974).
- Quadrophenia* (Franc Roddam, 1979).
- The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975).
- Tommy* (Ken Russel, 1973).
- Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970).



LAS OBRAS DE ARTE AL SERVICIO DEL CINE

Clementina Calero Ruiz*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Las obras de arte toman el poder en el cine, donde pinturas y esculturas se convierten en fuente de inspiración para algunas de las películas más célebres de la gran pantalla, viéndose reflejadas en los carteles que las publicitan, en los programas de mano que las anuncian o en algunas escenas. Y no solo es que utilicen o tomen prestadas algunas de las obras más célebres de la historia del arte, sino que, en ocasiones, también se han inspirado en obras artísticas para hacer reales las historias que cuentan.

PALABRAS CLAVE: historia del arte y cine, tradición clásica en el arte, arte antiguo, arte moderno.

WORKS OF ART AT THE SERVICE OF CINEMA

ABSTRACT

Artworks take power in the cinema, where paintings and sculptures become a source of inspiration for some of the most famous films on the big screen. We see this reflected in the posters that advertise the movies, in the hand programmes that announce them, or in some scenes. But not only are these distinguished artworks in art history used or borrowed, but sometimes, they have also been inspired by artistic works to make their story reliable and true.

KEYWORDS: Art History and Cinema, Classical Tradition in Art, Ancient Art, Modern Art.



Las obras de arte toman el poder en el cine, convirtiéndose en fuente de inspiración para algunas de las películas más célebres de la gran pantalla, viéndose reflejadas en los carteles que las publicitan, en los programas de mano que las anuncian y les sirven de reclamo o en algunas escenas. Y no solo es que utilicen o tomen prestadas algunas de las obras más célebres de la historia del arte, sino que en ocasiones también se han inspirado en ellas haciéndolas que «respiren y vivan» en las historias que cuentan. Y es que el cine, como arte totalizador, tiene la capacidad de referenciar a todas las demás disciplinas, además de autorreferenciarse, convirtiéndose en un magnífico vehículo de expresión. De todos es sabido el alto poder de sugestión que tiene la imagen¹, de modo que, de esta manera, se abre un amplio abanico de posibilidades a la hora de captar nuevos públicos².

Y, qué imagen puede ser más sugerente que la de Venus³ –Afrodita para los griegos, alabada por Homero–, cuyo erotismo se basa en el hecho de desvestirse y mostrarse desnuda:

Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, que tutela las murallas de toda la marinera Chipre, donde el húmedo ímpetu del soplador Céfiro la llevó entre blanda espuma a través del oleaje de la mar resonante. Las Horas de áureas diademas la acogieron de buen grado, la ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien trabajada, áurea y hermosa, mientras que colocaban en sus perforados lóbulos flores de oricalco y de oro precioso. Rodearon su delicado cuello y su pecho, blanco como la plata, con collares como los que ellas mismas se ponen cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas de su padre (Zeus)⁴.

La *Afrodita Anadyomene*, la que surge de las aguas y que Apeles de Cos pintara a finales del siglo IV a.C.⁵, donde aquélla se nos presentaba desnuda, plena de gracia y encanto –*charis*– escurriendo su larga cabellera⁶. La pintura no se ha conservado, pero sí el relieve que representa su nacimiento en el célebre *Trono Ludovici*

* Profesora titular de Historia del Arte Moderno, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna. Edificio Departamental de Geografía e Historia, Campus de Guajara, s/n, San Cristóbal de La Laguna, 38071. Correo electrónico: ccalero@ull.edu.es ORCID: 0000-0002-0626-8441. Academia.edu: <https://ull.academia.edu/ClementinaCaleroRuiz>.

¹ BALLÓ, Jordi (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 11-20.

² RÍOS MOYANO, Sonia y ESCALERA PÉREZ, Reyes: «El arte en el cine y su uso como ampliación del conocimiento del hecho artístico». <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4849546>. [Consultado el 12/5/2020].

³ PEREA, Sabino (1999): *El sexo divino. Dioses hermafroditas, bisexuales y travestidos en la Antigüedad clásica*, Madrid, Alderabán Ed., pp. 55-57

⁴ Himno homérico VI a Afrodita, siglo VII a.C.

⁵ POLLIT, J.J. (1984): *Arte y experiencia en la Grecia clásica*, Bilbao, Xarait Ediciones, p. 139.

⁶ WIND, Edgar (1998): «Apéndice 5: La concha de Afrodita», en *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 259-261.



Foto 1. *Nacimiento de Venus*, Sandro Botticelli (1482-85).
Galería de los Uffizi, Florencia (Italia).

(c. 460 a.C.), donde la diosa de la belleza es izada por dos figuras femeninas, que se apresuran a tapar su desnudez con una delicada túnica que deja translucir parte de su cuerpo. La Venus púdica, que se envuelve literalmente con los brazos para elevarse sobre las olas y que pintara Sandro Botticelli [foto 1] en la segunda mitad del siglo xv, entre 1482 y 1485⁷. La estilizada belleza de Venus, con sus largos y ondulados cabellos rubios movidos por Céfiro –dios del viento– y Cloris, llega a la costa de Chipre, donde la espera la Hora de la Primavera para cubririrla con un manto de flores⁸. La idea para el cuadro se la proporcionó Angelo Poliziano, el poeta amigo de Lorenzo de Médici, cuyos versos describen las fiestas, los carros triunfales y las arquitecturas en su obra *Stanze per la giostra* (*Estancias para el torneo*):

⁷ CHECA, Fernando (mayo 2020): «Sandro Botticelli. Belleza y patetismo», *Descubrir el Arte*, año xxii, n.º 255. pp. 16-17.

⁸ BOCCACCIO, Giovanni (2008). *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*. Introducción, traducción directa del *Laurentianus Plut.* 52.9, notas e índices de M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, pp. 144-146.

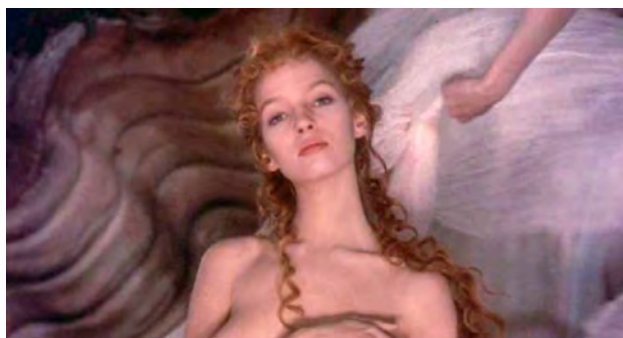


Foto 2. Uma Thurman como Venus. Fotograma de la película *Las aventuras del barón Münchhausen* (Terry Gilliam, 1988).

Sobre el tempestuoso Egeo, en el seno de Tetis
acogida, se ve la columna fecunda,
bajo el curso variable de los planetas
errar sobre la ola, envuelta en la blanca espuma;
Y nacida en su seno con gestos graciosos y alegres,
una doncella cuyo rostro no es humano,
por los lascivos Céfiros impulsada hasta la orilla,
va sobre una concha; y parece que el cielo se complace⁹.

Tanto el poeta como el pintor buscaban evocar el espíritu de la *Afrodita Anadyomene* de Apeles, de la que se sabía por antiguas descripciones, de modo que,

⁹ WIND, Edgar (1998): *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, p. 136. «Nel el tempestoso Egeo in grembo a Teti si vede il fusto genitale accolto, sotto diverso volger di pianeti, errar per lónde in bianca schiuma avvolto; E dentro nata in atti vaghi e lieti una doncella non con uman volto, da' Zefiri lascivi spinta a proda, gir sopra un nicchio; e par che 'l ciel ne goda».



Fotos 3 y 4. *Trono Ludovici*. c. 460 a.C. Museo de las Termas, Roma (Italia).
Fotograma de la película *Las aventuras del barón Münchhausen* (Terry Gilliam, 1988).

más allá de su carácter poético y didáctico, la pintura de Botticelli debe, por tanto, ser clasificada entre aquellas tentativas de resucitar lo antiguo, de hacer resurgir ante los ojos del espectador la visión de una obra perdida de la Antigüedad¹⁰.

El cuadro ha sido recreado en una escena de la película *Las aventuras del barón Münchhausen* (*The Adventures of Baron Münchhausen*, Terry Gilliam, 1988), donde Uma Thurman da vida a la Venus *botticelliana* [foto 2]. El barón, tras escapar de la Luna, regresa a la Tierra, aterrizando en la morada del dios Vulcano. El dios los recibe con cortesía, hasta que aparece en escena su esposa Venus (Uma Thurman) emergiendo del mar dentro de una concha y saludando a los presentes con un insinuante *hello*, que acaba con la hospitalidad de Vulcano¹¹, que termina expulsando al barón y a sus acompañantes –Sally y a su antiguo socio Berthold– hacia los mares del sur. A la hora de componer esta escena, se han recreado dos obras a un tiempo; la del *Nacimiento de Venus* de Botticelli, que es obvia, pero también el relieve del *Trono Ludovici* [fotos 3 y 4], donde las jóvenes que asisten a Venus se apresuran a tapanla.

No obstante, Terry Gilliam ya había utilizado la pintura del maestro florentino en *Dancing Venus*, un corto animado perteneciente a *Monty Python's Flying Circus*, donde mediante su técnica de animación de corte, hacía bailar disparatadamente a la diosa, que terminaba perdiendo el equilibrio y caía al mar. El primer

¹⁰ *Idem*, p. 132.

¹¹ DUNN MASCETTI, Manuela (1990): *Diosas. La canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*, Barcelona, Robinbook/Círculo de Lectores, p. 117. La brusca reacción de Vulcano ante la aparición de su esposa en la escena puede deberse a que ésta, según la mitología clásica, «llevaba un ceñidor mágico que hacía que quienes la vieran se enamoraran inmediatamente de ella. Este don la hacía muy impopular entre las otras Diosas del Olimpo, que sentían celos de su posición [...]. Ella tentaba a hombres y dioses por igual en su lecho de rosas, en cuanto su marido se daba media vuelta».



Foto 5. Terry Gilliam, *Dancing Venus*, 1969.



Foto 6. Margo Zavala como la Venus de Botticelli, en *Los Simpsons*.

episodio fue emitido por la BBC el 5 de octubre de 1969, y estuvo en antena hasta 1974 [foto 5].

De la misma manera fue recreado en el 9.º episodio, de la 5.ª temporada de *Los Simpsons*, donde Margo Zavala –en versión inglesa Mindy Simmons– se presenta ante Homer como su nueva compañera de trabajo, y éste, al imaginársela desnuda sobre una venera, cae rendido a sus pies. A su lado sus amigos Lenny y Carl, como *puttis* alados, sujetan un lienzo tapando su desnudez [foto 6].

En 1993 será Carla Bruni la que adopte la pose de la *Venus botticelliana*, para el objetivo fotográfico de Michel Comte. La foto en blanco y negro salió a subasta en la casa Christie's de Nueva York, formando parte de un lote de fotografías del siglo xx de Gert Elfering, y acabó vendiéndose a un coleccionista de arte chino por 91 000 dólares. Y también la actriz estadounidense Julia Roberts se convirtió en la Venus de Botticelli en el año 2010, para un anuncio publicitario de la marca italiana de café Lavazza. Vestida para la ocasión con un vaporoso traje blanco y con su larga



Fotos 7. Giorgione: *Venus dormida*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania).

melena ondulada, la artista posaba sobre una concha en un plató que simulaba el taller del pintor toscano. Su rostro, en principio serio, esbozaba la sonrisa que la ha hecho famosa cuando le acercaban una taza de café; una sonrisa y un guiño de ojos que costaron nada menos que la suma de 1,2 millones de euros. Hasta Lady Gaga cayó rendida a los pies de la deidad y la rememoró en su álbum *Artpop*. Aunque la evocación más famosa de la Venus emergente, aunque no la del cuadro, la interpretó Úrsula Andress en la película *Agente 007 contra el Dr. No* (*Dr. No*, Terence Young, 1962) en la escena en la que aquélla aparecía cual *Venus Anadyomene* ante la atónita mirada del agente secreto, papel interpretado por Sean Connery.

La otra versión de Venus nos la presenta recostada, desnuda o semidesnuda, fórmula que se asienta a lo largo del siglo xvi. Como señala Miguel Ángel Elvira, «un icono profano para quien encarga la imagen, y un verdadero canto a la belleza para quien la realiza»¹². Para Kenneth Clark, la Venus de Giorgione no es antigua, «es tan clásica como cualquier desnudo de la Antigüedad»; la diosa duerme despreocupada, sin importarle su desnudez, es una *venus celestial*, pero la de Urbino de Tiziano es otra cosa: «Casi no necesitamos que los ojos cerrados de Giorgione y la mirada de Tiziano señalen la diferencia entre ambas». La primera posa relajada, pero la segunda con su mirada nos invita a participar en la acción¹³.

La *Venus dormida* [foto 7], iniciada por Giorgione y acabada por un joven Tiziano en 1510, que reposa plácidamente sobre un fondo de paisaje, elevándose

¹² ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sillex, p. 238.

¹³ CLARK, Kenneth (1981): *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Forma, pp. 118-119.



Foto 8. Tiziano: *Venus de Urbino* (1538). Galería de los Uffizi, Florencia (Italia).

por encima de la materia mundana, hasta la bellísima *Venus de Urbino* (1538)¹⁴ [foto 8] que pintara Tiziano, concebida como una Venus púdica que tapa su vientre con la mano izquierda, en cuyo dedo meñique luce un anillo, han sido ejecutadas para despertar los sentimientos más naturales. Esta última –en concreto– para que sirva de *exemplum* a la joven a quien iba destinado el cuadro: Giulia Varano. La pintura, así entendida, se convierte en una especie de manual que adoctrina a las esposas jóvenes respecto a su comportamiento en el matrimonio; por eso a los pies del lecho y como símbolo de la fidelidad conyugal, se coloca un perro. Estas obras, en opinión de Clark, le permitieron a Tiziano «plasmear en el cuadro la admiración que sentía por la extensión de la piel suave, plena y uniformemente iluminada. Pero a pesar de esta complacencia en la carne, las Venus de esta serie no son provocativas»¹⁵, de modo que, si

en Florencia, la Venus Celestial había surgido del mar de la especulación neoplatónica. En Venecia, su hermana nació en un entorno más tangible de yerbas espesas, manantiales agrestes y frondosa floresta; y durante cuatrocientos años, los pintores han reconocido que la Venus Natural es original y esencialmente veneciana¹⁶.

No obstante, la postura de las venus reclinadas o acostadas tiene su origen en el mundo antiguo, como lo evidencia la *Ariadna dormida* (o el *Sueño de Ariad-*

¹⁴ WIND, Edgar (1998): «Amor sacro y Amor profano», en *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 141-142.

¹⁵ CLARK, Kenneth (1981): *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial, p. 130.

¹⁶ *Idem*, p. 121.



Foto 9. Cartel de la película *Niágara* (Henry Hathaway, 1953).

na)¹⁷, de los Museos Vaticanos, que representa a la princesa cretense descansando después de haber sido abandonada por Teseo en la isla de Naxos, tras haber escapado de Creta y dar muerte al minotauro. El mundo grecorromano capta muy bien las complejas facetas del erotismo: desde la sensualidad a la ironía. Quizás ése fuera el detonante que motivara su elección para el cartel publicitario de la película norteamericana *Niágara* (Henry Hathaway, 1953) [foto 9], donde una sensual Marilyn Monroe personifica a las cataratas que dan nombre al filme. Curiosamente, y pese a que la actriz no es la protagonista, sino Jean Peters (Polly Cutler), ella acapara todas las miradas, al tiempo que se va forjando el mito de mujer fatal que la acompañará a lo largo de toda su carrera.

Opinamos que la elección de la imagen de Venus no es casual, pues su matrimonio con Vulcano fue ocasión del adulterio de ésta con Marte –además de con Mercurio, Adonis, Poseidón..., entre otros–; viéndose reflejada en Rose Loomis (Marilyn Monroe), que al margen de su matrimonio, tenía relaciones con Patrick (Richard Allan), con quien había proyectado asesinar a su marido George Loomis (Joseph Cotten).

¹⁷ La escultura es una copia hecha por un artista de época antonina (siglo II d.C.), labrada a partir de un original de la Escuela de Pérgamo (siglo III a.C.), que a su vez debió inspirarse en una pintura del templo de Dioniso en Atenas. Ver BUSSAGLI, Marco y ZUFFI, Stefano (2001): *Arte y erotismo*, Milán, Ed. Electa, p. 38.





El cartel la presenta recostada, según la postura tradicional para este tipo iconográfico, vestida con un sugerente y ceñido traje rojo que, en realidad, no es un traje completo, si exceptuamos la parte superior, pues detrás de la cortina de agua se insinúa la figura desnuda de la actriz, que queda difuminada como si estuviera recostada en el propio borde de la catarata que le da nombre, y cuyas aguas son las que, sinuosamente, dibujan el sugerente ropaje. Es un vestido desnudo; una auténtica dicotomía: estar desnudo y vestido al mismo tiempo¹⁸. A la postura –ya analizada– le sumamos otra iconografía donde la figura femenina es la representación de fuentes¹⁹, cascadas o, como en este caso ocurre, cataratas; Marilyn es en sí misma la personificación de las cataratas. De modo que, en este sentido, el agua con una fuerte carga de erotismo bebe del simbolismo de la fuente, presentándose la figura femenina como propiciadora de la fecundidad sexual²⁰.

El ejemplo es mucho más evidente en otro cartel [foto 10] donde el color empleado para el cuerpo y traje de la actriz es el azul, claramente identificado con el agua que se precipita al vacío. Al agua, iconográficamente, se la figura como una mujer semidesnuda –como en este caso– con un manto de color cerúleo, semejante al del cielo despejado o el de alta mar –en este caso no se trata de un manto, pero sí se insinúa el ceñido traje, un vestido desnudo–, que desciende desde una roca hacia el mar. Esta solución recuerda los vestidos que en la Antigüedad griega se confeccionaban en la isla de Cos, con un tejido parecido a un velo que dejaba transparentar el cuerpo, y que conocemos como *draperie*. El *draperie* nos enseña sobre el cubrimiento del desnudo en las figuras y sobre los plegamientos de sus vestidos, y se hacía «a partir de unos hábitos húmedos y estrechos que, en consecuencia [...] se adhieren ajustadamente a la piel y al cuerpo, dejando ver su desnudez»²¹. Para Wickelmann, «tras la bella naturaleza y el noble contorno, esta ciencia es la tercera cualidad que hace superiores las obras de la Antigüedad», siendo una de las características de Parrasio, considerado el mejor escultor griego de su época por lo que al contorno respecta, pues

incluso bajo las vestimentas de las figuras griegas domina, como prioritaria intención del artista, un modélico contorno que muestra, tanto a través del mármol, como a través de un vestido de la isla de Cos, la bella estructura del cuerpo²².

¹⁸ En el mausoleo del «dintel de los ríos» de Mérida (España), fechado a mediados del siglo III, se representan los ríos *Ana* y *Barraeca*, que, a diferencia de otras deidades fluviales que van desnudas o semidesnudas, llevan *vestidos desnudos*; es decir, las eses labradas sobre las extremidades inferiores simulan las aguas que los visten. MARCO SIMÓN, FRANCISCO: «*Revue anabaraego* y el “dintel de los ríos” de Mérida: ¿un ejemplo de disociación divina en el occidente hispano?», <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6897367>. [Consultado el 8/6/2020].

¹⁹ BUSSAGLI, Marco y ZUFFI, Stefano (2001): «Bellezas en el baño», en *Arte y erotismo*, Milán, Ed. Electa, p. 214.

²⁰ REVILLA, Federico (2007): *Diccionario de Iconografía y Simbología* (5.ª edición ampliada), Madrid, Grandes Temas Cátedra, p. 257.

²¹ WINCKELMANN, Johan Joachim (1987): *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Nexos, p. 35.

²² *Idem*, p. 32.



Foto 10. Cartel de la película *Niagara* (Henry Hathaway, 1953).

La actriz mira hacia afuera, insinuante y con cierto descaro, recordando la mirada de la *Maja desnuda* de Goya (1795-1800) o la de la *Olimpia* de Manet (1863). También la *Venus del espejo* de Velázquez mira al espectador, pero lo hace al contrario, desde dentro del cuadro hacia afuera usando el recurso del espejo²³ que sostiene Cupido.

Y éste es el puente iconográfico, como lo define Elvira Barba²⁴, entre esta tipología y la siguiente, la *Venus del espejo* de Diego Velázquez (c. 1650) [foto 11], donde se funde la Venus recostada con la que se mira al espejo²⁵; una imagen con tradición en la Antigüedad y recuperada en el Renacimiento con un sentido ambivalente, porque el espejo tanto puede aludir a la vanidad como sugerir admiración por la belleza, además de —en este caso concreto— la posibilidad de verle el rostro —aunque difuminado— a la diosa. Para Cesare Ripa, «la Belleza es en sí misma un espejo, en el que cada uno se ve a sí mismo *en mejor perfección*, como reflejo de la

²³ BALLÓ, Jordi (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 75-78.

²⁴ ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex, p. 238.

²⁵ BALLÓ, Jordi (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 61-62.





Foto 11. Diego Velázquez: *Venus del espejo* (1647). National Gallery, Londres (Reino Unido).

Belleza»²⁶. El pintor sevillano combina en su tela dos temas tradicionales como son el de la *Venus ante el espejo con Cupido* y *Venus tumbada*, convirtiéndose en una novedad por usar como centro un espejo, y por mostrar el cuerpo de la diosa de espaldas, y Pedro Almodóvar en su película *La piel que habito* (2011)²⁷ combina de manera magistral ambos temas.

El argumento gira en torno a un renombrado cirujano plástico, el doctor Robert Ledgard (Antonio Banderas), que, tras sufrir un accidente de tráfico que dejó desfigurado el rostro de su esposa Gal –que termina suicidándose–, consigue crear en su laboratorio un tipo de piel que protege frente a las agresiones pero que al mismo tiempo es suave al tacto. Para experimentar su descubrimiento necesita un «ratón de laboratorio humano», y encuentra al candidato perfecto en Vicente, el violador de su hija Norma, a quien –tras múltiples operaciones– transforma en Vera (Elena Anaya). Para López Revuelta, «la piel juega un papel importante, [porque] es la renovación, la sensualidad, la pasión, la venganza... En resumen, la piel y los sen-

²⁶ BUSSAGLI, Marco y ZUFFI, Stefano (2001): «El espejo de mis deseos», en *Arte y erotismo*, Milán, Ed. Electa, p. 195. *Lo specchio dimostra essere la bellezza femminile medesimamente uno specchio, nel quale vedendo ciascuno se stesso in miglior perfettione.*

²⁷ ZURIAN, FRANCISCO A. y CABALLERO GÁLVEZ, ANTONIO A.: «Género y cuerpo en construcción. Representación audiovisual de la violencia física y psicológica en *La piel que habito* (2011)», *Printemps* 2017, número 11. https://www.researchgate.net/publication/321858144_Genero_y_cuerpo_en_construccion_Representacion_audiovisual_de_la_violencia_fisica_y_psicologica_en_La_piel_que_habito_2011. [Consultado el 20/5/2020].



Fotos 12 y 13. Fotogramas de la película *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

timientos que provoca»²⁸. En este sentido, las pinturas de la escuela veneciana y en especial las telas de Tiziano evocan el placer de la belleza, de la contemplación, de la sensualidad..., de modo que no es casual que precisamente en la película aparezcan dos cuadros de este maestro. Uno, la *Venus de Urbino*, que preside la escalera de la mansión el Cigarral [foto 12], donde el médico reside con Marilia (Marisa Paredes), su ama de llaves; el otro es *Venus recreándose con el amor y la música*, que está colgado al lado de la puerta que conduce a la habitación donde Vera está recluida, y donde Zeca (Roberto Álamo) la viola [foto 13]. No deja de ser curioso que se haya escogido este cuadro para colgarlo de la pared de la habitación que antecede a la «cárcel» de Vera, y donde ésta es violada por Zeca disfrazado de tigre. Realidad y ficción unidas por una pintura: Zeca ha hecho lo que el organista pintado hubiera deseado hacer: poseer a Venus. Como señalan Bussagli y Zuffi,

el organista, al tiempo que toca, se vuelve para observar y admirar el cuerpo de la diosa, o, mejor dicho, un punto en particular, por así decir, el más significativo. De

²⁸ LÓPEZ REVUELTA, José María (2014): «El arte en el cine: Almodóvar y *La piel que habito*». <http://www.cineenconserva.com/2014/05/el-arte-en-el-cine-almodovar-y-la-piel.html>. [Consultado el 28/5/2020].

ese modo, el sonido del órgano se convierte en una metáfora explícita del acuerdo amoroso, pero con aderezos menos filosóficos y claramente más carnales²⁹.

El poeta del cuerpo, como lo define Kenneth Clark, repitió en varias ocasiones el tema de *Venus y la música*, donde en unas ocasiones la diosa se vuelve al espectador sola o acompañada por Cupido; aunque en las numerosas réplicas le suele acompañar un admirador sentado a sus pies, como ocurre en este caso, que toca un órgano y en otras ocasiones tañe un laúd. Para Almodóvar, la presencia de estos cuadros en la casa significa que en ella se cultivaba la belleza, y desde principios del siglo XVI, Venus es la forma ideal de la belleza, desnuda o semidesnuda, sujeta solo a los cambios de gusto de cada época. Pero no es solo la presencia de esos lienzos, sino que en determinados fotogramas del filme, Vera adopta la postura de estas Venus pintadas. Sirva como ejemplo la escena en la que el cirujano y su «creación» hablan de la importancia de la piel:

Vera: ¿Te gusta lo que ves? ¿Hay algo que quieras mejorar?

Robert: No, no quiero mejorar nada.

Vera: ¿Entonces puedo darme por terminada?

Robert: Sí, y puedes presumir de tener la mejor piel del mundo.

Esa piel que el médico ha creado en un laboratorio y que los pintores venecianos recrean con sus pinceles, que pareciera que acariciarán con ellos los cuerpos, evoca las *poesías*³⁰ de Tiziano³¹; un Tiziano que se erigió en uno de los maestros supremos de la *Venus Natural*³². Vera, en diferentes escenas de la película, recuerda esas *poesías ticianescas*, llamadas así por su capacidad táctil que incita al deseo; su postura su mono de color carne como una segunda piel o como si estuviera realmente desnuda, es una clara exhortación a la herencia veneciana. Las pinturas de Tiziano son la más pura evocación del deseo, y en la película de Almodóvar, el deseo se transforma en obsesión [fotos 14 y 15].

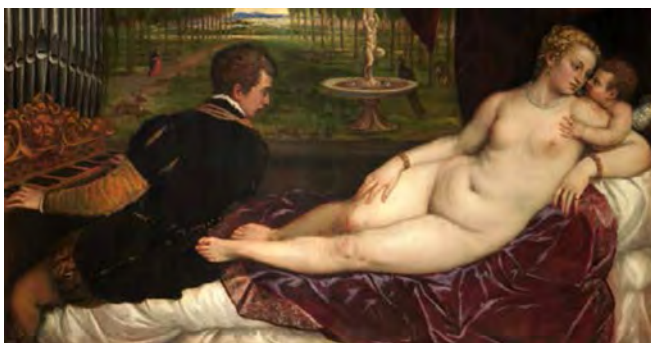
Como escribiera en 1839 el escultor alemán Adolf Hildebrand, «estos dos medios de percibir el mismo fenómeno, no solo tienen una existencia separada de

²⁹ BUSSAGLI, Marco y ZUFFI, Stefano (2001): «El siglo XVI», en *Arte y erotismo*, Milán, Ed. Electa, p. 92.

³⁰ Las *poesías*, son un conjunto de pinturas de tema mitológico, pintadas por Tiziano por encargo del rey de España Felipe II, entre 1553 y 1562. Tiziano pudo haberse inspirado en los lienzos ejecutados por Antonio Allegri da Correggio sobre los amores de los dioses entre 1530 y 1532.

³¹ También Antonio Allegri da Correggio (1489-1534) ejecutó una serie de pinturas llamadas *poesías*, donde interpretó los temas mitológicos, a los que dotó de una fuerte carga de erotismo por encargo expreso del duque de Mantua, Federico Gonzaga, entre 1530 y 1532. Basadas en la *Metamorfosis* de Ovidio, constituyen el encargo más importante de sus últimos años.

³² CLARK, Kenneth (1981): *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial, p. 126.



Fotos 14 y 15. Tiziano: *Venus recreándose con el amor y la música* (c. 1555). Museo del Prado, Madrid (España) y fotograma de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

nuestras facultades de la vista y el tacto, sino que se encuentran unidas en el ojo»³³. Y lo advierte también Jacques Aumont:

El ojo ve, pero también *toca*: hay *en la visión* percepciones ópticas –puramente visuales– y percepciones hápticas –visuales-táctiles–, doble modo que responde, además a otra división, entre *Nahsicht* (la visión de cerca, la visión corriente de una forma en el espacio vivido, en el que puede uno acercarse y tocar) y *Fernsicht* (la visión de lejos, la visión de estas mismas formas según las leyes específicas del arte)³⁴.

Y este texto nos acerca a otra escena del filme en el que el director man-chego recurre a la *Venus del espejo* del hispalense [foto 16], y es el momento en el que Ledgard recorre con su mirada, a través de una pantalla gigante, como si la aca-

³³ AUMONT, Jacques (1996): *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, p. 111.

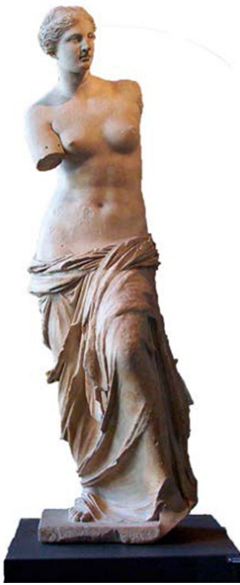
³⁴ *Idem*, pp. 110-111.



Fotos 16 y 17. Diego Velázquez: *Venus del espejo* (1647). National Gallery, Londres (Reino Unido) y fotograma de la película *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

riciara con las manos, el cuerpo desnudo de espaldas de Vera; una moderna *Venus del espejo* aunque en este caso los papeles se han invertido. En aquélla es la diosa la que a través del espejo mira –con disimulo– hacia fuera del cuadro al espectador, mientras que en el filme es el médico el que a través de una pantalla mira hacia dentro, *tocando con los ojos* el cuerpo de Vera, que descansa sobre una cama con sábanas grises como las de la venus velazqueña [foto 17]. Tanto en este caso como en el de las Venus de la Edad Moderna, las figuras se distinguen por su físico perfecto. Vera adopta la postura y el aspecto de *Venus* porque ambas son objeto de deseo.

Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) advertía en su *Commento II* que el deseo de amor que despierta la belleza terrenal era, a su vez, de dos tipos opues-



Fotos 18 y 19. *Venus de Milo*, finales del siglo II. Museo del Louvre, París (Francia) y cartel de la película *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932).

tos, «de' quali l'úno è bestiale, e l'altro è umano»³⁵. De modo que el instinto puramente sensual

tenderá a situar erróneamente la fuente de la belleza visual en el cuerpo, y a buscar el goce de la belleza sólo en los placeres animales, el amante humano reconocerá que la Venus que aparece vestida con ropas terrenales es una *imagen* celestial³⁶.

Objeto de deseo y prototipo de belleza femenina fue considerada también la *Venus (Afrodita) de Milo*³⁷ [foto 18], a la que en ocasiones también se ha recurrido, de modo que caracterizada como tal aparece Marlene Dietrich en el cartel original de la película *Venus rubia (Blonde Venus)*, Josef von Sternberg, 1932), como si de una moderna Venus de Milo se tratara [foto 19].

³⁵ WIND, Edgar (1998): *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, p. 138.

³⁶ *Idem*, p. 138.

³⁷ Escultura de finales del siglo II, posible copia helenística de la *Afrodita de Capua* de Lisipo. Su autor se pone en duda, pero podría ser obra de Alexandros de Antioquía, aunque otros especialistas la han atribuido a Praxiteles, aunque las fechas no coinciden.

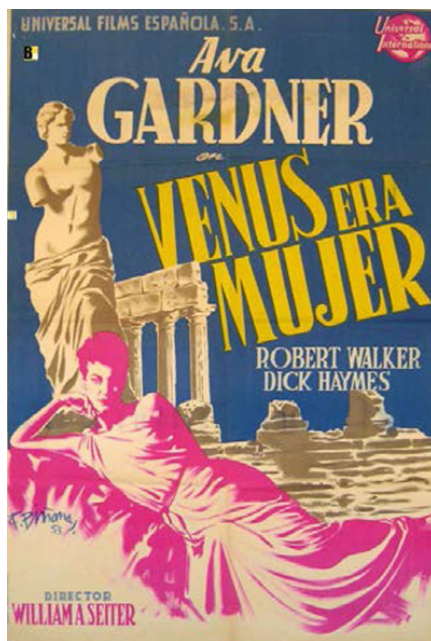
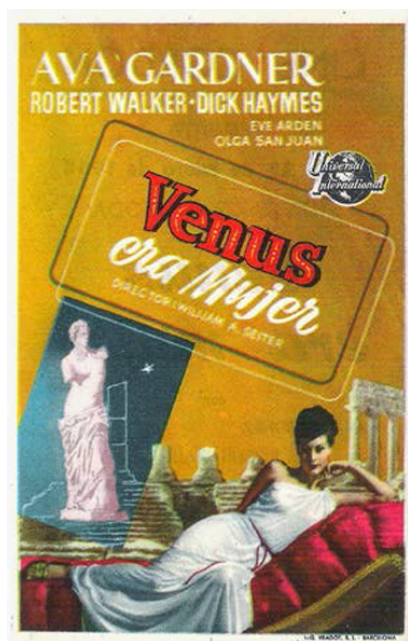


Marlene Dietrich protagoniza la película *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932).

Aunque en este caso tiene brazos, los lleva enfundados en unos largos guantes negros que desaparecen engullidos por el propio color negro del fondo del cartel, dando la impresión de que carece de ellos. Lo mismo ocurre con el brazo izquierdo, disimulado detrás de una larga estola de piel que se prolonga por la espalda y llega hasta el suelo. Aunque la escultura original va semidesnuda, en este caso la actriz viste una delicada ropa interior, tapándose las caderas y piernas con una tela roja. La postura, en ligero contraposto, es idéntica a la de la escultura original, tan solo difieren en la mirada desafiante y guerrera de la Dietrich, frente a la expresión serena, mezcla de tristeza y realismo de la escultura, cuya sensación táctil es importante, pues esos efectos los consiguió el escultor gracias al pulido que le dio al cuerpo de la diosa, que solo lleva puesto un chitón, y que en el cartel se traduce en la sutil y semitransparente ropa que viste la protagonista.

En 1948 de nuevo se acude a ese prototipo cuando Ava Gardner protagoniza *Venus era mujer* (*One Touch of Venus*, William A. Seiter, 1948). El argumento gira en torno a Eddie Hatch (Robert Walker), un escarpatista de los almacenes Savory, a quien le encargan descorrer la cortina que tapa una estatua de Venus (Ava Gardner) antes de ser expuesta al público. Cuando la ve queda deslumbrado por su belleza, y en un arrebato de pasión la besa, tornando ésta a la vida inmediatamente³⁸. Tras ser

³⁸ Es el mito de *Blancanieves* (Jacob y Wilhem Grimm, 1812 y Walt Disney, 1937) y el de la *Bella durmiente* (Charles Perrault, 1697, Jacob y Wilhem Grimm, 1812 y Walt Disney, 1959), según



Fotos 20 y 21. Carteles de la película *Venus era mujer* (*One Touch of Venus*, William A. Seiter, 1948).

acusado de ladrón ante la desaparición de la estatua, la policía no cree su explicación, aunque por suerte para él Venus lo ayudará. Si bien es cierto que la escultura que aparece en la película y la *Venus de Milo* no se parecen en absoluto, sí es verdad que la obra helenística aparece como trasfondo en los carteles en versión española que la publicitan [fotos 20 y 21]. Incluso, en algún fotograma de la película la propia Ava-Venus sostiene un facsímil de ella en sus manos, a la que mira embelesada, y en otras ocasiones adopta su pose, recordando una *Venus Victrix*, victoriosa, como la labrada por Antonio Canova a principios del siglo XVIII. Ni Marilyn Monroe pudo escapar de la atracción de la diosa encontrada en la isla de Milo el 8 de abril de 1820³⁹, y como tal fue fotografiada⁴⁰.

las versiones cinematográficas de Disney, pero al revés. En los cuentos el príncipe besa a la princesa y ésta revive; en este caso el joven besa a la estatua y ésta toma vida.

³⁹ ETIENNE, Roland y Françoise (1998): *La antigua Grecia. Historia de la Arqueología Helenística*, Barcelona, Ediciones B.S.A., pp. 140-143.

⁴⁰ MARCOS, Ana: «En los zapatos de Marilyn Monroe». *El País Semanal*. Madrid, 6 de julio de 2012. https://elpais.com/cultura/2012/07/05/actualidad/1341491231_548681.html. [Consultado el 30/5/2020].



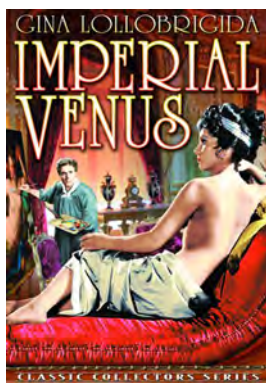


Foto 22. Cartel de la película *Imperial Venus* (*Venere Imperiale*, Jean Delannoy, 1962).



Fotos 22. Antonio Canova: *Paulina Bonaparte* como *Venus Victrix*, Galería Borghese, Roma (Italia).

Y como *Venus Victrix*⁴¹ [foto 22], la victoriosa, también aparece Gina Lollobrigida en el cartel de la película *Venus Imperial* (*Venere Imperiale*, Jean Delannoy, 1962), donde da vida a la hermana de Napoleón Bonaparte. El retrato de Paulina, realizado por el escultor Antonio Canova –papel interpretado por Gianni Santuccio–, la versiona como la victoriosa, por eso lleva en la mano la manzana dorada relacionada con el relato mitológico del Juicio de Paris. La figura semidesnuda de la diosa, de tamaño natural, viste solo un chitón que le tapa caderas, pubis y muslos, apoya la cabeza en la mano derecha y reposa el cuerpo sobre un colchón con dos almohadones, a modo de un *chaise longue* de estilo imperio, a imitación del mobiliario romano [foto 23]. La escultura, de alguna manera, pareciera pretender rivalizar y revitali-

⁴¹ Antonio Canova, 1804-1808. Galería Borghese, Roma.



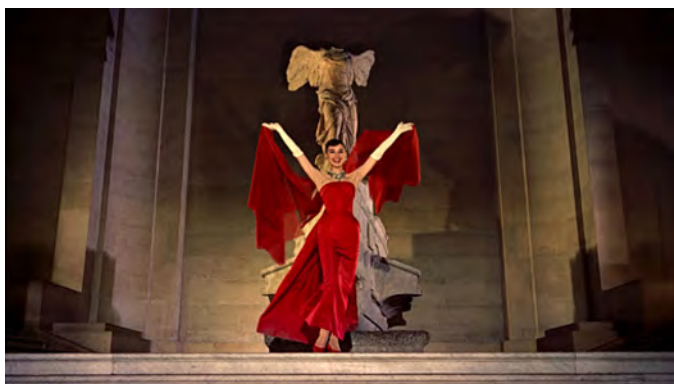
Fotos 24 y 25. Antonio Canova: *Paulina Bonaparte* como *Venus Victrix*, Galería Borghese, Roma (Italia) y cartel y escenas de *Venus Imperial* (*Venere Imperiale*, Jean Delannoy, 1962).

zar la moda de las venus recostadas, de larga tradición desde el Renacimiento. Es de sobra conocido cómo Canova trataba al mármol, «con mimo [...] en cuyos efectos de morbidez, brillo y transparencia pensaba sin duda al crear sus modelos»⁴². La película recrea la ajetreada vida de la joven hermana del militar francés, versionándose en una de las escenas de la película el momento en el que está posando para el artista de Possagno, imitando la postura del modelo esculpido y, aunque inicialmente tenía que ser representada vestida como Diana, la retratada insistió que tenía que ser como Venus y semidesnuda [fotos 24 y 25].

Y, finalmente, de la *Venus Victrix* llegamos a la *Victoria de Samotracia*⁴³ [foto 26], a la que Audrey Hepburn da vida en la película *Una cara con ángel* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957), cuyo argumento gira en torno a un fotógrafo de una

⁴² SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel (marzo 2020). «Antonio Canova. El mármol encarnado», *Descubrir el Arte*, año XXI, n.º 253, p. 84.

⁴³ Aunque no todos los especialistas están de acuerdo, se cree que su autor pudo ser Pythocritos de Lindos, y quizás encargada por Demetrio Poliocete, un general macedonio que había ganado a comienzos del siglo III a.C. una batalla naval a los chipriotas. De escuela rodia, hay quie-



Fotos 26, 27 y 28. *Victoria de Samotracia*, siglo III a.C. Museo del Louvre, París (Francia) y fotogramas de la película *Una cara con ángel* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957).

importante revista de moda, Dick Avery (Fred Astaire), que busca una modelo. En su búsqueda llega a una librería de Nueva York, y allí descubre a una joven dependiente, Jo Stockton (Audrey Hepburn), que reúne todas las cualidades que él buscaba, por lo que decide convertirla en una modelo americana en París.

Y como una moderna Victoria alada, en una de las escenas de la película, vemos a la actriz descendiendo –casi volando– por la escalera Daru, situada a la entrada del Museo del Louvre de París, teniendo como telón de fondo la escultura que con su pose imita [fotos 27 y 28].

nes le encuentran parecido con el estilo de las esculturas externas del Altar de Zeus en Pérgamo. Si eso fuera cierto habría que cuestionarse su fecha de realización, ya que el altar es un siglo posterior.



Foto 29. Ava Gardner posando como la *Victoria de Samotracia*.

Foto 30. Bert Stern: Sofia Loren como la *Victoria de Samotracia*. Revista *Vogue*, 1962.

La diosa de la Victoria viste un fino chitón y un manto que se enrolla sobre el muslo derecho, adhiriéndose al cuerpo y dejando traslucir su anatomía. Esos paños agitados por una violenta ráfaga de aire generan un intenso dramatismo, muy característico de la escuela rodia, a la que la estatua se adscribe⁴⁴. Audrey Hepburn, por el contrario, viste un ceñido traje rojo, en forma de tubo, y es ella la que en su descenso genera el movimiento que hace que su chal rojo se hinche, como las velas de un barco, y su traje se pegue al cuerpo, en clara alusión a la escultura que preside la escalinata en la que está posando.

También Ava Gardner posó como la Victoria alada en una escena de la película *Venus era mujer* (1948) [foto 29], así como Sofia Loren, que lo hizo para la cámara del fotógrafo norteamericano Bert Stern, para la revista de moda *Vogue* en 1962 [foto 30], quien con su fotografía nos recuerda las palabras que Nicómaco le dijo a un ignorante que pretendía censurar la Helena pintada por Zeuxis: «Toma mis ojos y la verás como una diosa»⁴⁵.

RECIBIDO: mayo de 2020; ACEPTADO: junio de 2020

⁴⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim (1987): *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Nexos, p. 35. «Toda la indumentaria exterior de la mujer griega era de un ligerísimo tejido, y es por ello por lo que se la llamaba *péplum*, es decir, velo».

⁴⁵ *Idem*, p. 18.

AISLAMIENTO GEOGRÁFICO Y TRADICIÓN EN EL CINE COREANO: LOS CASOS DE *IO ISLAND* (KIM KI-YOUNG, 1977) Y *BEDEVILLED* (JANG CHEOL-SOO, 2010)

Luis Miguel Machín Martín
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Io Island (Kim Ki-young, 1977) y *Bedevilled* (Jang Cheol-soo, 2010) son dos obras cinematográficas del cine coreano que comparten un argumento común: un personaje protagonista que, por diversas circunstancias, debe abandonar temporalmente su vida en una gran ciudad para dirigirse a una pequeña isla aislada social y políticamente del territorio continental. Allí, estos protagonistas sufrirán un choque cultural producido por el contraste entre la vida urbana a la que estaban acostumbrados y la vida rural que se desarrolla en esas islas. Estas películas hablan, pues, de la influencia que el aislamiento geográfico tiene en las culturas y las sociedades y cómo eso se relaciona con el proceso de industrialización y modernización que Corea del Sur ha llevado a cabo a partir de la segunda mitad del siglo xx. Este trabajo examina la relación entre cultura, espacio geográfico y género cinematográfico en *Io Island* y *Bedevilled*, con el objetivo de hallar temas y procesos narrativos comunes en ambas películas.

PALABRAS CLAVE: Corea del Sur, cine coreano, aislamiento, género cinematográfico, *Io Island*, *Bedevilled*, Kim Ki-young.

GEOGRAPHICAL ISOLATION AND TRADITION IN KOREAN CINEMA:
IO ISLAND AND *BEDEVILLED* PROPOSALS

ABSTRACT

The plots of *Io Island* (Kim Ki-young, 1977) and *Bedevilled* (Jang Cheol-soo, 2010) have some elements in common: both films tell a story about a lead character that must leave its living place in a big city and go to a tiny and isolate island where the way of living different from the urban lifestyle he or she are accustomed to. In that island –in each of these films the represented island in question is different but works very seemingly culturally and socially– the lead character will be the victim of the contrast between the urban and rural traditions. This paper explores that contrast in these two films from a cultural point of view. Moreover, it examines the ways in which the film genre is related to the geographical space in *Io Island* and *Bedevilled*.

KEYWORDS: South Korea, Korean film, Korean cinema, isolation, film genre, *Io Island*, *Bedevilled*, Kim Ki-young.



1. INTRODUCCIÓN

Uno de los temas recurrentes en el cine coreano a lo largo de buena parte de su historia es la conservación de antiguas tradiciones en lugares geográficamente desconectados de los centros sociales, políticos y culturales del país. Películas como *School Excursion (Suhak yeohaeng)* (Yu Hyun-mok, 1969), *Village in the Mist (Angae maeul)* (Im Kwon-taek, 1983) o, más recientemente, *The Way Home (Jibeuro)* (Lee Jeong-hyang, 2002) y *Welcome to Dongmakgol* (Park Kwang-hyun, 2005) se adscriben a esta tendencia cinematográfica desde diferentes perspectivas y a través de diferentes géneros.

La frecuencia de este tipo de argumentos en el cine coreano proviene, fundamentalmente, de dos circunstancias: por un lado, las características geográficas de Corea siempre han sido un agente configurador a nivel social, cultural y diplomático en el país; por otro lado, tradicionalmente han existido estructuras administrativas alejadas del centro político del país que han ejercido de poder *de facto* en aldeas y regiones, cuestión que ha ido desvaneciéndose con el paso del tiempo y con el proceso de urbanización e industrialización de Corea en la segunda mitad del siglo xx¹.

Corea del Sur es un país con una extensión territorial relativamente reducida, de poco más de 100 000 kilómetros cuadrados, y que, pese a ello, se encuentra muy fragmentado: posee cadenas montañosas como las Montañas Taebaek, zonas boscosas y, además, territorios insulares desconectados de la Península de Corea. A esto hay que sumarle que su conexión con el continente se sitúa al norte, con Corea del Norte únicamente como país fronterizo, lo que acentúa esa sensación de fragmentación.

Pero, además, esa fragmentación orográfica también se ve complementada con una fragmentación social y poblacional que divide al país entre zonas rurales y urbanas. Esa división interna se ha ido difuminando poco a poco con la gradual modernización del país en los últimos tiempos, pero los orígenes de esta fragmentación son profundos. Así, hasta los años 50 del siglo xx

well over half the population still lived in rural villages, where family and clan exercised effective social and political control over the individual and where the reach of the outside world was limited» por lo que «any portrait of ROK society in the 1950s needs to take account of two coexisting, strongly contrasting social systems: the rural villages, which were ruled in accordance with the age-old prerogatives of patriarchal and clan custom; and the cities, where life was governed by a different set of institutions and elites².

Esta cuestión, unida a otros elementos culturales de raíces patriarcales como la preferencia de tener hijos sobre hijas³, hace de los lugares aislados sitios propi-

¹ BUZO, Adrian (2004): *The Making of Modern Korea*, Londres, Routledge, pp. 3 y 102.

² BUZO, Adrian (2004): *The Making of Modern Korea*, Londres, Routledge, p. 102.

³ CHUNG, W. y GUPTA, M. (2007): «The Decline of Son Preference in South Korea: The Roles of Development and Public Policy», *Population and Development Review*, vol. 33, núm. 4, p. 759.

cios para la construcción de tradiciones propias, para el mantenimiento de normas arcaicas y para sostener de forma rígida las estructuras jerárquicas en la comunidad.

De este tipo de películas hechas en Corea del Sur hay, además, un subtipo que podríamos llamar marítimo, pues se localizan en la costa o en el ámbito insular, acentuando el aislamiento y dotándolo de unas características diferenciadas y particulares inherentes a estos territorios. A este conjunto de películas pertenecen *Io Island (Iodo)* (Kim Ki-young, 1977) y *Bedevilled (Kim Bok-nam salinsageonui jeon-mal)* (Jang Cheol-soo, 2010).

Dirigida por Kim Ki-young, *Io Island*⁴ narra el viaje del representante de un inversor hotelero que quiere explorar las posibilidades de convertir la isla de Jeju, una isla situada al sur de la Península de Corea, en un lugar turístico construyendo allí un hotel. El protagonista liderará un viaje promocional en barco hacia la isla, viaje en que participarán varios periodistas. Uno de los periodistas invitados, empleado de un medio de comunicación de la isla, se escandaliza al conocer el proyecto por considerar que puede destrozar su paraje natural. Durante el trayecto hacia Jeju, el periodista muere al caer por la borda del barco y el protagonista será acusado de su inexplicable muerte. A partir de entonces, el personaje principal tratará de buscar una explicación a su muerte visitando Parangdo, una pequeña isla adyacente a Jeju, donde el periodista vivía junto a su esposa. En esa isla, el protagonista será testigo del extraño y tradicional modo de vida existente entre sus habitantes, en el que el peso de las supersticiones y tradiciones relacionadas con el chamanismo es considerable.

Kim Ki-young es considerado uno de los mejores directores de la historia del cine coreano y es, además, uno de los más influyentes, mencionado habitualmente como referente artístico por cineastas contemporáneos como Bong Joon-ho⁵. En su cine son habituales las protagonistas femeninas, sometidas a las normas sociales y que acaban, a menudo, cayendo en la locura o convertidas en mujeres fatales por el insostenible peso de las opresiones física y psicológica a que están expuestas⁶.

En ese sentido, el cine coreano fue durante décadas un cine eminentemente femenino, en que las mujeres eran personajes con peso en los argumentos de las películas y donde el género predominante era el melodrama, al que se consideraba un género comercialmente rentable, destinado al público femenino⁷ y empleado por algunos de los cineastas más importantes del país a mediados del siglo xx como

⁴ El título hace referencia a Ieodo (también romanizado como Iodo), una isla de carácter mítico entre los habitantes de la isla de Jeju. También recibe el nombre de Parangdo, curiosamente otro nombre empleado en la película para otra isla diferente.

⁵ SHARF, Z. (6 de febrero de 2020): «Bong Joon Ho's Favorite Movies: 30 Films the Director Wants You to See», *IndieWire*. Recuperado de <https://www.indiewire.com/gallery/bong-joon-ho-favorite-movies-watch/>.

⁶ BERRY, Chris (2007): «Scream and Scream Again: Korean Modernity as a House of Horrors in the Films of Kim Ki-young», en GATEWARD, F. (ed.), *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, p. 102, Albany, Nueva York, State University of New York Press.

⁷ KIM, S. (2005): «Questions of Woman's Films: The Maid, Madame Freedom, and Women», en MCHUGH, K. y ABELMANN, N. (eds.), *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema* p. 185, Detroit, Wayne State University Press.





Shin Sang-ok⁸ o Han Hyung-mo⁹. Esta circunstancia hacía que este tipo de películas fueran propicias para retratar la situación de las mujeres en de la época. Así, la sociedad coreana ha sido una sociedad de influencia confucianista y con profundas raíces patriarcales, donde las mujeres aún luchan por la igualdad¹⁰ y que son a menudo relegadas al rol de madres y cuidadoras. El cine de Kim Ki-young refleja esta coyuntura pero lo hace a través de géneros como la intriga, el *thriller* o el terror. En ese sentido, *Io Island* conjuga un tema habitual en la filmografía de su director y de la etapa clásica del cine coreano como es la descripción del universo íntimo de las mujeres con la utilización de un entorno opresivo, alejado del entorno urbano en que habitualmente se sitúan ese tipo de historias en el cine coreano¹¹.

Por otro lado, *Bedevelled*, dirigida por Jang Cheol-soo, antiguo colaborador de Kim Ki-duk, cuenta el reencuentro de dos amigas de la infancia que, tras haber pasado años sin verse, observan cómo de diferentes son sus vidas en la actualidad. La protagonista, empleada de un banco, es obligada a pedir vacaciones por su empresa después de que, tras haber presenciado una agresión callejera a una mujer, se haya desestabilizado emocionalmente y eso le haya afectado en la oficina. Decide entonces volver a la pequeña isla en que uno de sus abuelos vivía hace años, y que es donde conoció a su amiga y donde ésta aún vive. Sin embargo, llevan sin verse muchos años y el reencuentro será duro, ya que su amiga, llamada Kim Bok-nam, se encuentra en una situación opuesta a ella: mientras que la protagonista disfruta de una vida acomodada en la ciudad, trabajando en una gran empresa, Kim Bok-nam vive semiesclavizada en la isla, sometida por los habitantes del lugar a todo tipo de abusos por su condición de mujer joven. Se produce, así, no sólo un reencuentro de dos personas en situaciones personales opuestas, sino un choque cultural entre dos mujeres con recuerdos de infancia en común, pero sin contacto de adultas.

Estas dos películas, *Io Island* y *Bedevelled*, producidas en periodos y contextos diferentes, tratan temas similares y parten de argumentos parecidos, donde una persona que procede de un ámbito urbano se ve obligada a introducirse en una localización rural dominada por un ambiente opresivo y ajeno en el que tiene que sumergirse para lograr su objetivo o para, directamente, intentar sobrevivir.

⁸ CHUNG, S. (2014): *Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

⁹ KLEIN, Christina. (2020): *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, Oakland, University of California Press.

¹⁰ CHO, E. (1998): «Caught in Confucius' shadow the struggle for women's legal equality in South Korea», *Columbia Journal of Asian Law*, vol. 12, núm. 2, pp. 125-141, y KOH, E. (2008): «Gender Issues and Confucian Scriptures: Is Confucianism Incompatible with Gender Equality in South Korea?», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 71, núm. 2, pp. 345-362.

¹¹ Pese a que el país no estaba ampliamente urbanizado y el mundo rural tenía mucho peso en la Corea del Sur de los años 50 y 60, muchos de los directores más importantes de la época ambientaban sus películas en ciudades y los argumentos habituales incluían a familias de clase media con dificultades económicas o con aspiraciones de ascenso social. Véase MIN, Eungjun, JOO, Jinsook y KWAK, Han Ju (2003): *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*, Westport, Connecticut, Praeger Publishers, pp. 43-47.

Así pues, este trabajo se propone analizar, desde un punto de vista cultural, las obras cinematográficas mencionadas, *Io Island* y *Bedeவில்led*, por sus semejanzas argumentales y temáticas –pese a la distancia temporal en que fueron producidas–, poniendo énfasis en la representación que éstas hacen de las tradiciones, del aislamiento geográfico y social y del choque producido entre el ámbito urbano y el ámbito rural.

Asimismo, se pretende observar cómo el género cinematográfico opera con estas temáticas en ambas películas, estableciendo una relación entre aislamiento, opresión y los géneros empleados por estas obras.

2. AISLAMIENTO GEOGRÁFICO, PROGRESO ECONÓMICO, TRADICIÓN E IDENTIDAD EN *IO ISLAND* Y *BEDEVILLED*

Corea del Sur en la actualidad es un país fuertemente industrializado y urbanizado pero, debido a circunstancias históricas como la ocupación japonesa (1910-1945) y la Guerra de Corea (1950-1953), no fue hasta finales de los años 50 cuando la nación comenzó ese proceso de desarrollo económico, primero sostenido gracias a las ayudas gubernamentales de países como Estados Unidos bajo el mandato de Syngman Rhee¹² y luego acelerado a partir de los años 60, tras el golpe de Estado dado por el general Park Chung-hee¹³. Así, mientras en las grandes ciudades la industrialización y el avance económico producían enormes cambios urbanos y sociales, las zonas rurales quedaban rezagadas y esos cambios llegaban tarde o directamente no llegaban, acentuados por el éxodo del campo a la ciudad¹⁴.

Se produce, así, una brecha económica y social modelada en parte por la configuración territorial del país. Este proceso, finalmente, ha sido un caldo de cultivo ideal para que ficciones de diferentes disciplinas representen el resultado de esa brecha desde variadas perspectivas y con distintos objetivos. Tanto *Io Island* como *Bedeவில்led* se dedican a reflejar esa fractura geográfica y social que va a producir, en última instancia, consecuencias en los personajes representados.

En *Io Island*, el aislamiento geográfico produce un aislamiento económico y social y eso, a la larga, conduce al mantenimiento de ciertas tradiciones y supersticiones. Así, la isla de Parang, cercana a la isla de Jeju, apenas poblada por unas decenas de personas, se presenta como el centro de la acción de la película. En la isla sólo viven mujeres y es un lugar donde las leyendas y las supersticiones se han normali-

¹² KIM, J. (2011): «Foreign aid and economic development: The success story of South Korea», *Pacific Focus*, vol. 26, núm. 2, pp. 266-267.

¹³ BRAZINSKY, G.A. (2005): «From pupil to model: South Korea and American development policy during the early Park Chung Hee era», *Diplomatic History*, vol. 29, núm. 1, p. 84, y CHAUDHURI, S. (1996): «Government and Economic Development in South Korea, 1961-79», *Social Scientist*, vol. 24, núm. 11, pp. 18-19.

¹⁴ LUCAS JR., R.E. (2004): «Life earnings and rural-urban migration», *Journal of political economy*, vol. 11, núm. 1, p. 30.





Figura 1. Relación entre espacio geográfico y grado de racionalidad.

zado. Por un lado, la bruja de la isla, una especie de chamana, es una figura respetada y ejerce de autoridad espiritual y política en la localidad. Allí efectúa rituales y predicciones, y su influjo afecta, incluso, a los visitantes llegados del continente. Por otro lado, el otro eje de supersticiones es la propia isla que da título a la película. La leyenda sobre esta isla narrada en la propia película dice que aquél que logra ver esta legendaria isla va a morir o ya ha muerto. Por lo que la isla del título va a ser el centro conceptual de la película, ya que será el destino final de las almas de esta obra, cuyo trayecto puede observarse en el esquema de la figura 1.

Así, el viaje del protagonista y del espectador hacia la isla de Io es un viaje que va desde el centro de la racionalidad (la ciudad), pasando por la tradición y, finalmente, recalando en la irracionalidad representada por la superstición. No obstante, esa racionalidad inicial será, como se explicará más adelante, un signo de frialdad frente a la pérdida de identidad del país, erosionada por la urbanización a marchas forzadas y por la industrialización.

Por otro lado, el mismo proceso se refleja en *Bedevelled*, que se centra en otra isla separada de los centros urbanos del país. En *Bedevelled* el aislamiento geográfico ha producido una paralización del tiempo y un embrutecimiento de la población de la isla, que han extremado ciertas tradiciones e ideas de raíz confucianista como el relegamiento a la mujer a un segundo plano social, debate aún existente sobre la relación entre confucianismo y desigualdad de género en la Corea del Sur contemporánea¹⁵. Además, las personas de mayor edad gozan de una posición social privilegiada desde la que dirigen el oficioso *gobierno* de la isla, por lo que el personaje de Kim Bok-nam, esa mujer sometida y esclavizada en la isla, cuenta con una doble desventaja propiciada por el tradicionalismo extremo existente en la isla.

¹⁵ КОH, E. (2008): «Gender Issues and Confucian Scriptures: Is Confucianism Incompatible with Gender Equality in South Korea?», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 71, núm. 2, pp. 345-362.



Figura 2. Ámbitos urbano y rural y su relación cultural y social.

Sin embargo, en ambas películas también se produce el efecto contrario, expresado en la figura 2:

Partiendo de los protagonistas, que proceden del ámbito urbano, se puede observar la pérdida de cultura e identidad en las sociedades urbanizadas y económicamente desarrolladas. En *Io Island* la cultura y la tradición se convierten en elementos a pervertir por el desarrollo económico y empresarial. Así, en su arranque la película utiliza a modo de *macguffin* el proyecto de construcción de un hotel que una empresa quiere llevar a cabo en la isla de Jeju, un emplazamiento real al sur de la Península de Corea, hoy densamente poblada pero muy importante por su cultura y por su entorno natural.

Un periodista destinado a cubrir el proyecto de la empresa hotelera se opone con intensidad a la idea al conocer el objetivo de la empresa, y poco después muere en extrañas circunstancias. Su muerte toma un cariz esotérico y supersticioso para los habitantes de Parang, pero a nivel de discurso la película lanza el mensaje de que la defensa de la identidad coreana conlleva consecuencias. De esta forma, el director de la película también expresa que el progreso económico existente en los centros políticos del país está basado, al menos en parte, en la devaluación cultural de lugares y símbolos de Corea. Esto, además, viene acompañado de todo tipo de signos estridentes que se relacionan con el ámbito de la ciudad. Así, por ejemplo, la primera vez que podemos observar al protagonista de la película en la ciudad, ésta está presidida por un breve pero molesto ruido de obras y la imagen de maquinaria trabajando en el paisaje urbano, por lo que los hipotéticos símbolos de la nueva Corea parecen ser los relacionados con la construcción, la edificación y el ruido.

En cuanto a *Bedevilled*, la ciudad de la que procede la protagonista tiene nombre, Seúl, la capital del país, pero está representada de una forma totalmente deslocalizada y sus imágenes están pobladas de *no lugares*: una oficina con un aspecto tan



neutral que no desvela a qué está destinada; el borde exterior de un edificio del que sólo se aprecia una cristalera y una estructura metálica a modo de terraza; un *parking* urbano; el baño de una empresa o lugar público; y el apartamento, de aspecto impersonal y aséptico, de la protagonista. Así definió Marc Augé¹⁶ los no lugares: «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar». En el caso de *Bedevilled*, los espacios retratados indican una pérdida de identidad cultural y una asimilación de una estética global que hacen de estos lugares indistinguibles de los que existen en cualquier otra ciudad de cualquier otro país, por lo que el viaje de la protagonista a la isla será, también, una búsqueda de la tradición e identidad perdidas, aunque lo que finalmente se encuentre allí sea una pequeña sociedad replegada sobre sí misma que ha vivido a espaldas del progreso. El mensaje, en este caso, se sitúa en un punto intermedio: debe evitarse la erosión de la cultura propia pero al mismo tiempo ha de evitarse el encierro cultural, ya que eso provoca una corrupción social.

3. EL AISLAMIENTO GEOGRÁFICO Y SU RELACIÓN CON LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS EN *IO ISLAND* Y *BEDEVILLED*

Habiendo expuesto las formas en que *Io Island* y *Bedevilled* representan tensiones territoriales especialmente en lo que se refiere al eje urbano-rural, y cómo el aislamiento de algunas zonas de la geografía coreana funciona como una cápsula del tiempo en que aún pueden observarse cuestiones tradicionales y culturales ya erosionadas en las ciudades, en este epígrafe se explorará la relación entre el aislamiento geográfico y los géneros cinematográficos en ambas películas.

La mezcla de géneros en el cine coreano contemporáneo es una característica identificada que comenzó a funcionar con la llegada del nuevo cine coreano a finales de los años 90 del siglo xx¹⁷. En el cine coreano contemporáneo resulta difícil establecer una categorización genérica de las películas, ya que existe una compleja hibridación genérica, cultural y temática resultante de la mezcla entre elementos absorbidos de influencias externas, como el cine de Hollywood, y de la mezcla de géneros tradicionales coreanos y debates sociales contemporáneos¹⁸. Aunque la hibridación en el cine coreano es una cuestión más compleja y que parte de variados análisis de perspectiva cultural, al final da como resultado elementos artísticos concretos, como son las películas.

¹⁶ AUGÉ, MARC (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, p. 83.

¹⁷ UTIN, Pablo (2016): «Sliding through genres: The Slippery Structure in South Korean films», *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 8, núm. 1, p. 46.

¹⁸ JIN, Dal Yong (2010): «Critical Interpretation of Hybridisation in Korean Cinema: Does the Local Film Industry Create “The Third Space”?», *Javnost. The Public*, vol. 17, núm. 1, pp. 55-72.



El caso de *Bedevilled* se inscribe en esta tendencia de hibridación de géneros, dividiéndose en dos partes bien diferenciadas estructuralmente, dominadas por dos géneros diferentes. La primera parte se corresponde con un drama de tintes psicológicos en que la mujer protagonista, desestabilizada por haber observado una violenta agresión callejera, sufre de estrés y decide visitar a su amiga en la isla para alejarse de sus problemas en la ciudad. Ya en la isla, el tono dramático se mantiene, pronunciado por una cada vez mayor sensación de opresión debido a las circunstancias que rodean al lugar, hasta que la violencia también estalla en aquel mundo rural. A partir de ahí, comenzará la segunda parte de la película, en clave de *thriller*, ya sin el tono dramático inicial.

En cuanto a *Io Island*, pese no a pertenecer al periodo contemporáneo, también posee una mezcla de géneros llamativa. No obstante, esto se debe a su autor, Kim Ki-young, capaz de dominar varios géneros y de impregnarlos con toques psicológicos¹⁹. *Io Island*, pues, mezcla melodrama, intriga, género fantástico y terror. Cada género se asocia a determinadas situaciones: el melodrama se emplea asociado al recuerdo y la nostalgia; la intriga se usa en la creación de expectación hacia el espectador en el desarrollo de la trama; y el terror y el género fantástico, finalmente, surgen en momentos puntuales en que lo esotérico se apodera de la película.

Una vez hecho este repaso por los géneros presentes en las dos películas que son objeto de estudio de este trabajo, se observa cómo esos géneros cinematográficos glosados se relacionan con los espacios geográficos de ambas obras, prestando especial atención a cómo los espacios geográficos aislados y reducidos guían a estas películas en el uso de estos los géneros.

En *Bedevilled* hay, fundamentalmente, dos grandes espacios donde se desarrolla la acción: Seúl, la ciudad, y la pequeña isla que visita el personaje principal. Se sigue una estructura lineal en que la protagonista realiza el siguiente trayecto: 1.º ciudad, 2.º isla y 3.º regreso a la ciudad. Así pues, se expone a continuación cómo los géneros cinematográficos presentes en la película se desarrollan en cada localización:

- 1) *La ciudad*: el primer tramo de la película se desarrolla en espacios cerrados casi en su totalidad y el espacio abierto de la ciudad se presenta como un lugar amenazante y peligroso. Esto se puede observar en que los dos únicos lugares abiertos en que veremos al personaje protagonista –una calle, aunque ella se encuentra dentro de su vehículo, y un *parking* público– van a ser el lugar de crímenes y coacciones. En la calle, la protagonista observa una violenta agresión a una chica por parte de un grupo de jóvenes, mientras que en el *parking* será ese mismo grupo el que la amenace a ella.

En cuanto a los espacios cerrados, la película muestra tres al espectador: la oficina en que la protagonista trabaja, su apartamento y una comisaría de

¹⁹ KLEIN, Christina (2008): «Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho», *American Quarterly*, vol. 60, núm. 4, pp. 877.





policía. Así, esos espacios cerrados se convierten en sitios claustrofóbicos que aumentan la presión psicológica de la protagonista y que hacen que quiera liberarse queriéndose ir a un lugar menos oprimido en apariencia como es la pequeña isla de su infancia.

La acción en la ciudad, pues, es narrada de una forma dramática y depresiva, con la tensión emocional en aumento a medida que el personaje principal va sintiéndose arrinconado por los eventos que van sucediendo en su día a día. Esa tensión dramática se mantendrá en el siguiente escenario, la isla.

- 2) *La isla*: la isla de *Bedevilled* contiene casas –espacios cerrados– en su territorio, pero localiza la mayor parte del metraje en espacios exteriores. Aun siendo un lugar muy diferente de la ciudad sucede una paradoja: comparte con la ciudad representada en esta película el mensaje de que el espacio abierto es amenazante. En el caso de la isla, tiene límites muy cercanos debido a su reducida extensión pero, al mismo tiempo, en ese aire libre es donde se encuentra la mayor amenaza de este espacio: los habitantes de la isla. No obstante, el hecho de que la isla sea tan pequeña hace que, como ocurría en la ciudad pero de forma inversa, no pueda haber ningún tipo de escapatoria que no sea el mar, así que la sensación de opresión aumenta, y al ser un mundo tan pequeño, mucho más pequeño que el de la ciudad, el inicial drama acaba derivando en *thriller*.

Cuando la protagonista llega a la isla, su amiga querrá convencerla de que la lleve a ella y a su hija a Seúl para escapar de la vida de esclavitud que llevan. Tras un intento de escape, los eventos se precipitan y los habitantes de la isla la golpean y matan a su hija. El drama que preside la película hasta ese momento derivará en *thriller*: la amiga de la protagonista emprenderá una venganza sangrienta contra ella y contra todos los habitantes de la isla. De este modo, la venganza se realizará bajo las normas del *thriller*: persecuciones, ritmo acelerado de montaje, apariciones y desapariciones abruptas de personajes y, en general, sensación de peligro.

- 3) *Regreso a la ciudad*: finalmente, el *thriller* se traslada a la ciudad hasta su resolución, invadiendo un espacio que anteriormente, en el primer tramo de metraje, pertenecía al drama. Irrumpe, así, la cultura conservada y corrompida de los lugares rurales, que ahora acosa a los espacios urbanos por el abandono económico e identitario explorado en el anterior epígrafe.

El caso de *Io Island* es más complejo porque integra más géneros y su estructura narrativa es más intrincada que la de *Bedevilled*, aunque emplea unos espacios geográficos similares a *Bedevilled*. La estructura de *Io Island* combina *flashbacks* y diferentes líneas temporales que funcionan como *matrioshkas* donde una historia está dentro de otra historia. La película se servirá de esta estructura y de sus espacios geográficos para distribuir los géneros en los lugares y tiempos correspondientes.

Así pues, *Io Island* contiene tres espacios básicos:

- 1) *La ciudad*: al igual que ocurre con *Bedevilled*, la ciudad en *Io Island* es casi invisible en su amplia extensión, puesto que los espacios mostrados son, mayo-

ritariamente, interiores. Así, los lugares urbanos aparecidos son el interior de una comisaría de policía donde interrogan al protagonista y la oficina donde está situada la redacción del periódico del periodista fallecido. Estos lugares, no obstante, están situados en la isla de Jeju, separada del continente pero densamente poblada, y la forma en que fueron rodados para la película son indistinguibles de los que pueden encontrarse en cualquier otra ciudad del país, constituyéndose, así, en no lugares, al igual que ocurría con los espacios urbanos de *Bedevelled*.

Ahora bien, la ciudad en cuanto a género cinematográfico se corresponde con el drama y la frialdad narrativa –en la mayor parte de los casos el lenguaje cinematográfico empleado transmite normalidad y clasicismo, y apenas se usa música que refuerce algún tono o sensación–. En ese sentido podemos relacionarla con *Bedevelled*, donde la ciudad, salvo en su final, representaba la –aparente– racionalidad y usaba el drama como género predominante en este espacio.

- 2) *El mar*: el mar en *Io Island*, por un lado, cumple la función de origen de la intriga sobre la que se van a desarrollar las tramas de la película y, por otro, hace las veces de lugar mítico y peligroso. Así, el punto de partida de la película se encuentra con la muerte del periodista que cae del barco promocional y muere en el mar. Asimismo, en ese barco, en ese mismo trayecto, el protagonista y el espectador conocerán por primera vez la leyenda de la isla de Iodo. El mar, por tanto, irá acompañado primero de un tono dramático que se tornará en intriga a medida que los sucesos se vayan precipitando: inicialmente, el mar sólo es un espacio geográfico que hay que atravesar para llegar a Jeju; luego, con la muerte del periodista, se torna en lugar del crimen; finalmente, será espacio de leyendas y supersticiones, como la de la isla de Iodo. Del mismo modo, los géneros empleados serán el drama, la intriga y, finalmente, el género fantástico, cuando el mar adquiera la categoría de lugar mítico capaz de arrebatar el alma de las personas.

En *Bedevelled* también aparece el mar, pero sólo es un lugar físico de tránsito sin más importancia que la de añadir coherencia narrativa.

- 3) *Parang*: pese a que la isla de Jeju también aparece en la película, es la isla de Parang el centro de la acción. En ella sólo viven mujeres –sus maridos y el resto de hombres se han ido o han muerto–, siendo donde el protagonista realizará su particular investigación para resolver el enigma de la muerte del periodista.

Allí se enfrentará a tres tipos de situaciones, fundamentalmente: será el oyente de historias y recuerdos pasados; será testigo de rituales chamánicos; y participará en actividades que tendrán elementos racionalmente inexplicables.

Así, esos recuerdos estarán impregnados del género melodramático, pues expresarán nostalgia y tristeza por la pérdida de seres queridos o de tiempos que no volverán. Las dos últimas cuestiones, por otro lado, serán narradas en tono de intriga y suspense y tendrán elementos fantásticos como la momentánea recuperación del cuerpo del periodista fallecido, lograda mediante ritos de la chamana de la isla.



Por tanto, el reducido espacio de Parang contendrá varios géneros, que se relacionarán con el territorio de la siguiente forma: el melodrama surge cuando la narración escapa de la pequeña isla a otro lugar y tiempo, por lo que, sin la opresión que ejerce el espacio reducido la historia, puede adquirir un tono más relajado y suave; los géneros de la intriga, el suspense, el terror y el fantástico, si bien no son lo mismo, sí que se relacionan estrechamente y funcionan en esta película como una escalera en la que el primer grado de enclaustramiento está narrado mediante la intriga, y cuando aumenta esa presión territorial en la película deriva en suspense y terror, para acabar en el género fantástico cuando la narración se salga de las vías convencionales y sólo quede espacio figurado para lo surreal e irracional.

Esta relación de espacios y géneros, tanto en *Bedevelled* como en *Io Island*, puede expresarse mediante la tabla 1.

| TABLA 1. ESPACIOS FÍLMICOS Y GÉNERO CINEMATográfico | | |
|---|--|-------------------------|
| LUGAR | <i>IO ISLAND</i> | <i>BEDEVILLED</i> |
| <i>La ciudad</i> | Drama | Drama |
| <i>El mar</i> | Drama e intriga | S/G |
| <i>La isla</i> | Intriga, suspense, terror y fantástico | Drama y <i>thriller</i> |

Podemos observar cómo el progresivo encierro espacial va acompañado de un incremento de la presión narrativa mediante el empleo de géneros cada vez más tensos. Así, se parte del drama común en ambas películas para pasar, finalmente, a géneros narrativamente más ágiles, densos y estresantes para el espectador. Se refleja así el aumento de tensión paralelamente al aumento de opresión territorial propiciado por la localización de las islas presentes en *Io Island* y *Bedevelled*.

4. CONCLUSIONES

Las dos películas analizadas comparten una serie de elementos temáticos y genéricos que las hace muy cercanas a pesar de la distancia temporal que separa sus respectivos contextos de producción. Como se ha observado, tanto *Io Island* como *Bedevelled* sostienen sus líneas argumentales en torno a temas como la fragmentación territorial y la confrontación de elementos opuestos para expresar las contradicciones de la sociedad surcoreana.

En el plano socioeconómico, en estas dos obras analizadas se realiza una crítica acerca de cómo la fractura económica e industrial ha acentuado la fractura geográfica ya existente, provocando en ámbitos urbanos una pérdida de identidad y en ámbitos rurales una exageración de las tradiciones producida por la obligación de plegarse sobre sí mismos al no tener contacto fluido con esos centros económicos, sociales y políticos.

Pese a esta circunstancia, también se encuentra la forma de usar el espacio rural como espacio mítico en el cine, donde un lugar remoto, pese a pertenecer



al propio país, puede albergar leyendas y sucesos fantásticos. En este sentido, las islas, espacios protagonistas de *Io Island* y *Bedevilled*, se integran en estas obras de forma natural, extendiendo la amplia tradición de este tipo de historias existente en el cine coreano.

Por último, los géneros cinematográficos empleados en cada película están asociados a determinados espacios, ya que son esos mismos espacios los que acompañan dramáticamente la deriva de la película en cuanto a tono y ritmo narrativo. Así, tal y como hemos visto, las ciudades se muestran amenazantes y pertenecen al terreno de lo racional, por lo que son una amenaza dramática y psicológica, mientras que las islas –los territorios aislados– se convierten en lugares irracionales donde ocurre lo fantástico y terrorífico en *Io Island*, y lo frenético –la venganza y la búsqueda de la supervivencia– en *Bedevilled*.

RECIBIDO: abril de 2020; ACEPTADO: junio de 2020



ABRAZANDO LA MAGIA. LA MITOLOGÍA EN EL IMAGINARIO FEMENINO DE LOS RELATOS DE JK ROWLING

Irene C. Marcos Arteaga*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Nuestra propuesta plantea profundizar sobre el imaginario de JK Rowling en la creación de los personajes femeninos de la saga sobre Harry Potter, que no sólo se nutre de los obvios mitos grecorromanos, sino de tantos otros que conforman la literatura anglosajona de fantasía. Los estudios de género se han centrado en uno de los personajes centrales de los relatos sobre el joven mago, el de Hermione Granger, aportando sugerentes interpretaciones sobre su creación y sobre los referentes que componen y conforman psicológica y físicamente a la rebelde joven, hasta el punto de transformar las discusiones sobre ello en el centro de los estudios que profundizan sobre la imagen de la mujer en la obra de Rowling. Nosotros queremos no sólo repensar esta figura central de sus relatos, sino al resto de personajes femeninos, moldeados con múltiples referentes de los iconos más evidentes del cosmos mitológico clásico, proponiendo un modelo de estudio y un acercamiento a los referentes creativos de la autora, así como la transformación de éstos en las diferentes adaptaciones cinematográficas, hasta hacerlos formar parte del imaginario cultural de Occidente.

PALABRAS CLAVE: Harry Potter, mitología, JK Rowling, arquetipos femeninos, literatura de fantasía, adaptaciones cinematográficas.

EMBRAZING THE MAGIC. THE USE OF MYTHOLOGY IN THE CREATION
OF JK ROWLING FEMALE ARCHETYPES

ABSTRACT

Our proposal aims to delve into the imagination of JK Rowling in the creation of the female characters in the Harry Potter Saga, which not only inspires on the obvious Greco-Roman myths but also in so many others like Anglo-Saxon fantasy literature. Gender Studies have focused on one of the main characters in the story, Hermione Granger, providing interpretations about her creation and about the references that make up and shape the young rebel, to transform discussions about it into the center of studies that delve into the image of women in Rowling's work. We want to rethink this central figure in her stories and the rest of the female characters in the saga, moulded with multiple referents of the most evident icons of the Classical mythological cosmos, proposing a study model and an approach to the author's creative referents, as well as the transformation of these into different film adaptations, until they become part of the cultural imaginary of the West.

KEYWORDS: Harry Potter, mythology, JK Rowling, female archetypes, Fantasy literature, film adaptation.





La literatura fantástica se corresponde con un género que nos ha legado numerosas novelas, cuentos y relatos que están ambientados, generalmente, en mundos o lugares imaginarios en los que, ocasionalmente, la magia y los elementos sobrenaturales forman parte activa de los mismos.

Durante mucho tiempo fue común encontrar este género bajo el paraguas de la literatura de terror o de la de ciencia ficción, pero la fantasía no tiene que compartir las características de la primera o de la segunda; de hecho, las historias adscritas a este género tienen más cosas en común con las novelas de aventuras que con el terror o la propia ciencia ficción.

La literatura fantástica lo que hace es introducir elementos que distorsionan la realidad, además de seres sobrenaturales, tales como magos, brujas, grifos o elfos; creando mundos completamente imaginarios con entidad propia. Los ejemplos más notables y que primero vienen a la mente suelen ser la Tierra Media de Tolkien o el país de Narnia de CS Lewis.

Según Mendelsohn y James (2009), se trata de un género que ha estado presente prácticamente a lo largo de toda la historia de la literatura, aunque lo cierto es que su máxima explosión se daría durante el siglo xx. Sin embargo, para Todo-rov (2006, citado por Savoye, 2014: 35), el género fantástico tiene que ser considerado como un producto de finales del siglo xviii, alcanzando su apoteosis durante el xix para morir a principios del xx, «más evanescente que nunca». Pero entonces, ¿qué sucede con Tolkien o con Lewis? ¿Y con Le Guin o con Rowling? Ferreras Savoye no es de su opinión, pues mantiene que «enterrar lo fantástico con el siglo xix, incluso a nivel estrictamente literario, no es solamente una exageración: es pura y simplemente un error» (2014: 35).

Como hemos apuntado, el origen del género se remonta hasta la Antigüedad, ya que sus formas se pueden rastrear en los grandes relatos mitológicos, especialmente en los grecorromanos; aunque los nórdicos también han servido de inspiración para muchos autores, como lo fue el poema épico de Beowulf, éste ya de cronología medieval. Todas estas leyendas e historias se suman a los ciclos artúricos y a las novelas de caballería como referentes de gran parte de los autores anglosajones adscritos al fantástico.

En lo que respecta al cine, definir qué adscribimos al de fantasía tampoco ha sido fácil, pues tampoco ha habido consenso al respecto. Como dice Walters, «the search for any kind of definitive answer can often seem only to present more questions. Indeed, the very term ‘fantasy’ can become troublesome in discussions of cinema» (2011: 1). Al igual que sucede con la literatura, a menudo se han confundido los géneros de ficción y de fantasía en la gran pantalla.

«Discussion of fantasy in terms of genre is made difficult precisely because, despite our recognition of fantasy at work in certain films, it has the innate capacity to seep into different styles, tones and even genres of film making» (Walters,

* Correo electrónico: imarcosarteaga@gmail.com.

2011: 2). Aun así, si echamos la vista atrás, e independientemente de valoraciones sobre los limes genéricos, hay una serie temática e iconográfica que ha perdurado hasta nuestros días: la idea del viaje (interior y exterior), la magia, las entidades del mal y la lucha contra éstas, los héroes y el espacio del valor personal, o las criaturas fantásticas, entre otras, se tornan en referentes constantes.

Al igual que sucedió con la literatura, el fantástico ha vivido un resurgimiento bastante reciente gracias a las grandes franquicias hollywoodienses, caso de *Harry Potter* o *Las Crónicas de Narnia*, pero también con películas independientes como *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *El Imaginario del Doctor Parnasus* (Terry Gilliam, 2009), *El Hobbit* (Peter Jackson, 2012-2014) o *El hogar de niños peculiares de Miss Peregrine* (2016).

Ya sea en un medio o en otro, el mito se convierte en una parte esencial en la creación de estos mundos imaginarios o «segundos mundos». Así lo apuntaba CS Lewis cuando decía que «... what flows into you from the myth is not truth but reality (truth is always about something, but reality is that about which truth is) and, therefore, every myth becomes the father of innumerable truths on the abstract level. Myth is the mountain whence all the different streams arise which come truths down here in the valley» (Edwards, 2007: 247). Y es que, para él, esos mundos secundarios hacían accesibles explicaciones y reflexiones que de otra manera resultaban bastante difíciles de entender por el lector y espectador medios.

Teniendo todo esto en cuenta, no es de extrañar que los relatos de Harry Potter estén conformados por un conglomerado de referentes entre los que se encuentran la mitología clásica, la nórdica, el folklore británico, el cristianismo, así como algunos elementos asociados a la mitología egipcia. En una entrevista concedida en 2005 a Stephen Fry para la BBC, Rowling afirmaba:

I've taken horrible liberties with folklore and mythology, but I'm quite unashamed about that, because British folklore and British mythology is a totally bastard mythology. You know, we've been invaded by people, we've appropriated their gods, we've taken their mythical creatures, and we've soldered them all together to make, what I would say, is one of the richest folklores in the world, because it's so varied. So, I feel no compunction about borrowing from that freely but adding a few things of my own (<https://www.bbc.co.uk/programmes/b0076w0r>).

Ante esta afirmación, muchos podrían pensar que la obra de la autora es un mero conglomerado de historias, pero lo cierto es que no se trata de una copia de estos relatos, sino más bien de una asimilación y transformación de sus referentes mitológicos, literarios e incluso religiosos, que en ocasiones nos recuerdan a los utilizados por Tolkien o CS Lewis.

Así pues, el mundo de Harry Potter se conforma mediante la reinterpretación de arquetipos que responden a una estructura narrativa cíclica clásica, que es típica de las historias de los héroes. En ella vemos cómo éste comienza su aventura partiendo de su hogar, vive aventuras, sale victorioso y, finalmente, regresa al lugar al cual pertenece.

En este caso particular, se nos presenta a un huérfano que sufre todo tipo de humillaciones por parte de sus familiares, hasta que recibe la carta que le abrirá



las puertas de Hogwarts, donde ingresará como estudiante de primer curso. Así comienza su viaje.

Desde que Homero escribiera la *Odisea* hace casi tres mil años, esta estructura epopéyica se ha ido adaptando al devenir de los tiempos. En el caso concreto de la literatura fantástica, ese modelo cíclico aparece ya en *El Señor de los Anillos* o en *Alicia en el país de las maravillas*, pues sus personajes principales dejan su cotidianidad para comenzar una aventura que termina con el regreso al hogar. En el primer caso, Frodo abandonará La Comarca para así poder destruir el anillo y salvar a la Tierra Media; en *El león, la bruja y el armario*, de la saga *Las Crónicas de Narnia*, los hermanos Pevensie entrarían en un mundo nuevo a través de un armario para derrotar a la hechicera y librar así al país del yugo de ésta. En lo que respecta a Alicia, la niña persigue a un conejo blanco que termina llevándola a un mundo mágico del que, tras vivir numerosas aventuras bastantes locas, termina regresando a casa.

Pero la narrativa de Rowling también puede verse como heredera de las narraciones orales, los cuentos populares y de hadas, que tan de moda se pusieron en la literatura infantil de los siglos XIX y XX (Burn, 2006: 244). Lo que distingue un relato fantástico de un cuento de hadas es la oportunidad que el autor le brinda al lector para identificar el universo presentado como si fuese suyo para que, luego, intente racionalizar los elementos sobrenaturales que rompen, no sólo con las leyes del mundo tal y como lo conocemos, sino también con la posibilidad misma de conocimiento racional de la realidad (Ferrerías Savoye, 2014: 25).

Así pues, tal y como afirma Senabre Sempere, «ninguna obra artística nace de la nada. Brota inevitablemente, de la tradición literaria anterior, bien sea para repetirla o para transformarla y tratar de invocar, de aportar algo nuevo a esa tradición o a la serie literaria que se inscribe» (1992: 32).

En lo que respecta a los arquetipos del género, no son figuras de una sola cara. Todos y cada uno de ellos son poliédricos y, a medida que la historia avanza, se nos van mostrando esos aspectos que componen, en última instancia, al personaje en su totalidad. Esta característica no es exclusiva del protagonista, pues como exponíamos en una publicación anterior en colaboración con el profesor Domingo Sola (2020), «todas las películas de la saga proponen un protagonista modelado a base de fuentes muy diferentes y combinadas, reunidas en una suerte de bricolaje posmoderno».

Por todo esto, no es de extrañar que el universo de Harry Potter esté formado por personajes, tanto masculinos como femeninos, complejos en su definición, así como por una cantidad ingente de criaturas mágicas. Para realizar este *paper* hemos trabajado únicamente los femeninos, con una selección de los mismos teniendo en cuenta todas las variantes que encontramos en la saga, no sólo abordando a los principales, sino también a aquéllos que los acompañan y que tienen un papel decisivo en la narración; de tal manera que podamos ofrecer un muestreo tipológico mayor.

Por otra parte, queríamos además trabajar tanto sobre el alumnado como sobre el profesorado y, por supuesto, los mortífagos. Probablemente para algunos nuestra selección sea insuficiente, echando de menos a Dolores Umbridge, Nymphadora Tonks, Molly Weasley o Narcisa Malfoy, entre otras; y, aunque todas ellas gozan del mismo peso y/o influencia en la historia, no podemos abarcarlas a todas



en este trabajo. Por ello, hemos elegido aquéllas que no sólo cumplen con el muestreo, sino que además tienen singularidades en su definición que nos referencian con mayor claridad el origen mitológico de algunos de los elementos que conforman su personalidad o su imagen. Siguiendo estos criterios hemos seleccionado a Hermione Granger, Ginny Weasley, Luna Lovegood y Fleur Delacour, entre el alumnado; Minerva McGonagall, Pomona Sprout y Sybill Trelawney del caustro académico y, finalmente, como representación de las fuerzas oscuras, a Bellatrix Lestrange.

Para sistematizar el trabajo, hemos dividido a los personajes en tres grupos: uno donde colocaríamos aquellos personajes con referentes más obvios entre las mitologías grecorromana, nórdica (entendida ésta como la nórdica en sí misma, la eslava y la germánica) y/o folklore británico. Las calificamos de obvias bien porque la autora haya desvelado la fuente que inspiró a la creación de éste o bien porque éstas sean muy evidentes. Un segundo conjunto de mujeres se agruparía en torno a referencias que son menos, pero que aún están presentes, aunque en menor medida, bien a través de los nombres de elegidos para las mismas o bien por algunos episodios que protagonizan a lo largo de la historia. Y, por último, un tercero, en donde o bien están veladas o inconscientemente hay relaciones con otras mitologías, siendo más difíciles de rastrear.

Según la RAE, un arquetipo es «un modelo original y primario en arte u otra cosa». Pero en su cuarta acepción dice que son «imágenes o esquemas cognitivos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo». Uno de los autores que más han profundizado en esta cuestión ha sido Carl G. Jung. En su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1970), el psicoanalista suizo apunta a que el «arquetipo no es una expresión nueva, sino que ya aparece en la antigüedad como sinónimo de idea, en el sentido platónico» (1970: 70).

Pero además de haber servido de campo de estudio a la filosofía, lo cierto es que los arquetipos no sólo son importantes en el arte, sino también en la literatura y el cine. Y es precisamente en estos últimos donde cobran mayor importancia. Jung afirmaba que, «... en los productos de la fantasía se hacen visibles las “imágenes primordiales” y es aquí donde encuentra su aplicación específica el concepto arquetipo» (1970: 73).

Unas líneas más delante, Jung sigue desarrollando este concepto:

Lo mismo ocurre en el caso del arquetipo: en principio se le puede dar un nombre y posee un núcleo significativo invariable que determina su modo de manifestación; pero siempre sólo en principio, nunca concretamente. El modo en que se manifiesta en cada caso el arquetipo de la madre, por ejemplo, no depende de él solamente sino también de otros factores (1970: 74).

Por lo tanto, podemos establecer que los arquetipos, a diferencia de los estereotipos, heredan la forma y no el contenido, como sí sucede con los otros. Muchos de éstos proceden de la mitología grecorromana y normalmente se emplean en la literatura universal o el cine para simbolizar imágenes o emociones universales como el bien, el mal, el amor, la heroicidad, la madre, el padre, etc.

Siguiendo los postulados de Jung, entendemos como arquetipos femeninos aquéllos que contienen elementos pregnantes de otras culturas y mitologías y que



Rowling enriquece en su desarrollo narratológico, convirtiéndolos en referentes de determinadas potencialidades simbólicas que generan influencia en otros que los rodean. Así pues, este trabajo lo que pretende es analizarlos, ver cuáles se ajustan a los patrones establecidos, si se reinventan o no y de qué manera la escritora británica los modifica y los moldea de acuerdo con la historia del joven mago, para convertirlos en imágenes icono de la cultura occidental por la permeabilidad de su creación y el carácter postmoderno de las mismas.

1. EL MITO COMO REFERENTE OBVIO

Siguiendo las subdivisiones propuestas, dentro del primer grupo tendríamos a Fleur Delacour, Minerva McGonagall, Pomona Sprout y Sybill Trelawney.

FLEUR DELACOUR

Fleur was both unequivocally beautiful and distinctly unimpressed by her surroundings.
Pottermore

Fleur estudia en Francia, en la Academia de Magia de Beauxbatons. Aparece en la novela *Harry Potter y el cáliz de Fuego* y en la película homónima. El cuarto año de Harry en Hogwarts coincide con la celebración del campeonato de los Tres Magos. En él, un alumno de cada escuela de magia europea, compete por ganar el trofeo. El objetivo final de éste es que las escuelas que participan (Beauxbatons, Drumstag y Hogwarts) establezcan vínculos entre ellas. En este contexto aparece Fleur como la representante francesa para competir por la copa. Rowling nos la presenta como:

Una chica de Beauxbatons. [...] una larga cortina de pelo plateado le caía casi hasta la cintura. Tenía los ojos muy azules y los dientes muy blancos y regulares (Rowling, 2007).

Esta descripción, junto con las pasiones que despierta en los chicos, podría recordarnos a la diosa Afrodita. Ésta era una divinidad positiva y Fleur también se nos presenta como un personaje positivo, independientemente de las simpatías o antipatías que despierte entre sus compañeras. Ambas mujeres representan la belleza y el deseo.

Además, cuando al llegar por primera vez, las chicas entran en el Gran Comedor, sueltan mariposas, que se confunden con aves. Estos animales nos recuerdan a uno de los atributos de la diosa griega, la paloma. No tanto por su relación, que obviamente no la tiene, sino porque podría establecerse un paralelismo con las divinidades aéreas; de hecho, Fleur llega a Hogwarts en una carroza tirada por caballos alados, lo que no parece una casualidad (figs. 1, 2 y 3).



Pero las referencias no sólo se quedan circunscritas a la mitología grecorromana. Dentro del texto literario, Rowling revela su fuente de inspiración para este personaje: «... la chica que parecía una veela se puso en pie elegantemente, sacudió la cabeza para retirarse hacia atrás la amplia cortina de pelo plateado...» (2007).

Las *veelas* son unas figuras mitológicas de la cultura eslava. Éstas son

seductive nature spirits originate in legends of Central Europe. They are beautiful young women –or appear to be such. In some stories they are said to be ghosts of unbaptized women whose souls cannot leave earth. Their beauty is astonishing and can make men act foolishly. They have long hair, so fair it seems white. [...] What upsets veela most is having their ritual dances disturbed (Colbert, 2008: 245, 248).

Esta descripción coincide con el momento tras el que son presentadas, ya que entran realizando una especie de baile que hipnotiza a toda la escuela, especialmente por la belleza de todas ellas.

MINERVA MCGONAGALL

Professor McGonagall, the strict but sentimental
Transfiguration teacher, plays a major role in
Harry's life right from his first day at Hogwarts.
Pottermore

Una de las figuras más destacadas del claustro de profesores de Hogwarts es Minerva McGonagall. Es la subdirectora del colegio, además de jefa de la casa de Godric Griffindor, e imparte la asignatura de Transformaciones. La elección del nombre de una de las diosas romanas para una de las directoras de una de las casas más importantes de la saga no es gratuita. Rowling no sólo dota a este personaje del nombre de una de las diosas más importantes del panteón romano, sino que las cualidades psicológicas de la misma se ajustan a las descripciones que de ella nos han llegado desde la época antigua. De la diosa se decía que «era alta, de rasgos serenos, más majestuosa que bella, siendo tradicionalmente descrita como “la diosa de ojos garzos”» (Grimal, 2008: 61). En esta línea, en la primera novela, *Harry Potter y la piedra filosofal*, se nos presenta así a la profesora McGonagall:

... dirigía la sonrisa a una mujer de aspecto severo que llevaba gafas de montura cuadrada, idénticas a las líneas que había alrededor de los ojos del gato. La mujer también llevaba una capa, de color esmeralda. Su cabello negro estaba recogido en un moño. Parecía claramente disgustada (Rowling, 1997).

Las pocas descripciones que Rowling nos ofrece de ella pivotan sobre la misma idea: una mujer recta, severa, exigente, cuyos ojos eran tan expresivos que no hacía falta que dijese nada. Pero no sólo tiene en común con la diosa romana los rasgos psicológicos, pues la protección que McGonagall ejerce sobre Harry a lo largo de todas y cada una de las novelas y películas recuerda a la protección que ésta ejerció sobre Heracles y Ulises.



Que Minerva sea capaz de transformarse en gato no es gratuito. Según Carla Cingolani,

another feature that can be connected to these aspects of her personality is the fact that she can turn into a cat, which brings about wider possibilities for the reader to interpret this character's personality. Stoic, silent and mysterious and associated with magic since ancient times, cats' symbols allow readers to place Professor McGonagall's character among those symbols they represent cleverness, independence and intuition»(Cingolani, 2012: 28) (figs. 4, 5, 6 y 7).

A pesar de ello, el poder de transformación o de transfiguración no fue algo privativo de la mitología grecorromana –de sobra son conocidas las múltiples formas que Zeus/ Júpiter adoptaría para engañar a las mujeres según se recoge en *Las Metamorfosis* de Ovidio–. En la saga de Harry Potter encontramos dos maneras de poder obtener una transfiguración total: la primera se realiza mediante la elaboración y toma de una poción llamada «multijugos», y la segunda, siendo un *animago*¹. Dentro de este segundo grupo encontramos a Peter Pettigrew y a Minerva; el primero con la capacidad de convertirse en rata y la segunda en gato. Recordemos que los animagos no eligen el animal en el que quieren convertirse. Su forma está determinada por su personalidad y rasgos internos. También es posible que el patronus corpóreo de cada bruja o mago indique en qué convertirse; así, el patronus de Minerva es un gato o el de James Potter un ciervo (figs. 8 y 9).

Esta capacidad de transformación, aunque en sentido inverso, podría tener relación con los cuentos tradicionales provenientes del norte de Europa, en donde se hablaba de una criatura mitológica procedente de las Islas Feroe, así como de Islandia, Irlanda y Escocia: los *selkie*. De ellos se decía que tenían la apariencia de focas y que podían transformarse en mujeres y hombres y adentrarse en la tierra. La leyenda cuenta que, si algún humano encontraba la piel de foca, podía desposar al *selkie* (Stone, 2016).

Por otra parte, las brujas que cambiaban de forma siempre formaron parte del folklore británico durante siglos. De ellas se decía que si eran heridas mientras estaban en su forma animal, la herida permanecería cuando volviesen a su forma humana. Este hecho permitió identificar a aquellas personas de las que se sospechaba que eran brujas (Waltz, 2016: 211). Aunque esta característica del folklore británico no aparece en ella, ya que no combatió en las Guerras Mágicas² en su forma animal.

¹ Animago: es un mago o una bruja con capacidad de transformarse en un animal, conservando el pensamiento humano y la capacidad de razonar, aunque no de hablar. No se trata de una capacidad innata, sino más bien de una habilidad mágica. Se trata de un proceso largo y arduo, que en muchas ocasiones no suele salir bien.

² Cuando hablamos de las Guerras Mágicas nos referimos a la Primera y Segunda Guerra Mágica. Ambas fueron conflictos en donde se enfrentaron las fuerzas del bien contra las del mal. En la primera contienda, Voldemort, junto con sus mortífagos, comenzaron atacando a los muggles para después empezar a exterminar familias enteras de magos. Tras la derrota de los gigantes contra los aurores, se produjo el final de esta, en 1981, y, por tanto, culminó con la «derrota» de Lord Vol-



With her ramshackle patchwork hat, mad flyaway hair and soil-encrusted nails, the jovial professor wasn't just green-fingered, but integral to the Hogwarts staff and surprisingly handy in a scrape.
Pottermore

Es la jefa de la casa de Hufflepuff y profesora de la asignatura de Herbología. Su papel en la narración no es constante, pero sí determinante en algunos momentos.

Su nombre es el de una ninfa romana que velaba sobre los frutos. Ovidio la presenta como la esposa de Vertumno, relacionada con el ciclo de las estaciones y la fecundidad de la tierra (Grimal, 2008: 446); pero su filiación con la mitología clásica no sólo se reduce a su nombre, sino también a su apariencia. Sabemos que las ninfas eran deidades menores asociadas a elementos naturales, y de la profesora Sprout se afirma que «era una bruja pequeña y regordeta [...] y que, gracias a ella, los alumnos aprendían a cuidar de todas las plantas extrañas y hongos y a descubrir para qué debían utilizarlos» (Rowling, 1997) (fig. 10).

Según Grimal, Homero aseveraba que solían acompañar a los dioses, especialmente a Artemisa. En este sentido, la profesora Sprout es muy buena amiga de la profesora McGonagall, apoyándola en su enfrentamiento con Dolores Umbridge cuando ésta es nombrada directora de Hogwarts.

SYBILL TRELAWNEY

(...) Sybill has cultivated a dramatic manner and enjoys impressing her more gullible students with predictions of doom and disaster.
JK Rowling

Encarnada en la pantalla por la actriz Emma Thompson, la profesora Trelawney imparte la asignatura de Adivinación. Superficialmente, Sybill parece estar siempre despistada, siendo incapaz de acertar en sus predicciones, ni siquiera en las lecturas de los posos del té. No es respetada por algunos magos y brujas; incluso, Hermione desdén su asignatura; pero lo cierto es que sería ella quien predijese la profecía que acabaría con Lord Voldemort.

De ella Rowling nos dice que «era sumamente delgada. Sus grandes gafas aumentaban varias veces el tamaño de sus ojos y llevaba puesto un chal de gasa con lentejuelas. De su cuello largo y delgado colgaban innumerables collares de cuentas, y tenía las manos llenas de anillos y los brazos de pulseras» (1999) (figs. 11 y 12).

demort. Respecto a la segunda, varios acontecimientos como la Batalla en la Torre de Astronomía, la Batalla sobre Little Whinging o la desaparición misteriosa de algunos magos, entre otros, propiciaron la Segunda Guerra Mágica, también conocida como la Batalla de Hogwarts.





Su nombre deriva de las sibilas, mujeres sacerdotisas que se encargaban de anunciar los oráculos de Apolo. La más célebre de todas ellas fue la de Eritras, que posteriormente llegó a Cumas. De ella «se contaba que habiendo pedido una larga vida a Apolo, que la amaba y había prometido concederle la satisfacción del primer deseo que expresara, se había olvidado de pedirle al mismo tiempo la juventud. El dios se la ofreció a cambio de su virginidad, pero ella rehusó. Así, a medida que envejecía, iba volviéndose más y más menuda y seca, hasta que terminó pareciendo una cigarra, y la encerraron como un pájaro en una jaula [...]» (Grimal, 2008: 478-479). Es ésta una descripción muy parecida a la que encontramos en la quinta entrega de la saga sobre Sybill, donde se insiste en lo estafalaria que es, además de que a Harry le recordaba a una «especie de insecto por las gruesas gafas que llevaba, que aumentaban de tamaño sus ojos» (Rowling, 2003), lo que estrecha aún más el lazo con la de Cumas.

Su relación con la mitología no sólo se ciñe al nombre, sino que sus raíces se hunden más de lo que el lector puede pensar. Su tatarabuela fue Cassandra Trelawney, una bruja muy famosa y vidente, también profesora en Hogwarts, de Adivinación. No resulta casual que este antepasado de Sybill se llame así, pues recordemos que Cassandra fue una princesa troyana a la que Apolo le concedió el don de la profecía, siendo una joven muy talentosa, inteligente y sumamente bella. El dios se enamoraría de ella hasta tal punto que, cuando fue rechazado por la joven, éste la maldijese: Cassandra podía seguir viendo el futuro, pero estaba condenada a que nadie la creyese.

Todas estas cualidades no dejan de recordarnos a su personaje, quien, en palabras de Rowling, «the problem with Sybill is that she doesn't seem to have a good grasp of her gifts, which leads her to misinterpret the things she sees or reads in tea leaves» (2020). Por tanto, ambas parecen marcadas por un halo de incompreensión y por un evidente desdén hacia su persona.

2. EL MITO COMO SUTIL REFERENCIA

Por otro lado, hay personajes cuya filiación mitológica es más difusa, pero aún identificable, bien a través de los episodios que protagonizan, o bien por el desarrollo de su psicología. Entre ellos estarían Ginny Weasley y Luna Lovegood.

GINEVRA «GINNY» WEASLEY

Ginny had an immensely strong spirit across the Harry Potter books, so strong in fact that Harry Potter himself began to notice after a while.
JK Rowling

Aunque las novelas no nos ofrecen claras descripciones de la muchacha, sabemos que al ser la hija pequeña del matrimonio Weasley, debe ser pelirroja y pecosa,

como sus hermanos mayores. Su personaje crece según se desarrolla la historia, convirtiéndose en parte activa de la misma, pues como señalábamos en una publicación anterior (2019), su episodio en la Cámara de los Secretos marcaría un antes y un después en la construcción de su personaje, ya que durante su primer año en la escuela sería hechizada por Lord Voldemort para cometer una serie de estragos en el colegio que terminarían con su rapto en la Cámara de los Secretos. Este hecho hizo que Ginny cambiase radicalmente. Dejó de ser la hija de la señora Weasley o la hermana de Ron, un personaje pasivo, para transformarse en una protagonista proactiva, desarrollando una personalidad propia y unos poderes que la convertirían en una bruja excepcional, como se aprecia con más claridad desde la quinta novela, y película, en adelante (figs. 13 y 14).

En su gestación convergen varios referentes del corpus mitológico grecorromano. Su papel en la narración podríamos dividirlo en dos etapas: una anterior a la escena de la Cámara de los Secretos y otra posterior a la misma. En la primera, en Ginny se nos ofrecen reminiscencias claras de Eurídice y Perséfone. Ambas tienen en común con la joven Weasley que, con anterioridad al rapto por parte de Aristeo y Hades, las tres eran amantísimas hijas. Además, todas serían reclamadas; una por su madre Deméter, otra por su amado Orfeo y Ginny por Harry; quien descendería a la cámara como si fuera el augur y profeta, hijo de Apolo y Calíope, en busca de ella.

Más sutil es la relación de Ginny con la diosa egipcia Sekhmet. Conocida como «la invencible» o «la terrible», no es gratuito que el rostro de ésta sea el de una leona coronada por un disco solar. Ginevra forma parte de la casa de Griffindor, cuyo símbolo es el mismo animal, y, además, los griffindors³ comparten con esta diosa cualidades como la fuerza o el poder, entendido éste como el que emana de una voluntad férrea. El disco solar, aun sin un elemento iconográfico paralelo con la imagen que proyecta la joven en los filmes, podría relacionarse con un símbolo de la pureza de los Weasley, pues éstos forman parte de una de las familias de sangre pura, junto con los Malfoy o los Black.

En el imaginario egipcio, el disco solar estaba vinculado a la realeza y Sekhmet, además, se presenta como protectora de los faraones y guía de éstos durante el combate militar. Pues bien, en paralelo Ginny se uniría al Ejército de Dumbledore y se convertiría en parte activa de la causa de Harry y del mundo mágico para derrotar a Lord Voldemort. Durante las reuniones de este grupo, Ginny sobresaldría en la práctica de hechizos y, además, combatiría con mortífagos adultos y más experimentados que ella, como así sucedería en la Batalla del Departamento de Misterios. Su carácter protector hará que, junto con Hermione y Luna, se encarguen de proteger a Harry. Por tanto, ambas son figuras protectoras, relacionándose con el enfrentamiento contra el mal en su intento de mantener el orden.

Sin lugar a duda, hay otras Ginevras en la historia, en los mitos y en el folclore británico. Evidente es su relación, al menos en cuanto al nombre, con la reina

³ Se denominan *griffyndors* a aquellas personas que pertenecen a la casa de Godric Griffyndor, uno de los cuatro fundadores de Hogwarts.



Ginevra, mujer del Arturo. Decimos aparentemente porque si prestamos atención a la historia que envuelve a la reina, poco o nada tiene que ver con la de la bruja. E igual de débiles nos parecen las aparentes relaciones entre la Ginevra de Sir Edward Bulwer-Lytton⁴, ya que en su poema «The Fairy Bride», la novia sólo comparte el nombre también, pues habla de la unión de un joven caballero con una joven hada/elfina. Y más lejanas aún parecen quedar las relaciones que pudiera tener con la reina como epítome del amor cortés de la literatura caballeresca medieval.

LUNA LOVEGOOD

Luna was 'the anti-Hermione. Hermione's so logical and inflexible in so many ways and Luna is likely to believe ten impossible things before breakfast'.
JK Rowling

Luna aparece por primera vez en la quinta novela de la saga, aunque su ingreso en Hogwarts se produce el mismo año que Ginny Weasley y su protagonismo en la narración va *in crescendo* a medida que nos acercamos al final de la serie. De ella la autora dice:

Tenía el pelo rubio, sucio y desgreñado, largo hasta la cintura, cejas muy claras y unos ojos saltones que le daban un aire de sorpresa permanente [...]. La muchacha tenía un aire inconfundible de chiflada. Quizá contribuyera a ello que se había colocado la varita mágica detrás de la oreja izquierda, o que llevaba un collar hecho con corchos de cerveza de mantequilla, o que estaba leyendo una revista al revés (Rowling, 2003).

En este personaje convergen varias divinidades del cosmos clásico como Selene o Éter. La primera –inherente a su nombre–, era la personificación de la Luna y recorría el cielo montada en un carro de plata tirado por dos caballos. En *Harry Potter y la Orden del Fénix* la señorita Lovegood acompaña a un *thestral*, criatura muy parecidas al caballo cuya anatomía dejaba ver el esqueleto del animal, poseyendo, además, unas alas similares a las de un murciélago. Por tanto, ambas transitan acompañadas por equinos (fig. 15).

Por otro lado, la candidez y la luz que desprende, no sólo la apariencia física de Luna sino su manera de ser y entender el mundo, la conecta con Éter, personificación del cielo superior, donde la luz es más pura (Grimal, 2008: 180).

Obviamente, la personalidad excéntrica de Luna hace que la relacionamos con la profesora Trelawney y, por ende, con las sibilas, como ya hemos apun-

⁴ Sir Edward George Earle Bulwer-Lytton (1803-1873) fue un poeta, novelista, dramaturgo, político y periodista británico. Lytton fue un popular escritor de su tiempo que acuñó expresiones como «La pluma es más fuerte que la espada». Pero quizás la más famosa sea: «Era oscura y tormentosa la noche...».



tado con anterioridad. Y es que su «comportamiento y personalidad [...] se aparece a las figuras de las diosas/sacerdotisas/profetisas romanas que iluminan la oscuridad y ofrecen una visión única y enigmática». Precisamente esa manera de hablar, su visión de la realidad, «su don para la adivinación y sus desconcertantes respuestas parecen relacionarla con estos antiguos videntes grecorromanos», como bien expone Richard Spencer (2015: 96).

3. EL MITO VELADO

Finalmente, podemos establecer un tercer grupo de mujeres en las que los referentes que manejamos están o bien velados o son tan difusos que en su análisis entran en juego más factores aparte de la etimología del nombre, su descripción física y psicológica, o los episodios en los que participan en la narración. Entre ellos estarían dos protagonistas antagonicas, la heroína, Hermione Granger, y la antagonista, Bellatrix Lestrange.

HERMIONE GRANGER

Hermione may have been the brightest witch of
her age (...)
JK Rowling

Es una de las protagonistas más notables y sobresalientes de la saga; tanto que ha sido objeto de numerosos estudios, sobre todo desde la teoría de género. Desde el primer momento, Rowling siempre ha afirmado que para crearla se basó en ella misma, estudiosa y obsesionada por los libros (Richards, 2003: 5).

Pero también es cierto que comparte nombre con la hija del rey Menelao y de Helena de Troya, una mujer hermosa, como lo era su madre; atributos físicos que *a priori* no comparte con la protagonista de la saga. Hasta la celebración del Baile de Navidad en la cuarta novela, *Harry Potter y el cáliz de Fuego*, de Hermione Granger se dice que «tenía voz de mandona, mucho pelo color castaño y los dientes de delante bastante largos» (Rowling, 1997); ningún epíteto especialmente relacionado con la belleza homérica.

Como ya hemos visto, Rowling sigue en su empeño de no ahondar en la feminidad de sus mujeres ni en describir sus rasgos sexuales, al menos en las primeras novelas; algo que cambiará en la segunda mitad de la saga. Hasta ese momento se incidía en el aspecto intelectual de la joven y en algunos rasgos físicos obvios. Sin embargo, la transformación en ese baile será evidente:

Era Hermione. Pero estaba completamente distinta. Se había hecho algo en el pelo: ya no lo tenía enmarañado, sino liso y brillante, y lo llevaba recogido por detrás en un elegante moño. La túnica era de una tela añil vaporosa, y su porte no era el de siempre, o tal vez fuera simplemente la ausencia de la veintena de libros que solía cargar a la espalda. Ella también sonreía (con una sonrisa nerviosa, a decir verdad),



pero la disminución del tamaño de sus incisivos era más evidente que nunca. Harry se preguntó cómo no se había dado cuenta antes (Rowling, 2000: 365).

Este cambio físico despierta el interés en Viktor Krum, provocando un ataque de celos de Ron, enamorado de ella desde tiempo atrás. Toda esta situación la cosifica y la convierte en objeto de deseo (Ehrenheim, 2016: 31); aunque a su favor habría que decir que siendo la única chica del colegio que mostrase desinterés por el joven húngaro, hace que él se fije en ella. Este episodio de celos nos recuerda a la rivalidad nacida entre Orestes y Neoptólemo; similitud que haría plausible que la princesa griega hubiese servido de inspiración para configurar paralelamente este personaje (figs. 16 y 17).

Sin embargo, su inteligencia, planificación y previsión hace que psicológicamente nos recuerde a Atenea, diosa de la sabiduría. Tanto ésta como Hermione intentan proteger a los héroes de la historia; Harry en el primer caso, y Heracles y Perseo, en el segundo. Por ejemplo, en *Harry Potter y la Cámara de los Secretos*, Hermione le proporciona a Harry un trozo de espejo con el cual consigue eludir la mirada directa del basilisco. Algo similar sucede con Atenea y Perseo, pues la diosa le entrega al joven héroe un escudo brillante para luchar contra Medusa. En ambos casos, ese ardid es necesario porque tanto el basilisco como la Gorgona provocaban la muerte directa en aquéllos que los miraban a los ojos.

A pesar de estas relaciones, Hermione es una especie de profesora McGonagall pero sin la rigidez de ésta. Como bien dice Rowling (2017), su ética del trabajo, así como su absoluta disposición a hacer lo que ella creía correcto, resultan inspiradoras para muchas personas.

BELLATRIX LESTRANGE

She was one of the most terrifying characters from the books and actress Helena Bonham Carter brought this formidable Death Eater to life in menacing style.

JK Rowling

Bellatrix Lestrange pertenece a una familia de sangre pura, los Black. Era prima de Sirius Black y hermana de Narcissa Malfoy. Su relación con el mito es más compleja, quizás, que en otros personajes femeninos. Por un lado, su nombre procede del latín y significa «guerrera», pero también hace referencia a una estrella de Orión.

Si atendemos a su historia personal, además de conocer su ascendencia, sabemos que se casaría con Rodolphus Lestrange para mantener la pureza de sangre, uniéndose bien pronto a los mortífagos, hecho que la llevará a pasar numerosos años encerrada en Azkaban (figs. 18 y 19).

Su único amor era Lord Voldemort, un amor unilateral que la consumiría (Rowling, 2018), ya que el innumerable era incapaz de querer a nadie. Esta referencia la emparenta, en cierta medida, a la historia entre Hades, dios del Inframundo, y Perséfone. Por supuesto, hablamos del lado oscuro de Perséfone como reina del Inframundo, aquélla que es retratada como un ser implacable con aqué-



llos que llegaban al Hades, sintiendo sólo compasión por Orfeo, en su descenso en busca de Eurídice.

Más plausible es su relación con la celta Morgana, reina de la isla de Ávalon, una de las hechiceras más poderosas de la literatura occidental. Al igual, Bellatrix, para muchos, constituye una clara personificación del mal, del odio, de la venganza, así como del poder de la belleza y del deseo. La leyenda nos cuenta que además podía convertirse en cualquier animal, así como persuadir a las personas no mágicas, ver el futuro y alterarlo. Por su parte, Bellatrix también destacó en varias de estas prácticas, siendo muy habilidosa empleando la magia no verbal, enseñando oclumancia⁵ a su sobrino Draco Malfoy. Por ello, parecen cruzarse evidentes relaciones entre ambas figuras.

Durante la Edad Media el cristianismo tuvo dificultades para asimilarla, quizás por ello se fue volviendo cada vez más y más siniestra hasta que finalmente se la representó como la conocemos hoy en día: una bruja discípula de Merlín, quien le enseñaría las artes oscuras; convirtiéndose en el tormento del rey Arturo y de sus caballeros, especialmente de la reina Ginevra.

Pero también existen diferencias entre Morgana y Bellatrix. Las fuentes dicen de la primera que en sus orígenes había sido una joven buena que poco a poco se había ido envenenando. Por su parte, la mortífera procedía de una familia de sangre pura y racista, y desde bien joven defendería las tesis de la supremacía de la raza mágica, desdeñando cualquier tipo de criatura que no fuese mago o una bruja. Hasta su entrada en Azkaban, tras la Primera Guerra Mágica, se dice de ella que era una joven bella, como todas las hermanas Black; sin embargo, su encierro hizo que desmejorase físicamente, llegando a desarrollar una personalidad bastante inestable y desquiciada; y, al igual que Morgana con Arturo, Bellatrix se convertiría en uno de los azotes personales de Harry Potter a lo largo de la saga, muriendo a sus manos personas muy importantes para éste, como fueron Sirius Black (su padrino), Dobby o Nymphadora Tonks.

En nuestra interpretación, ambas realizan un viaje emocional/psicológico. En el caso de Morgana, desde el bien hacia el mal; mientras que Bellatrix lo hace desde la belleza a la fealdad; lo que metafóricamente no deja de ser un proceso simbólico, reflejo del envenenamiento de la personalidad. Por lo tanto, ambas terminan de adultas alineadas con las fuerzas del mal, tras un continuo, azaroso y duro viaje emocional.

Mención especial merece la caracterización de Morgana, tanto en la grande como en la pequeña pantalla. Como se puede observar en la figura 21, Helena Boham Carter, en 1998, encarnaría a la hechicera en una miniserie dedicada a Merlín, siendo curioso cómo su caracterización se parece muchísimo a la de Bellatrix Lestrange. Además, ambos personajes parecen estar inspirados en un lienzo de John

⁵ La oclumancia es una rama oscura de la magia. Consiste en cerrar la mente contra la rama opuesta, la legeremancia. Esta técnica impide el acceso a los pensamientos y sentimientos a un legeremántico. Requiere de una gran fuerza de voluntad y de un alto nivel de disciplina mental.





William Waterhouse (1849-1917) titulado *El círculo mágico*. Aunque nada indica expresamente que se trate de la bruja Morgana, lo cierto es que, en él, el pintor británico nos presenta a una mujer que parece ser una bruja «o sacerdotisa dotada de poderes mágicos en el poder de la profecía». En cuanto a sus atributos, «en su mano izquierda sostiene una hoz en forma de media luna, algo que la conecta con la Luna y Hécate. Con la varita en su mano derecha dibuja a su alrededor un círculo mágico protector. Fuera del mismo, el paisaje está desnudo y estéril. Sólo vemos un grupo de torres o cuervos y una rana, todos símbolos del mal y asociados a la brujería. Pero dentro de sus límites están las flores y la mujer, ambas como objetos de belleza»⁶ (Fowle, 2000) (figs. 20, 21 y 22).

Pero quizás con quien más concomitancias encontremos sea con la figura de Lilith. Según la tradición hebraica, ella fue la primera mujer de Adán, creada antes que Eva y de diferente manera, pues Lilith nació del polvo, no queriendo someterse a las pretensiones de Adán, sobre todo en las referidas a las relaciones sexuales. Adán intentó someterla provocando la ira de la joven, que encolerizada, llamó a Dios, se elevó en el aire y le abandonó, pasando un tiempo entre demonios, con los cuales engendraría a toda una estirpe.

Por lo tanto, Lilith es una fémina insubordinada y rebelde, características que definen el carácter explosivo de Bellatrix y, además, poseía una gran belleza coronada por una hermosa cabellera, símbolo de la lujuria y, por lo tanto, del pecado y del mal (Bornay, 2009: 46). Obviamente, el confinamiento en Azkaban hizo mella tanto en el físico como en la mente de Bella, pero observando a su hermana Narcissa, no sería de extrañar que, en su juventud, Bellatrix fuese una joven muy hermosa.

No tenemos la certeza de que nuestro personaje fuese la primera mujer del lado oscuro. La igualdad entre ambos géneros dentro del mundo mágico está presente desde la fundación del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería, viendo en todas las películas un equilibrio entre los personajes femeninos y masculinos en los puestos de poder, lo que les genera respeto y admiración. Ejemplo de ello serían los cuadros que hay en el colegio de todos los directores y directoras que han pasado por el mismo. Además de los fundadores de las cuatro casas, Gryffindor, Slytherin, Ravenclaw y Hufflepuff cuentan con dos hombres y dos mujeres: Godric Gryffindor, Salazar Slytherin, Rowena Ravenclaw y Helga Hufflepuff.

Sin embargo, es un hecho que ella es la primera que aparece en la historia como una guía. Bella es capaz de liderar, someter, y de infligir castigo y miedo en los seguidores de Lord Voldemort, a los que dirige cuando éste no está. Es cierto que, en la saga de *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos*, hay mujeres que combaten en el lado de Gellert Grindelwald pero, hasta la fecha, en ninguna de las dos

⁶ «Or priestess, endowed with magic powers, possibly the power of prophecy». En cuanto a sus atributos, «in her left hand she holds a crescent-shaped sickle, linking her with the moon and Hecate. With the wand in her right hand she draws a protective magic circle round her. Outside the circle the landscape is bare and barren; a group of rooks or ravens and a frog—all symbols of evil and associated with witchcraft—are excluded. But within its confines are flowers and the woman herself, objects of beauty».

películas estrenadas observamos un personaje femenino de la presencia, psicología y poder de Bellatrix Lestrange.

Como hemos visto, Rowling mezcla elementos procedentes de diversas fuentes y con total libertad, tal y como lo hizo CS Lewis en *Las Crónicas de Narnia*, plasmando temas universales que siempre habían preocupado al ser humano, como la lucha entre el bien y el mal, la muerte, la amistad o el amor, entre otros. Además, como afirma Burn:

What the Potter phenomenon demonstrates is the value of a popular, cross-media, mythopoeic complex of narratives, which children can use to explore the growth of identity, the nature of their social roles, the power of fantasy, and the pleasure of participatory story (2006: 247).

Así pues, los vestigios que quedan de todos estos modelos prototípicos han llegado hasta nuestros días a través de la mitología (Guil Bozal, 1998: 95) y, gracias a ella, podemos enfrentarnos y manejar los conflictos humanos básicos, por ejemplo, la muerte.

Pero los arquetipos también influyen en los estereotipos que hay sobre la mujer. En un trabajo de Guil Bozal (1998), reflexiona sobre cómo los arquetipos de género siguen estando presentes en la sociedad occidental, «condicionando de forma importante el papel de los hombres y de las mujeres» (1998: 95). Por un lado, en esta línea encontramos trabajos como el de Francisca y Mochtar, *The role of Girls as Mothers in Harry Potter Series*. En él subrayan que Hermione, Ginny y Luna adoptan el rol de madre. Su argumentación descansa en la teoría de Barthes sobre dos estereotipos: las niñas tienen que ser madres y las madres deben proteger, nutrir y educar. Para sus autoras, Rowling «cannot escape the myths on girls and women. She sees that being a mother is the most powerful role for girls and women» (2017: 1).

Asimismo, es interesante ver cómo la incorporación de la mujer a la esfera pública, «desempeñando roles fuera de los arquetípicamente atribuidos a su condición femenina, se ha tenido de alguna manera que masculinizar» (Guil Boza, 1998: 98). Siguiendo esta línea, nos encontramos un trabajo coreano, *Feminist Revision of Epic Tradition in JK Rowling's Harry Potter*, que subraya esta idea de la masculinización en el personaje de Hermione Granger. En un capítulo dedicado al arquetipo de las madres, afirma que el punto fuerte de la joven bruja «is conventionally considered masculine qualities» (2018: 38); y añade:

In the portrayal of Hermione, there is a strong sense of gender reversal. The only girl in the trio with nurturing instincts takes care of her friends with her logic, intelligence, and wit, which, in the patriarchal convention, all belong to the masculine domain. With her gender-ambivalent representation of a symbolic mother, Rowling provides another example of androgynous revision of motherhood (2018: 38).

Por otro, Kylie Smith afirma que, a pesar de que los personajes femeninos están sujetos a la convención y construcción de género, los personajes femeninos no son pasivos ni invisibles. Para Smith, las mujeres de la saga «go against gender conventions on a regular basis, especially with regards to what may be considered feminine traits» (2008: 666).





Sea como fuere, los arquetipos y estereotipos se perpetúan. El debate es amplio y, como hemos visto, encontramos opiniones muy diferentes en cuanto al papel que juegan éstas y otras mujeres en la historia, pues, a pesar de que los tres grandes protagonistas son hombres, Harry, Albus Dumbledore y Lord Voldemort, lo cierto es que las novelas presentan una gran variedad de personajes femeninos que adquieren un mayor protagonismo en la narración a partir de la quinta novela, *Harry Potter y la Orden del Fénix* –a excepción de la profesora McGonagall o de Hermione Granger, importantes desde la primera novela y nunca subordinadas a las acciones del protagonista, sino compañeras del mismo–. Aunque, desde nuestro punto de vista, tras la aparición de Ginny Weasley en la segunda novela y su descenso al Hades, se apuntale el papel femenino dentro de la saga.

A diferencia de Tolkien, y según lo que hemos podido analizar en estas líneas, las mujeres en la saga del «niño que sobrevivió» son más numerosas, independientes y poderosas. Mientras que Arwen o Eowyn están supeditadas a sus padres, Hermione, McGonagall o LeStrange no dependen de nadie, siendo parte activa de la historia, convirtiéndose, en muchas ocasiones, en personajes que determinan el éxito o el fracaso de Harry. Es por ello por lo que muchos investigadores se preguntan si la saga de Harry Potter puede considerarse o no una saga feminista.

Todas las mujeres que conforman el cosmos potteriano desarrollan identidades independientes y fuertes, son habilidosas en la magia, especialmente en el campo en el que se especializan. Además, toman decisiones por sí mismas y tienen pensamientos éticos y políticos propios. Véase por ejemplo cuando Hermione decide defender a los elfos domésticos creando la PEDDO⁷, o cuando Luna Lovegood le dice a Harry que tanto ella como su padre han tomado partido por el bando del joven mago, en lugar de estar a favor de las políticas del Ministerio de Magia o de doblegarse ante el Señor Tenebroso. En estas líneas podemos afirmar, tal y como expone Mimi Gladstein, que las mujeres en el mundo de Harry Potter son cualquier cosa menos ciudadanas de segunda clase (2017: 49).

Por lo tanto, más que de una saga feminista podríamos afirmar que las mujeres de la saga se representan fuertemente empoderadas a lo largo de toda la historia.

RECIBIDO: mayo de 2020; ACEPTADO: junio de 2020

⁷ La PEDDO es la Plataforma Élfica de Defensa de los Derechos de los Obreros. Fue creada por Hermione Granger para defender los derechos y cuestionar la posición de la ley de magos y la Legislación de los Elfos, después de presenciar cómo maltrataban a Winky, una elfina. Granger creía que era injusto y cruel que a los elfos domésticos no les pagaran ni recibiesen vacaciones por su trabajo, por lo que hizo campaña para cambiar sus condiciones laborales.



Fig. 1. *El nacimiento de Venus*. Alexandre Cabanel, 1863.



Fig. 2. Fleur Delacour.
Fotograma de *Harry Potter y el Cáliz de Fuego*, 2005.



Fig. 3. Baile de entrada de las alumnas de Beauxbatons.
Fotograma de *Harry Potter y el Cáliz de Fuego*, 2005.





Fig. 4. Detalle de una copia de *Atenea Partenos*. Museo del Louvre.



Fig. 5. *Palas Atenea*. Gustav Klimt, 1898.



Fig. 6. Minerva McGonagall.



Fig. 7. La profesora McGonagall transformada en gato. Fotograma de *Harry Potter y la piedra filosofal*, 2001.





Fig. 8. Peter Pettigrew. Fotograma de *Harry Potter y el Prisionero de Azkaban*, 2004.



Fig. 9. Peter Pettigrew en su forma de rata junto con Ronald Weasley en el Hogwarts Express. Fotograma de *Harry Potter y la piedra filosofal*, 2001.



Fig. 10. Profesora Pomona Sprout.





Fig. 11. Profesora Sybill Trelawney.



Fig. 12. Profesora Sybill Trelawney.



Fig. 13. Ginny Weasley. Imagen promocional para *Harry Potter y la Cámara de los Secretos*, 2002.



Fig. 14. Ginny Weasley. Imagen promocional para *Harry Potter y la Orden del Fénix*, 2007.



Fig. 15. Luna Lovegood.



Fig. 16. Hermione Granger en una foto promocional para *Harry Potter y la piedra filosofal*, 2001.





Fig. 17. Hermione Granger vestida para el Yule Ball en *Harry Potter y el cáliz de Fuego*, 2005.



Fig. 18. Narcissa, Bellatrix & Andromeda Black. Ilustración de *wizardingworld*, 2018.



Fig. 19. Narcissa Malfoy & Bellatrix Lestrange durante el rodaje de *Harry Potter y las reliquias de la muerte Parte 1*, 2010.



Fig. 20. *The magic circle*. John William Waterhouse, 1886.



Fig. 21. Helena Boham Carter caracterizada como Morgana Le Fay en la miniserie *Merlín*, 1998.



Fig. 22. Helena Boham Carter caracterizada como Bellatrix Lestrange en la saga *Harry Potter*, 2001-2011.

OBRAS DE JK ROWLING

- ROWLING, J.K. (1997): *Harry Potter y la piedra filosofal*. [Versión electrónica], Barcelona, Salamandra.
- ROWLING, J.K. (1999): *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*. [Versión electrónica], Barcelona, Salamandra.
- ROWLING, J.K. (2000): *Harry Potter y el cáliz de fuego*. [Versión electrónica], Barcelona, Salamandra.
- ROWLING, J.K. (2003): *Harry Potter y la Orden del Fénix*. [Versión electrónica], Barcelona, Salamandra.
- ROWLING, J.K. (2007): *Harry Potter y el Cáliz de Fuego*. [Versión electrónica], Barcelona, Salamandra.

BIBLIOGRAFÍA

- BORNAY, E. (2009): *Arte se escribe con M de mujer*, Barcelona, Sd. Ediciones.
- BURN, A. (2006): «Multi-text magic: Harry Potter in book, film and videogame», en COLLINS, F.M. & RIDGMAN, J., *Turning the page: children's literature in performance and the Media*, Germany, Peter Lang.
- CINGOLANI, C. (2012): *An analysis of names in Harry Potter's novels* (BA Dissertation), Universidad de Belgrano, Buenos Aires, p. 28.
- COLBERT, D. (2008): *Magical worlds of Harry Potter. A treasury of myths, legends and fascinating facts*, Nueva York, The Berkley Publishing Group, pp. 245, 248.
- EDWARDS, B.L. (ed.) (2007): *CS. Lewis. Life, Works, and Legacy* (IV Volume: *Scholar, Teacher and Public Intellectual*), London, Praeger Perspectives.
- EHRENHEIM, N. (2016): *Girls on Fire. Female development in young adult literature in the 21st Century*, Universität Greifswald.
- ENTREVISTA de Stephen Fry a JK Rowling para la BBC (Reino Unido, 10 diciembre 2005): <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0076w0r>.
- FERRERAS SAVOYE, D. (2014): *Lo fantástico en la literatura y en el cine*, Madrid,ACVF Editorial.
- GLADSTEIN, M. (2017): «Feminism and Equal Opportunity: Hermione and the Women of Hogwarts», en BAGGETT, David and KLEIN, Shawn E., *Harry Potter and Philosophy. If Aristotle ran Hogwarts*, Chicago, Open Court.
- GRIMAL, P. (2008): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C. (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- LEYENDAS MEDIEVALES. La bruja Morgana Le Fay: Ciclo Artúrico VII. En Leyendas medievales. La cultura del medioevo y sus mitos. 8 de diciembre de 2019 [en línea] <http://leyendasmedievales.over-blog.es/2018/09/la-bruja-morgana-le-fay-ciclo-arturico-vii.html>, 2020.
- POTTERMORE (2016): All about Minerva McGonagall. Consultado el 26 de abril 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/pottermore-minerva-mcgonagall-infographic>.
- POTTERMORE (2017): Unsung heroes: Fleur Delacour. Consultado el 30 de marzo de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/unsung-heroes-of-harry-potter-stories-fleur-delacour>.
- POTTERMORE (2017): Unsung heroes: Pomona Sprout. Consultado el 26 de abril de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/unsung-heroes-of-harry-potter-stories-pomona-sprout>.
- RICHARDS, L. (2003): January Profile: JK Rowling. *January Magazine*, 5.
- ROWLING, J.K. (2015): Everytime Bellatrix Lestrange gave us nightmares. Consultado el 2 de abril de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/every-time-bellatrix-lestrange-gave-us-nightmares>.
- ROWLING, J.K. (2015): Sybill Trelawney. Consultado el 26 de abril de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/sybill-trelawney>.
- ROWLING, J.K. (2016): The chapter that made us fall in love with... Ginny Weasley. Consultado el 30 de marzo de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/chapter-that-made-us-fall-in-love-with-ginny-weasley>.



- ROWLING, J.K. (2016): Things you may not have noticed about Hermione. Consultado el 1 de abril de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/things-you-may-not-have-noticed-about-hermione>.
- ROWLING, J.K. (2017): In defence of Sybill Trelawney. Consultado el 31 de marzo de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/in-defence-of-sybill-trelawney>.
- ROWLING, J.K. (2017): The importance of Hermione Granger. Consultado el 2 de abril de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/importance-of-hermione-granger>.
- ROWLING, J.K. (2018): Andromeda, Narcissa and Bellatrix. A tale of three sisters. Consultado el 2 de abril 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/andromeda-narcissa-and-bellatrix-a-tale-of-three-sisters>.
- ROWLING, J.K. (2018): Things you may not have noticed about Luna Lovegood. Consultado el 1 de abril de 2020, de <https://www.wizardingworld.com/features/things-you-may-not-have-noticed-about-luna-lovegood>.
- SPENCER, R.A. (2015): *Harry Potter and the Classical World. Greek and Roman allusions in JK Rowling's modern epic*. Carolina del Norte: McFarland.
- SMITH, K. (2008): Females and Harry Potter: Not all that empowering, by Ruth Mayes-Elma. *Gender and Education*, 20(6), 665-666.
- STONE, R. (2016): Las dulces Selkies: las grandes olvidadas de los mitos del mar. Consultado el 31 de marzo de 2020, de <https://www.ancient-origins.es/noticias-general-mitos-leyendas-europa/las-dulces-selkies-las-grandes-olvidadas-los-mitos-mar-003674>.
- WALTERS, James (2011): *Fantasy Film: a critical introduction*, New York, Berg.
- WALTZ, R.B. (2016): *On Myth and Magic*, United States, Loomis House Press.



LAS TRES CARAS DE *CHRISTINE* (JOHN CARPENTER, 1983)

Santiago García Ochoa
IES Manuel Chamoso Lamas

RESUMEN

El presente artículo explora el carácter sarcástico y autorreflexivo de *Christine*, adaptación de la novela homónima de Stephen King menospreciada por la crítica especializada, a partir del análisis de las tres facetas de las que se dota al personaje protagonista, un coche modelo Plymouth Fury del 58 llamado Christine: asesina en serie a la manera del Michael Myers de *Halloween*, mujer monstruo que condensa toda la tradición misógina occidental y corruptora de adolescentes en la que se encarna la contracultura de los 50.

PALABRAS CLAVE: automóvil, mujer monstruo, adolescentes, cultura norteamericana, *slasher*.

THE THREE FACES OF *CHRISTINE* (JOHN CARPENTER, 1983)

ABSTRACT

This article explores the sarcastic and self-reflexive nature of the film *Christine*, based on Stephen King's homonymous novel, underestimated by specialized critical writing. This nature becomes clearly visible through the analysis of the three facets of the leading character, a 1958 Plymouth Fury called Christine: serial killer in the manner of Michael Myers (*Halloween*), monster woman who condenses the entire Western misogynistic tradition and corrupting of teenagers as a continuation of the 50s counterculture.

KEYWORDS: automobile, monster woman, teenagers, American culture, *slasher*.



1. INTRODUCCIÓN

Los coches están por todas partes y tienen protagonismo en casi todos los momentos, importantes o no, de nuestra vida. Casi todo el mundo conduce y tiene al menos un coche. El vehículo motorizado es sin duda uno de los objetos de la sobrenaturalidad creada por el ser humano que más han modificado su forma de vida durante la segunda mitad del siglo xx. Actualmente asistimos a una inaplazable transición que seguramente implicará la desaparición del sistema del automóvil tal y como lo hemos conocido, pero ésa es otra historia. John Urry considera seis facetas de la automovilidad (*automobility*) cuya combinación dio lugar a un sistema que ha ejercido un tipo específico de dominación: producto industrial por antonomasia, objeto privilegiado de la sociedad de consumo, centro de una compleja red de interrelaciones tecnológicas y sociales (gasolineras, autopistas, moteles, talleres, etc.), forma predominante de transporte, causa más importante del deterioro medioambiental y «cultura dominante» de la vida bien organizada que desencadena potentes imágenes y símbolos literarios, presentes en las obras de autores como E.M. Foster, Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Daphne du Maurier o J.G. Ballard (aunque Urry no lo menciona Stephen King podría cerrar perfectamente esta lista)¹.

El estudio de la presencia del automóvil en las diferentes manifestaciones culturales (arte, literatura, cine) resulta de innegable interés para comprender lo que verdaderamente representa este objeto tecnológico. Yo mismo he dedicado parte de mis investigaciones a reflexionar sobre los diversos significados del coche en las películas de Carlos Saura partiendo de la iconología panofskyana y del concepto foucaultiano de heterotopía², entendiendo el automóvil como un objeto cambiante³, generador de múltiples valores simbólicos relacionados con aspectos esenciales de la naturaleza humana, como la atracción sexual (identificación automóvil-mujer por la publicidad, celo con el que muchos varones cuidan a sus vehículos), la protección (identificación con nuestro propio hogar e incluso con el seno materno), el poder (proyección fálica y narcisista del «yo» masculino) o la muerte (capacidad destructora, accidentes de carretera como nueva y moderna forma de morir)⁴.

¹ URRY, John (2004): «The System of Automobility», *Theory, Culture & Society*, vol. 21, nums. 4-5, pp. 25-26.

² Foucault hizo pública su teoría sobre las heterotopías en el Cercle d'Etudes Architecturales de París el 14 de marzo de 1967 (conferencia titulada «Des espaces autres»). Cfr. FOUCAULT, Michel (1994): «Espacios diferentes», en FOUCAULT, Michel: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III, Barcelona, Paidós, pp. 431-441. Cfr. GARCÍA OCHOA, Santiago (2008): «El coche como metáfora de la relación de pareja en el cine de Carlos Saura», *De Arte*, núm. 7, 2008, pp. 193-198.

³ El coche tiene la capacidad de yuxtaponer espacios distintos: casa, dormitorio, burdel, sala de música, etc., está ligado a los periodos de tiempo como si fuese una especie de «máquina del tiempo», es inestable («un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar», como dice Foucault del barco) y se opone a la concepción de «lugar» como cultura localizada en el espacio y en el tiempo. Cfr. GARCÍA OCHOA, Santiago (2008), *op. cit.*, pp. 197-198.

⁴ Cfr. GARCÍA OCHOA, Santiago (2012): «Automóvil y cine en la España desarrollista: *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967)», *Hispanic Research Journal*, vol. 13, núm. 2, pp. 113-114.



Christine es una novela original de Stephen King (1947), destacado representante del género fantástico/terror y uno de los autores más leídos y llevados al cine durante las últimas décadas del siglo xx. En 1983 se estrenaron, además de *Christine*, *La zona muerta* (*The Dead Zone*, David Cronenberg) y *Cujo* (Lewis Teague), y otras dos adaptaciones más, *Ojos de fuego* (*Firestarter*, Mark Lester, 1984) y *Los chicos del maíz* (*Children of Corn*, Fritz Kiersch, 1984) se estaban ultimando. Las historias de King se desarrollan habitualmente en entornos cotidianos donde los personajes presentan un alto grado de dependencia de las comodidades de la sociedad de consumo. Muchos críticos incluyen *Christine* dentro de un grupo de historias que tratan sobre la victimización de la sociedad por las máquinas, formado por los relatos *The Mangler* (1972), *Trucks* (1973) y *The Word Processor of the Gods* (1983), y las novelas *Christine*, *From a Buick 8* (2002) y *Cell* (2006)⁵. Ambientada en la pequeña ciudad universitaria de Libertyville (Pennsylvania), y con el automóvil como máquina rebelde, *Christine* se centra en la relación hombre/vehículo⁶.

John Carpenter (1948) pertenece a la generación de cineastas de los 70 que revitalizó el cine de género imprimiéndole un sello personal. Sus inicios son muy parecidos a los de Steven Spielberg, dos años mayor que él: a los ocho años ya utilizaba la cámara de 8 mm familiar, a los 14 rodaba cortometrajes de temática fantástica, a los 15 fundó su propia productora (Emerald Production), equipada con material técnico muy diverso, a los veinte ingresó en la School of Cinematic Arts de la USC (University of Southern California) aunque no llegó a graduarse. En 1974 dirigió su ópera prima, *Dark Star*, concebida inicialmente como un mediometraje, comedia de ciencia ficción que despliega un curioso sentido del humor cercano al absurdo. Su tercera película, *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978), rodada con tan sólo 320 000 dólares de presupuesto, para la que también compuso la música y escribió el guion en colaboración con Debra Hill (productora), lo lanzó al estrellato, conquistando a crítica y público e inaugurando un nuevo subgénero del cine de terror: el *slasher*. En sus créditos inaugura la costumbre de preceder el título del film con su nombre: «John Carpenter's *Halloween*», en forma de marca autoral.

Christine le llegó a Carpenter en un momento difícil de su carrera, cuando tras el inmerecido fracaso de *La cosa* (*The Thing*, 1982), su primera película para un gran estudio (la Universal), se tambalea su acariciado deseo de encontrar un sitio en el cine comercial de Hollywood. Entonces se le presentan varios proyectos, entre ellos llevar a la pantalla la novela de Stephen King *Firestarter* (1980), pero ninguno prospera. Es justo en ese momento cuando acepta *Christine*, adaptación de otra novela de King cuyos derechos se había apresurado a adquirir el productor Richard Kobritz⁷ a

⁵ Cfr. DÍAZ PULIDO, Luis Florencio (2016): *Teen-Age Identity Construction in Stephen King: A Gendered View*, Vitoria, Universidad del País Vasco, p. 41. En línea: <http://hdl.handle.net/10810/18214>.

⁶ Stephen King retoma la figura del coche maligno en *From a Buick 8*: la historia de un Buick Roadmaster de 1953 cuyo propietario desapareció misteriosamente en una gasolinera en 1979 y que desde entonces descansa alojado en un cobertizo de la policía de Pennsylvania.

⁷ Carpenter ya había dirigido para él la *TV Movie Someone's Watching Me!* (1978).



través de su nueva compañía, Polar Film, varios meses antes de su publicación, que finalmente tendría lugar el 29 de abril de 1983, con el rodaje ya en marcha:

En cuanto lo leí supe que era uno de esos libros que, sin tener en cuenta a su autor, iba a convertirse en un best seller y, en un momento u otro, en película. Me parecía muy especial: adolescentes, chicas, rock and roll, y el amor de América por los coches convertido en una historia de terror, con la habilidad que tiene King para hacer extraños objetos familiares. Es un libro divertido, al contrario que *El resplandor*, que muestra la cara seria de King⁸.

Sin duda Kobritz pensaba que el encuentro entre dos creadores vinculados al mismo género sería un acontecimiento irresistible para los amantes del terror, y con eso consiguió convencer a la Columbia Pictures para que participase en la producción y distribuyese la película a gran escala. El guion lo escribió Bill Phillips, que condensó las casi seiscientas páginas del libro y redujo considerablemente la nómina de personajes, manteniendo sólo los principales. Como de costumbre, Carpenter se hizo cargo de la composición de la música, en este caso con Alan Howarth, su colaborador en estos menesteres desde *Rescate en Nueva York* (1997: *Escape from New York*, John Carpenter, 1981).

La película costó 10 millones de dólares. Eddie Lee Voelker (*transportation coordinator*) y su equipo se pasaron varios meses viajando a través de EE. UU., respondiendo a anuncios por palabras, visitando plantas de desguace y rastreando entre los vendedores de coches usados, a la busca de los automóviles necesarios para encarnar a Christine. Fue imposible localizar un número suficiente de Furies del 58 a un precio razonable, por eso se compraron también Belvederes y Savoys, dos modelos de Plymouth muy similares aunque menos exclusivos (de gama más baja) hasta llegar a veinticuatro vehículos; además, el Fury del 58 nunca se fabricó en rojo y blanco (volveremos sobre las características de este modelo más adelante). Aunque el coste de los coches fue bajo (varios eran de granjeros de Arkansas y Tennessee), posteriormente se montaron y restauraron más de quince de acuerdo con las exigencias del guion: unos debían estar relucientes, otros viejos, otros rotos y abollados, incluso se prepararon algunas mitades de coche para facilitar la filmación de varias escenas.

Christine se estrenó antes de las navidades de 1983 (9 de diciembre) con la calificación PG («Parental Guidance Suggested. Some material may not be suitable for children»), fundamentalmente por el lenguaje soez que emplean los personajes. El primer fin de semana (9-11 de diciembre) ocupó el cuarto puesto en el *ranking* de recaudación, con casi tres millones y medio de dólares, exhibiéndose en más de 1000 salas⁹. En España llegó a los cines al inicio del verano de 1984 (25 de junio) con un doblaje que mitigaba notablemente el lenguaje soez de la versión original (se calificó como «No recomendada para menores de 13 años») y un éxito

⁸ GUILLOT, Eduardo (1997): *King, el rey. Un universo de terror*, Valencia, La Máscara, p. 54.

⁹ La recaudación total fue de unos 21 millones de dólares. Datos recogidos en el Box Office Mojo (IMDb). En línea: <http://www.boxofficemojo.com/release/r12672526849/weekend/>.



comercial menor (recaudación total inferior a los 73 millones de pesetas¹⁰). Posteriormente *Christine* triunfaría en el mercado del vídeo dentro y fuera de EE. UU. La recepción por parte de la crítica fue tibia, considerando de forma general que, aun estando bien resuelta, la película era impersonal, los personajes demasiado planos y/o la presencia de un coche vivo imposible de sobrellevar con solvencia¹¹. Una de las valoraciones más entusiastas fue la de Vicente Molina Foix en las páginas de *Fotogramas* (septiembre de 1984):

... *Christine*, leída, resulta reiterativa y pretenciosa, pero en las manos de un director fogoso y algo volatinerero como Carpenter es una excelente película, de hecho, la mejor que este hombre ha realizado desde *Asalto a la comisaría del distrito 13* [*Assault on Precinct 13*, 1976]. [...] Las secuencias de persecución nocturna del vengador y las metamorfosis del vehículo tras sus fechorías se cuentan entre lo mejor del cine de horror puro (sin mixtificaciones ni coartadas) que yo he visto últimamente.

La obra de Stephen King ha suscitado un considerable interés en el ámbito académico. *Christine*, considerada como una de sus novelas menores, ha dado lugar a algunos trabajos de interés¹². La película, en cambio, ha pasado prácticamente desapercibida¹³, salvo para algunos estudiosos de las adaptaciones de King¹⁴; además,

¹⁰ Según los datos del Ministerio de Cultura y Deporte («Películas calificadas»). En línea: <http://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Película=215984>.

¹¹ Como botón de muestra se pueden ver MASLIN, Janet (1983): «*Christine*, a Car», *New York Times*, December 9, p. 10; ANSEN, David (1983): «Hell on Wheels», *Newsweek*, December 19; ROSS, Philippe (1984): «*Christine*», *La revue du cinéma*, núm. 391, pp. 42-43; STRICK, Philip (1984): «Uneasy lies the head. *Christine* and *The Dead Zone*», *Sight and Sound*, vol. 53, núm. 2, p. 150, y MARTINI, Emanuela (1984): «*Christine. La macchina infernale* di John Carpenter», *Cineforum*, núm. 234, pp. 56-60.

¹² Entre ellos destacan KELSO, Sylvia (1996): «Take Me For a Ride in your Man-Eater: Gynophobia in Stephen King's *Christine*», *Paradoxa*, vol. 2, núm. 2, pp. 263-275 y SCHOPP, Andrew (1997): «From Misogyny to Homophobia and Back Again: The Play of Erotic Triangles in Stephen King's *Christine*», *Extrapolation*, vol. 38, núm. 1, pp. 66-78.

¹³ La reciente monografía de Lee Gambin *Hell Hath No Fury Like Her: The Making of Christine* (Albany, Bear Manor Media, 2019), comentario secuencia a secuencia trufado con opiniones del equipo técnico y artístico, resulta un digno tributo a toda una generación de jóvenes asiduos a los videoclubs, pero carece de mayores pretensiones. En la misma línea se sitúa el libro de Andrea Denini *Automobili e film nella storia del cinema americano* (Recco, Le Mani, 2008), que se centra en *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, Steven Spielberg, 1972), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Christine* y *Tucker: The Man and His Dream* (*Tucker: Un hombre y su sueño*, Francis Ford Coppola, 1988), orientado a los aficionados a los coches.

¹⁴ Pueden verse MADDEN, Edward (2007): «Cars Are Girls: Sexual Power and Sexual Panic in Stephen King's *Christine*», en BLOOM, Harold (ed.): *Stephen King*, New York, Chesea House, pp. 177-192 y SIMPSON, Philip (2008): «The Lonesome Autoerotic Death of Arnie Cunningham in John Carpenter's *Christine*», en MAGISTRALE, Tony (ed.): *The Films of Stephen King: From Carrie to Secret Window*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 51-64.



ha sido escasamente valorada en las monografías sobre Carpenter¹⁵. John Kenneth Muir, por ejemplo, ha escrito lo siguiente:

Logically and dramatically, a car as antagonist is problematic plain and simple. [...] *Christine's* «chase and kill» sequences are silly because the victim is always seen running right down the middle of a road, with the car in hot pursuit. It is obvious that any person, no matter how fast, cannot outrun a car on open road, so these scenes only point to the inherent ridiculousness of the situation, and the stupidity of the characters under siege¹⁶.

Christine ha sido habitualmente mal interpretada porque tiene la apariencia de una película de terror al uso, pero no funciona como tal (de ahí muchas de sus críticas negativas). En el presente artículo nos proponemos demostrar que la clave para leerla correctamente radica en valorar su carácter autorreflexivo y sarcástico, derivado de la sustitución del psicópata de turno por un coche-mujer dotado de vida propia. Podría decirse que Christine posee tres caras: la asesina en serie, la mujer monstruo y la corruptora de adolescentes, igual que la paciente del doctor Curtis Luther (Lee J. Cobb) en *Las tres caras de Eva* (*The Three Faces of Eve*, Nunnally Johnson, 1957): Eve White, Eve Black y Jane (Joanne Woodward), película sobre uno de los primeros casos de personalidad múltiple documentados.

2. SINOPSIS ARGUMENTAL

1957, cadena de montaje del nuevo modelo de Plymouth Fury en Detroit. Un mecánico revisa el motor del único vehículo rojo y su capó le aplasta la mano. Un trabajador negro se mete dentro a fumar; al final de la jornada aparece inexplicablemente muerto.

1978, Rockbridge (California). De la casa de un barrio residencial, sale Arnie Cunningham (Keith Gordon), el típico «novato» (*nerd*), que se despide de su madre Regina (Christine Belford) y se sube al coche de su amigo Dennis (John Stockwell) para ir al instituto. El primer día de clase una nueva alumna, Leigh Cabot (Alexandra Paul), causa sensación. Arnie es acosado por unos matones y Dennis le ayuda. En el trayecto de regreso Arnie ve un viejo coche rojo y queda fascinado. Un anciano, George LeBay (Roberts Blossom), le explica que se llama Christine y perteneció a su hermano, recién fallecido. Arnie lo compra por 250 dólares. En casa, la madre de Arnie se niega a tener aquel trasto, así que su hijo lo lleva al garaje-taller de Will Darnell (Robert Prosky).

Arnie, que se dedica por entero a reparar el coche, llega a un acuerdo con Darnell: a cambio de pequeños trabajos podrá utilizar las piezas que necesite. Den-

¹⁵ Tendencia alimentada por el propio director, que ha manifestado en varias ocasiones que *Christine* fue la primera película que realizó exclusivamente por motivos económicos.

¹⁶ MUIR, John Kenneth (2000): *The Films of John Carpenter*, Jefferson, McFarland, p. 115.

nis intenta ligar con Leigh sin éxito. La señora Cunningham explica a Dennis que al registrar el coche se enteró de que su anterior propietario había muerto en él. Dennis regresa a ver a LeBay, que le cuenta que su hermano se suicidó aspirando con una manguera del tubo de escape de Christine; su hija y su mujer habían muerto con anterioridad en el coche.

Christine llega al campo de fútbol americano totalmente restaurada. Arnie y Leigh salen del coche y se besan en la boca distrayendo a Dennis, capitán del equipo, que resulta gravemente lesionado. De visita en el hospital, Arnie aparece muy cambiado y se muestra sombrío; Dennis le comenta que no podrá volver a jugar al fútbol. En un autocine, Leigh está a punto de ahogarse comiendo una hamburguesa. Las puertas de Christine se bloquean y Arnie, que se encontraba en el exterior, no puede auxiliarla. Por fin Leigh consigue desbloquear el pestillo y un desconocido le practica la maniobra de Heimlich. Arnie acompaña a la chica a casa y discuten.

Los matones del instituto se cuelan de noche en el taller de Darnell y destrazan a Christine. Al descubrirlo, Arnie enloquece e insulta a Leigh. Ya en casa, después de una violenta discusión, amenaza a su padre, Michael (Robert Darnell). En el taller, Arnie le habla a Christine y el coche se autorrepara. Christine inicia ahora la caza de sus atacantes. A Moochie (Malcolm Danare) lo persigue hasta aplastarlo contra un muro. Arnie vuelve al hospital para ver a Dennis. Cuando su amigo le comenta que los matones pueden atacar de nuevo contra Christine, él asegura, enigmático, que eso no sucederá. El detective Junkins (Harry Dean Stanton) interroga a Arnie, pero no encuentra pruebas. Arnie telefona a Leigh para reconciliarse, pero termina por encolerizarse. Las siguientes víctimas son Buddy Repperton (William Ostrander), cabecilla de la banda, y sus otros dos integrantes, Don (Stuart Charno) y Rich (Steven Tash). Christine los arrincona en una gasolinera que termina incendiándose. Buddy consigue escapar, pero Christine, en llamas, le da caza. El coche vuelve al taller donde Darnell, intrigado, se introduce en su interior. El asiento se mueve hasta asfixiarlo contra el volante. Nuevamente interviene el detective Junkins, pero el coche está intacto y Arnie tiene coartada.

Dennis sale del hospital y Leigh lo llama por teléfono: deciden eliminar a Christine. Antes, los dos amigos pasan la Nochevieja juntos; Arnie lleva a Dennis mientras bebe cerveza y conduce temerariamente. Dennis reta a Arnie y Christine grabando el mensaje en la carrocera del coche; la cita es en el taller de Darnell. Dennis y Leigh esperan en una gran excavadora, pero el coche los sorprende y persigue a la chica. En una de sus embestidas, arremete contra la oficina del taller y Arnie sale despedido atravesando el parabrisas; un cristal punzante le atraviesa el pecho causándole la muerte. Dennis aplasta a Christine hasta que sus luces se apagan y la radio enmudece. En un depósito de chatarra, Dennis, Leigh y el detective Junkins conversan frente al paquete a que ha sido reducida Christine; el amasijo mueve uno de sus hierros.



3. LAS TRES CARAS DE CHRISTINE

3.1. CHRISTINE, LA ASESINA EN SERIE

La adaptación de una novela al cine comporta un cambio de código que obliga a tomar importantes decisiones más allá de la mera condensación de situaciones y personajes. Se trata de lograr la máxima eficiencia dramática (y comercial) con una retórica diferente, la cinematográfica, lo cual en el caso de *Christine* condujo, sin duda, a eliminar los aspectos relacionados con la posesión del coche por su primer propietario, Roland LeBay (auténtica encarnación del Mal), a favor de la transformación del Plymouth Fury en una asesina en serie a la manera los de los monstruosos protagonistas de los *slasher films*, subgénero de terror característico de los primeros 80¹⁷.

En el ámbito académico se suelen distinguir tres grandes fases en la evolución histórica del *slasher*, o películas de maniacos asesinos con cuchillos u otros instrumentos punzantes en las que, como ha indicado Sánchez-Biosca, la muerte aparece convocada por partida doble:

... su primera forma es literal e icónica y se presenta, a su vez, en dos extremos, a saber, una muerte denegada –la del psicópata– y otra omnipresente –la de los personajes de la ficción–; la segunda forma es metafórica, pues representa la muerte de un relato que anuncia el agotamiento de su hálito y, en cambio, se incorpora a cada instante como animado por un fantasmal impulso que se resiste a la retirada¹⁸.

La serialidad o la iteración es pues la metonimia clave del subgénero: los asesinos matan asestando numerosas puñaladas, las víctimas se multiplican y la primera entrega siempre conoce varias secuelas, ya que el asesino nunca muere (o siempre revive).

La primera fase de la historia del *slasher* comprende la conformación del modelo a partir del enorme éxito de *La noche de Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978), una producción de bajo presupuesto escrita por Debra Hill y John

¹⁷ En el corto documental *Christine: Ignition* (Laurent Bouzereau, 2004), Phillips asegura que ésa era una buena forma de eliminar gran parte de la novela (y de no repetir cosas ya hechas), que se lo consultó a Carpenter y estuvo de acuerdo. No obstante, existe una versión mucho más compleja y edulcorada de los hechos: escribiendo el guion, a Bill Phillips le asaltó la duda sobre si la encarnación del demonio era LeBay o Christine; entonces llamó a Kobritz, que le aconsejó que hablase con Stephen King: «Gee... I never thought about that», obtuvo como respuesta; tras ver el videoclip de *Bad to the Bone* (George Thorogood & The Destroyers, 1982) en la MTV, su novia Teresa le espetó: «There's your solution». Cfr. GAMBIN, Lee (2019): *Hell Hath No Fury Like Her: The Making of Christine*, Albany, Bear Manor Media, p. 9. Esta forma de presentar a Christine introduce un tono mucho menos perturbador que el de la novela de King o los propios *slasher*, habitualmente calificados R («Restricted. Under 17 requires accompanying parent or adult guardian»).

¹⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995): *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 98-99.

Carpenter, y *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980), escrita por Victor Miller para la Paramount, que dieron lugar a la proliferación de multitud de secuelas e imitaciones, generalmente de mala calidad, de manera que a la altura de 1981 el subgénero producía ya enormes ganancias y comenzaba incluso a parodiarse en títulos como *13 asesinatos y medio* (*Student Bodies*, Mickey Rose, 1981), *Desmadre en las aulas* (*Pandemonium*, Alfred Sole, 1982) o *Reunión de clase* (*National Lampoon's Class Reunion*, Michael Miller, 1982). *Student Bodies* se abre precisamente con la siguiente declaración de intenciones:

This motion picture is based on an actual incident.
Last year 26 horror films were released...
None of them lost money.

La segunda fase supone la reelaboración del *slasher*, agotado a la altura de 1983, en *A Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla en Elm Street*, 1984), escrita y dirigida por Wes Craven, de la pequeña productora independiente New Line Cinema. Freddy Krueger (Robert Englund) supuso la renovación del tipo del psicópata asesino, que se vio desposeído de la existencia física de sus predecesores (sólo se aparece en los sueños de adolescentes) pero ganó la voz de la que carecían Michael Myers (*Halloween*) y Jason Voorhees (*Friday the 13th*). La curiosa iconografía del personaje favoreció la generación de *merchandising* en torno a su sombrero fedora marrón, su jersey a rayas verdes y rojas, su cara derretida por el calor como la superficie de una pizza y, muy especialmente, su guante terminado en afiladas cuchillas. La tercera fase consiste en la revitalización del subgénero, en pleno declive a partir de 1986¹⁹, con *Scream: Vigila quién llama* (*Scream*, Wes Craven, 1996), escrita por Kevin Williamson, dando lugar al «*slasher* postmoderno», caracterizado por «... an intelligent, witty, and self-conscious mode of filmmaking that deconstructed the supposedly humorless, dumb, and unselfconscious teen slashers of yesteryear»²⁰.

Los *slasher* poseen un tono lúdico que reclama la participación activa del espectador, pero transmiten una ideología reaccionaria compatible con las políticas de Reagan (1981-1989) que renuncia a la ambigüedad propia del género de terror de

¹⁹ De las 89 películas de terror producidas en 1986, un tercio salieron directamente a vídeo: «Thus, video proved to be an amenable forum for the distribution of stigmatized cultural products». PRINCE, Stephen (2000): *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, New York, Charles Scribner's Sons, p. 353.

²⁰ NOWELL, Richard (2011): «Where nothing is off limits: genre, commercial revitalization, and the teen slasher film posters of 1982-1984», *Post Script*, vol. 30, núm. 2, p. 47. En un trabajo posterior Nowell distingue una cuarta etapa a partir de 2003 caracterizada por la proliferación de los *remakes*, en títulos como *My Bloody Valentine* (*San Valentín Sangriento*, Patrick Lussier, 2009) y *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Marcus Nispel, 2009). Cfr. NOWELL, Richard (2012): «Between Dreams and Reality: Genre Personae, Brand Elm Street, and Repackaging the American Teen Slasher Film», *Illuminace*, vol. 24, núm. 3, p. 72.



los 70²¹. El asesino en serie del *slasher* es la encarnación del *boogeyman* («hombre del saco»), que castiga a aquellos jóvenes que consumen drogas, alcohol y tabaco, practican sexo o desobedecen a los adultos²². Para la crítica feminista, el asesino compensa su impotencia utilizando un instrumento fálico para matar y descuartizar a sus víctimas, habitualmente jovencitas sexualmente activas, con lo que, como apunta Carol Clover, el *slasher* naturaliza la violencia masculina y las mujeres sólo sobreviven cuando adoptan el rol del agresor masculino²³. Aunque el empoderamiento de este personaje tipo, la *final girl*, supone la introducción de una mujer fuerte, independiente y luchadora en un contexto (la era Reagan) decididamente antifeminista²⁴.

Christine plantea una reflexión en clave sarcástica sobre este subgénero cuando estaba siendo explotado en multitud de producciones de escasa calidad (ya han visto la luz las tres primeras entregas de *Halloween* y *Friday the 13th*²⁵), justo antes de la renovación acometida por Wes Craven en *A Nightmare on Elm Street*. No en vano, Carpenter y Phillips recurren a la misma estructura de las dos películas fundacionales del *slasher*:

- a) Prólogo ambientado en el pasado (1963 en *Halloween*, 1958 en *Friday the 13th*, 1957 en *Christine*) que nos ilustra sobre los inicios de la carrera criminal del psicópata.

²¹ Espoleada por el estreno de *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*, Roman Polanski, 1968) y *Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*, George A. Romero, 1968) y la desaparición del Código Hays.

²² Como apreciaba Robin Wood a mediados de los 80: «Where the traditional horror film invited, however ambiguously, an identification with the return of the repressed, the contemporary horror film invites an identification (either sadistic or masochistic or both simultaneously) with punishment». WOOD, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. Expanded and Revised Edition*, New York, Columbia University Press, p. 173.

²³ CLOVER, Carol (1992): *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, p. 226.

²⁴ Cfr. HAMMER, Rhonda y KELLNER, Douglas (2007): «Movies and Battles over Reaganite Conservatism», en PRINCE, Stephen (ed.): *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, New Brunswick, Rutgers University Press, p. 122.

²⁵ De un lado tenemos *Halloween* (*La noche de Halloween*, John Carpenter, 1978) y *Halloween II* (*Halloween II: Sanguinario*, Rick Rosenthal, 1981), en las que Michael Myers regresa a Haddonfield (Illinois) después de escaparse del manicomio en el que había sido recluso tras matar a su hermana adolescente de niño quince años antes; *Halloween III: Season of the Witch* (*Halloween III: El día de la bruja*, Tommy Lee Wallace, 1982) nada tiene que ver con las dos anteriores (en ella un fabricante de juguetes desarrolla unas máscaras asesinas que se activan al ver uno de los anuncios televisivos del producto). Del otro lado están *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Sean S. Cunningham, 1980), en la que el supuesto asesino resulta ser la vengativa madre de Jason Voorhees, un niño discapacitado que se ahogó en el Crystal Lake en 1957, desatendido por una pareja de monitores del campamento que hacían el amor; *Friday the 13th Part 2* (*Viernes 13, 2.ª parte*, Steve Miner, 1981), en la que irrumpe Jason adulto para vengar a su madre muerta a manos de la *final girl* en la película anterior; y *Friday the 13th Part III* (*Viernes 13, parte III*, Steve Miner, 1982), en la que Jason se pone por primera vez la máscara de hockey que se convertirá en su principal seña de identidad (se la arrebató a una de sus víctimas).

- b) Salto espaciotemporal al momento en el que se desarrollará el resto de la diégesis (1978 en *Halloween*, 1980 en *Friday the 13th*, 1978 en *Christine*²⁶) y presentación de los personajes en un ambiente exclusivamente juvenil (campamento de verano de Crystal Lake en *Friday the 13th*) o en pequeñas ciudades con escaso protagonismo de los adultos (Haddonfield en *Halloween* y Rockbridge en *Christine*).
- c) La irrupción del psicópata rompe la normalidad y se suceden sus impactantes asesinatos (*bodycount*), que hacen tambalearse, en mayor o menor medida, la causalidad narrativa.
- d) Enfrentamiento final entre el psicópata y la *final girl* que culmina con el triunfo sobre el asesino, aunque cuando parece que éste ha sido aniquilado regresa para dar los últimos sobresaltos e incluso se llega a plantear la imposibilidad de su verdadera eliminación. En *Halloween Laurie* (Jamie Lee Curtis) cuenta con la ayuda de una figura masculina que además es adulta: el doctor Loomis (Donald Pleasence), psiquiatra que venía persiguiendo a Michael desde su fuga del manicomio e irrumpe en el momento justo para salvarle la vida. En *Christine Leigh* cuenta con la colaboración de Dennis, dotado de mucha más iniciativa que ella.

Como ha señalado Martin Rubin, un rasgo esencial de los asesinos en estas películas es su ausencia de caracterización, distanciamiento que se logra de dos maneras: manteniendo en el anonimato al asesino hasta el final de la película (adopción de la estructura *whodunit* para generar el suspense a partir de la novela policiaca y el cine de Hitchcock), caso de la primera entrega de *Friday the 13th*, o dando a conocer de entrada su identidad «... presentándolo (al igual que el tiburón de *Tiburón* [*Jaws*, Steven Spielberg, 1975]) como un ser en clave, indiferente, más animal que humano, más máquina que animal, de una fuerza más abstracta que física»²⁷. En *Christine* el personaje de la asesina es una máquina que se fabrica en serie, como las sagas de los *slasher*. Acertadamente Rubin considera al tiburón de *Jaws* como una prefiguración del personaje tipo del *slasher*, aunque cabría recordar aquí que el escualo asesino tuvo su formulación primigenia en el sucio y destartado camión de *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, Steven Spielberg, 1972)²⁸, que siguiendo con la cadena

²⁶ De las tres es la única en la que, siguiendo la novela de King, el año en el que se desarrolla la diégesis no coincide con el del estreno de la película.

²⁷ RUBIN, Martin (2000): *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, p. 202.

²⁸ La ópera prima de Spielberg se estrenó el 13 de noviembre de 1971 como una *TV movie* pero su enorme éxito convenció a los ejecutivos de la Universal de la idoneidad de ampliar su duración para explotarla en cines fuera de EE. UU. al año siguiente. En EE. UU. no se estrenó en pantalla grande hasta 1983 (22 de abril), unos meses antes que *Christine*. Si *Duel* puede considerarse una prefiguración de *Jaws*, *The Car* (*Asesino invisible*, Elliot Silverstein, 1977), también de la Universal, es una curiosa derivación en la que se presenta a un misterioso coche asesino dotado de vida propia (poseído por espíritus malignos); y entre ambas se sitúa *Killdozer* (Jerry London, 1974), *TV movie* basada en la novela corta de Theodore Sturgeon (publicada en el número de noviembre de 1944 de la mítica *Astounding Science Fiction*) y producida por la Universal, en la que un buldócer cobra vida



de referentes, nos conduce hasta Hitchcock y *Psycho* (*Psicosis*, 1960), los cimientos mismos del *slasher*. En *Christine* se produce pues una reconversión del asesino en vehículo que introduce una referencia a la prehistoria del *slasher*²⁹. Carpenter moviliza todos los recursos de la retórica fílmica (incluyendo la fuerza potenciadora de la música) para dotar de valor estético a la nueva forma de violencia resultante de reemplazar el arma blanca característica del *slasher* por un automóvil, en consonancia con su habitual rechazo de la mostración escopofílica (gratuita) de la violencia (sólo hay que comparar *Halloween* con *Friday the 13th*) y el concepto marcusiano de agresión y satisfacción tecnológica:

El fenómeno se puede describir rápidamente: el acto de agresión se lleva a cabo físicamente a través de un mecanismo altamente automatizado, mucho más poderoso que el ser humano que lo desencadena, lo mantiene en movimiento y determina su fin o destino. El caso más extremo es el del cohete; el ejemplo más corriente, el del automóvil. Esto significa que la energía, el poder activado y consumido es la energía mecánica, eléctrica o nuclear de las «cosas» más que la energía instintiva del ser humano. La agresión es, por así decirlo, transferida del sujeto al objeto, o, al menos, «mediada» por un objeto, y el blanco destruido por una cosa más que por una persona³⁰.

Quizás el mejor ejemplo sea la escena de la persecución por la carretera de Buddy Repperton, en la que la verosimilitud se suspende en favor del mero espectáculo audiovisual (fig. 1). En cualquier caso, como ya se ha mencionado, el hecho de que la asesina sea un coche suaviza notablemente el contenido de la película, que fue calificada PG en lugar de R (como los *slasher*).

La presencia sobrenatural de *Christine* se afirma ya en el prólogo, contraviniendo una de las principales normas del relato fantástico/de terror: es necesario fijar un contexto verosímil antes de introducir el elemento fantástico, estableciéndose

tras intentar extraer un meteorito, presentada con la siguiente frase promocional que la situaba claramente a la sombra de la ópera prima de Spielberg (ambas se realizaron para la cadena ABC): «Six men... playing a deadly game of cat and mouse... With a machine that wants to kill them».

²⁹ Como han escrito Tavernier y Coursodon, aunque con tono peyorativo: «... en *Christine*, el camión de *Duel* se convierte en un coche...». TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean-Pierre (1997): *50 años de cine norteamericano*, vol. 1, Madrid, Akal, p. 392. Stephen King siempre ha manifestado una profunda admiración por Richard Matheson, uno de los grandes maestros del género fantástico/terror, y muy especialmente por su relato *Duel* (que el mismo Matheson adaptó para la pequeña pantalla): «... es una de las mejores historias cortas que he leído jamás, a la altura de los clásicos de William Faulkner, Shirley Jackson y Flannery O'Connor. Está contada con la prosa característica de Matheson, que es clara, segura, austera y hermosa, de la manera en que lo son las máquinas potentes». KING, Stephen (2013): «*Throttle (Acelerador)*. Introducción de Stephen King», en HILL, Joe; KING, Stephen y MATHESON, Richard, *Road Rage*, Modena, Panini Comics, p. 5. Para una valoración más amplia y justificada de la importancia que reviste la aportación de Matheson para Stephen King puede verse su ensayo sobre la ficción fantástica y de terror *Danse macabre* (New York, Everest House, 1981).

³⁰ MARCUSE, Herbert (1974): «La agresividad en la sociedad industrial avanzada», en *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*, Madrid, Alianza, pp. 119-120.



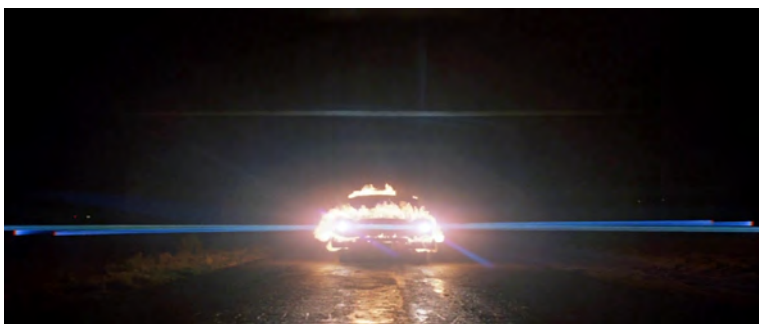


Fig. 1. Christine en llamas persiguiendo a Buddy Repperton.



Fig. 2. Christine observa su entorno a través del espejo retrovisor.

con ello una complicidad con el espectador del cine de terror comercial, que salta de secuela en secuela, y no precisa de ponerse en situación para iniciar su disfrute³¹. Este prólogo contiene además un comentario sarcástico sobre «la paradoja del punto de vista» característica del *slasher*³²: el plano en el que vemos reflejado a un operario en el retrovisor izquierdo del Plymouth se convierte en un plano semisubjetivo cuando descubrimos que el coche está dotado de vida propia (fig. 2) (enseguida el operario abre su capó y Christine le pillá la mano; al final de la jornada el operario

³¹ Precisamente la frase promocional en forma de pregunta que aparece en la parte superior del cartel original de la película (precediendo un resumen de la trayectoria de Christine) insiste en ese hecho: «HOW DO YOU KILL SOMETHING THAT CAN'T POSSIBLY BE ALIVE?».

³² Nos referimos a la proliferación de planos con el punto de vista del asesino, a pesar de que el espectador no sabe prácticamente nada de él, a veces incluso ni siquiera lo ha visto. En palabras de Sánchez-Biosca, a quien le debemos esa ajustada denominación: «... cuanto más cerca estamos como espectadores del psicópata, cuanto más adoptamos físicamente su punto de vista, menos sabemos de él como personaje». SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995), *op. cit.*, p. 102.



Fig. 3. Christine convertida en paquete de chatarra.

negro que fuma en su interior aparece muerto)³³, funcionando a la manera de remedo burlesco del prólogo de *Halloween* (1978), en el que el espectador compartía el punto de vista con el asesino para descubrir al final que se trataba de un niño³⁴. El mismo tono lo reencontramos en el epílogo tras el clímax, aplicado en este caso a la doble denegación de la muerte (la del psicópata y la del relato) característica de los *slasher*. Mientras el detective Junkins, Dennis y Leigh conversan comienza a sonar *Come on Let's Go* (Ritchie Valens, 1959), que parece emerger del paquete de chatarra al que ha sido reducida Christine³⁵; enseguida surge un trabajador que lleva un radiocasete, desvelándose la verdadera fuente del sonido. Leigh dice: «God, I hate rock and roll», la cámara se acerca lentamente al paquete de chatarra (fig. 3) y uno de los hierros del radiador de Christine se mueve levemente, entonces entran los primeros acordes de *Bad to the Bone*, canción con la que se había presentado al Plymouth en el prólogo; por corte neto se pasa a fondo negro y aparecen los créditos.

3.2. CHRISTINE, LA MUJER MONSTRUO

El Plymouth Fury es un automóvil característico de los 50, década en la que la industria norteamericana, capitaneada por Ford, Chevrolet y Plymouth (*the low-priced three*), experimentó un espectacular incremento en la venta de vehícu-

³³ Evidentemente ya desde un primer momento para el espectador atento y prevenido, conoedor de la novela de King o de la promoción de la película. También da pistas el acompañamiento musical extradiegético: la canción *Bad to the Bone* (George Thorogood & The Destroyers, 1982); precisamente la canción es reemplazada por el grito del primer operario cuando el capó cae sobre su mano.

³⁴ Carpenter introducirá planos de punto de vista del coche, tomados como si los faros delanteros fuesen sus ojos y casi siempre en movimiento (*camera car*), en las secuencias de los asesinatos de la banda de Repperton y en la del enfrentamiento final en el taller de Darnell, pero nunca de forma abusiva.

³⁵ George Thorogood y Bill Phillips aparecían adecuadamente ataviados como sus artífices en una escena que no se llegó a incluir.

los nuevos de enormes dimensiones, renovados diseños, motores potentes y todo tipo de prestaciones. Por fin el consumidor medio podía aumentar su gratificación sensual (placer y confort) adquiriendo estos lujosos automóviles de primera mano a unos precios razonablemente bajos: «There is pleasure in gleaming paintwork, in the smell of the new seats, the thunk of a heavy door, the purr of a willing engine»³⁶.

El Fury de 1958 estaba equipado con tablero acolchado, asientos rellenos con espuma, limpiaparabrisas de velocidad variable y un sistema de suspensión exclusivo de la Chrysler Corporation (Torsion-Aire Ride) que, como se indica en un publicirreportaje aparecido en la revista *Life* del 11 de mayo de 1959 (pp. 108-109), se basaba en el mismo principio (las barras de torsión) que el de los coches deportivos importados de entre 10 000 y 15 000 dólares. La «V» del radiador advertía de su potente motor de ocho cilindros en V y 290 caballos de potencia. El precio del Fury superaba levemente los 3000 dólares (3032), y fue el Plymouth más caro de 1958³⁷. En la novela de Stephen King *George LeBay* relata que su hermano lo consiguió por 2100: «I do remember that he wrote her sticker price was just a tad under \$3000, but he “jewed em down”, as he put it, to \$2100 with the trade-in. He orderer her, paid ten per cent down, and when she came, he paid the balance in cash –ten– and twenty-dollar bills»³⁸. El Fury del 58 sólo se fabricó en *Buckskin Beige* con acabado dorado. Según *George*, Roland hizo que pintaran el suyo a su gusto: «Chrysler never offered the 1958 Plymouth Fury in those colours; Rollie had gotten it custom-painted»³⁹. Aunque de esto nada se dice en la película, se añadió la secuencia inicial de la cadena de montaje en la que Christine es el único coche rojo y blanco.

El gusto por el estilismo provocó una considerable feminización de los coches en la década de los 50⁴⁰, que pasaron a decorarse como joyas, incorporando las formas aerodinámicas de los aviones a reacción y los cohetes (*Jet Style*), con un motivo predilecto: las aletas. No en vano la «F» de «Fury» distorsiona su forma para imitar la de un avión y se emplean los términos «jewell» y «gem» para referirse al coche en la publicidad impresa del Plymouth Fury de 1958. Baudrillard considera

³⁶ OFFER, Avner (1998): «The American Automobile Frenzy of the 1950s», en BRULAND, Kristine y O'BRIEN, Patrick (eds.): *From Family Firms to Corporate Capitalism: Essays in Business and Industrial History in Honour of Peter Mathias*, Oxford, Oxford University Press, p. 323.

³⁷ MUELLER, Mike (1993): *Chrysler Muscle Cars*, Osceola, MBI, p. 21. El término *muscle car* se emplea en el ámbito norteamericano para referirse a coches grandes, deportivos, con motores de gran cilindrada y precio asequible. Como adjetivo, «muscle» se puede traducir por «potente» o «poderoso», pero como sustantivo, además de «músculo», en sentido figurado quiere decir «matón». Todos estos significados del término encajan a la perfección con Christine, una de las primeras *muscle cars*. Este tipo de automóviles se harían muy populares en los 60.

³⁸ KING, Stephen (1992): *Christine*, London, Hodder and Stoughton, p. 118.

³⁹ KING, Stephen (1992), *op. cit.*, p. 121. King comete el error de indicar que el coche tenía cuatro puertas, cuando en realidad ese modelo tenía sólo dos: así figura en los registros de compra del coche de 1957 y 1978 (sorprendentemente los dos fechados el 1 de noviembre) que analizan Leigh y Dennis (pp. 463-464).

⁴⁰ Incluso llegaron a diseñarse vehículos específicamente concebidos para uno u otro sexo: Chrysler fue la pionera con *Le Comte* (negro y bronce) y *La Comtesse* (rosa), presentados en 1954.





Fig. 4. Las seductoras formas de la carrocería de Christine parecen las curvas de un cuerpo de mujer en el tráiler promocional de la película.

que la incorporación de las aletas al diseño de los coches supone la transformación de la velocidad, «una función de orden fálico», en «una velocidad formal, fija, casi visualmente comestible»⁴¹. Precisamente el primer tráiler de *Christine* que se proyectó en salas (y que conoció una versión más corta para televisión) consistió en una lograda descripción audiovisual de Christine apoyada en el carácter femenino de su fisonomía: inicialmente observamos fugaces flashes de formas curvas envueltas en penumbra que parecen corresponderse con un cuerpo de mujer (fig. 4), mientras una *voice over* comenta «She is seductive, she is passionate, she is possessive»; pero poco a poco vamos identificando esas formas con las de una carrocería, justo cuando la voz dice «She is pure... evil. She is Christine, a 1958 Plymouth Fury possessed by Hell» (entonces ya vemos una rueda).

En cualquier caso el automóvil siempre ha sido un objeto de uso preferentemente masculino, con el que, desde muy pronto, el hombre estableció una estrecha relación, proyectando sobre él su personalidad, especialmente en la cultura norteamericana. Es célebre la reflexión que William Faulkner pone en boca de uno de los personajes de su novela *Intruder in the Dust* (1948): «The American really loves nothing but his automobile: not his wife his child nor his country nor even his bank account first»⁴². Según Baudrillard «... como todo objeto funcional mecánico, el automóvil es ante todo (y para todos, hombres, mujeres, niños) vivido como falo, como objeto de manipulación, de cuidados, de fascinación»⁴³. En un anuncio del Plymouth Fury de 1958 aparecido en la revista *Motor Trend* (abril de 1958, p. 59) se explica al lector que sólo este modelo le ofrece las tres «P» de la moderna conducción «in a unique blending of family car confort and the exciting capabilities of a

⁴¹ BAUDRILLARD, Jean (1969): *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, p. 67.

⁴² FAULKNER, William (1948): *Intruder in the Dust*, New York, Random House, p. 238.

⁴³ BAUDRILLARD, Jean (1969), *op. cit.*, p. 79.

true competition car!»: PRESTIGE, PERFORMANCE, PERSONALITY; concluyendo con el siguiente eslogan: «FOR THE MAN WHO REALLY LOVES CARS». Es, decir, se le ofrece al hombre la posibilidad de que los tres atributos que le proporciona su falo (PHALLUS, PENIS) puedan ahora verse sobredimensionados al proyectarlos sobre su nuevo coche (PLYMOUTH). Pero de esta condición de objeto poseído y de manipulación del coche surge también su identificación con la mujer. Según Dorfles:

... el hombre (en este caso el varón) ve en el automóvil el equivalente libidinoso del otro sexo. El coche es, pues, la amiga, la amante, la esposa, el flirt: Coche y perro son los dos ejemplos más típicos del sometimiento total a dos «criaturas» a las que el hombre puede dedicar sus atenciones sentimentales sintiéndose totalmente dueño de ellas. Tanto para con su perro como para con su coche el hombre tiene atenciones patéticas (los lava, los lleva de paseo, los lustra, los peina, juega con ellos) que *no puede* tener nunca –o casi nunca– con sus hijos, con su mujer, con sus amigos⁴⁴.

Este autor también cree que el coche es un objeto femenino por su condición de contenedor, de asilo, que se puede asimilar con el seno materno⁴⁵. La otorgación del género femenino al coche lleva aparejada la incorporación de la mujer al catálogo de comodidades de la sociedad de consumo dentro de un sistema patriarcal, o lo que es lo mismo, considerar que las mujeres son objetos de uso y consumo, y no sujetos activos⁴⁶.

La novela de Stephen King está plagada de pasajes en los que se asocia a Christine (y por extensión a los coches) con una mujer. A continuación repasamos algunos presentes en la película. La primera vez que ve a Christine, Arnie se refiere al coche en femenino: «She could be fixed up. She could... yeah. Oh, She could be really tough», igual que George LeBay: «She'll start [...] Start her up [...]. Her name's Christine [...]. My asshole brother bought her back in September '57 [...]. Brand new, she was. She had the smell of a brand new car. That's just about the finest smell in the world... except maybe for pussy». Durante su segundo encuentro, LeBay le confiesa a Dennis: «Probably the only thing my brother ever loved in his whole rotten life was that car. No shitter ever came between him and Christine. If they did, watch out». Leigh no quiere besarse dentro del coche porque lo contempla como su rival: «Because... I hate that car. You care more about that car than you care about me», y cuando Arnie le dice que se supone que las chicas tienen celos de otras chicas y no de los coches, ella le espeta: «This car's a girl».

Como adelantaba el primer tráiler que se proyectó en los cines, Christine aparece dotada de gran parte de los atributos negativos que la cultura occidental ha ido asociando con la mujer a lo largo de los siglos, cuya base se encuentra en la Antigüedad griega (como habitáculo se puede identificar con la caja de Pandora; su

⁴⁴ DORFLES, Gillo (1973): *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Valencia, Fernando Torres, p. 95.

⁴⁵ DORFLES, Gillo (1973), *op. cit.*, p. 96.

⁴⁶ MADDEN, Edward (2007), *op. cit.*, p. 178.





Fig. 5. Representación de la *vagina dentata* en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela.

penetrante «mirada», sobre todo cuando enciende sus faros, recuerda a la de Medusa; su capacidad destructora y su poder de sometimiento emulan los de las amazonas) y la tradición judeocristiana (a partir de las figuras de Eva, la primera mujer para los cristianos, y Lilith, la primera mujer para los judíos, modelada por Dios con polvo y heces). Dentro de la iconografía cristiana medieval se pueden citar como ejemplo elocuente los relieves escultóricos de mujeres mostrando su vagina (igualmente Christine ostenta una «V» dorada coronando su rejilla cromada), aunque ésta a veces puede ser reemplazada por una máscara felina, como sucede en el capitel que se encuentra tras la puerta de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela (1101-1112) (fig. 5), de acuerdo con la tradición figurativa medieval que identifica la boca del infierno con una cabeza de león, tomada del Antiguo Testamento (fundamentalmente de Job, 41)⁴⁷. Moralejo considera que en este capitel se visualiza «... una metáfora implícita ya en los Proverbios y desarrollada posteriormente por san Jerónimo: la *os vulvae* puede ser la *os inferni*» que pudiera muy bien servir como advertencia sobre las prostitutas que acechaban a los peregrinos, según lo recogido en el sermón *Veneranda Dies* del Códice Calixtino⁴⁸. *Christine* se abre, tras el logo

⁴⁷ Cfr. NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2019): «El bestiario esculpido en los capiteles de la catedral románica de Santiago: una aportación a las fases constructivas y al programa iconográfico del monumento» (tesis doctoral), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 160-161. En línea <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/20665>.

⁴⁸ El castigo que se propone es que se les corte la nariz, y Moralejo se pregunta si será casualidad que los únicos deterioros de este capitel coincidan con la nariz de la mujer y el morro del grotesco animal. Cfr. MORALEJO, Serafín (1985): «Artistas, Patronos y Público en el Arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, vol. xxx, núms. 3-4, pp. 422-423. En la visión de la mística alemana Hildegard von Bingen la figura de la Iglesia es perturbada por la presencia de su contrario, el Anticristo, un monstruo situado entre sus piernas que luego se separa de su cuerpo, tal y como aparece representado en su primera obra, escrita entre 1141 y 1151, *Scivias* (fol. 214 vº. *Scivias* II, 11 [W]), en cuyo texto se equiparan la boca y los dientes del monstruo con los de un león. Cfr. WILLIAMS, David

de la Columbia, con la presentación de su «V» sobre fondo negro acompañada del ruido de varios acelerones de su motor, adecuado equivalente mecánico de los rugidos de la fiera medieval.

Mucho más recientemente, cuando las grandes transformaciones del siglo XIX incrementaron el temor de los hombres sobre la capacidad de afirmación de las mujeres, se configuró la figura de la mujer fatal (*femme fatale*) que, como Christine, fascina, siembra la muerte a su paso y hace sucumbir a algunos hombres. La *femme fatale* tuvo un primer desarrollo en el arte y la literatura, pasando luego a ser explotada por el cine, fundamentalmente en dos géneros: el cine negro y el de terror.

Barbara Creed ha estudiado lo que ella denomina «the monstrous-feminine» en el cine a través de un extenso catálogo de tipos, a saber:

... the amoral primeval mother (*Aliens* [*Aliens: El regreso*, James Cameron], 1986); vampire (*The Hunger* [*El ansia*, Tony Scott], 1983); witch (*Carrie* [Brian De Palma], 1976); woman as monstrous womb (*The Brood* [*Cromosoma 3*, David Cronenberg], 1979); woman as bleeding wound (*Dressed to Kill* [*Vestida para matar*, Brian De Palma], 1980); woman as possessed body (*The Exorcist* [*El exorcista*, William Friedkin], 1973); the castrating mother (*Psycho* [*Psicosis*, Alfred Hitchcock], 1960); woman as beautiful but deadly killer (*Basic Instinct* [*Instinto básico*, Paul Verhoeven], 1992); aged psychopath (*Whatever Happened to Baby Jane?* [¿Qué fue de Baby Jane?, Robert Aldrich], 1962); the monstrous girl-boy (*A Reflection of Fear* [*Un reflejo de miedo*, William A. Fraker], 1973); woman as non-human animal (*Cat People* [*La mujer pantera*, Jacques Tourneur], 1942); woman as life-in-death (*Life-force* [*Lifeforce: Fuerza vital*, Tobe Hooper], 1985); woman as the deadly *femme castratrice* (*I Spit on Your Grave* [*La violencia del sexo*, Meir Zarchi], 1978)⁴⁹.

Christine posee cualidades de todas ellas pero con la que mejor se identifica es con la «mujer castradora», ejemplificada en la *vagina dentata*, imagen universal presente en relatos míticos y representaciones figurativas de los cuatro continentes (Creed repasa en el capítulo ocho de su libro los textos de Freud que invocan esta figura). En la novela de Stephen King aparecen algunas referencias explícitas a ella⁵⁰. En la película hay varias implícitas: una totalmente nueva y el resto adaptadas del texto literario. La primera la localizamos en la secuencia de la cadena de montaje, cuando el capó del coche cae sobre el brazo del operario como una boca que se cie-

(1996): *Deformed discourse. The function of the monster in mediaeval thought and literature*, Exeter, University of Exeter Press, p. 167 y NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2019), *op. cit.*, p. 163. Tanto el capitel de la catedral de Santiago como la miniatura del *Scivias* nos remiten a la figura de la *vagina dentata*, a la que enseguida nos referiremos.

⁴⁹ CREED, Barbara (1993): *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, New York, Routledge, p. 1.

⁵⁰ En el sueño de Dennis (capítulo 7 «Bad Dreams»); en su comentario sobre un amigo dominado por su novia (a la que compara con Christine): «I know they say that a stiff dick has no conscience, but I tell you now that some cunts have teeth (...)» (KING, Stephen (1992), *op. cit.*, p. 132); y durante el enfrentamiento final, la única de estas tres referencias explícitas que se pone en imágenes en la película (a la que enseguida nos referiremos).



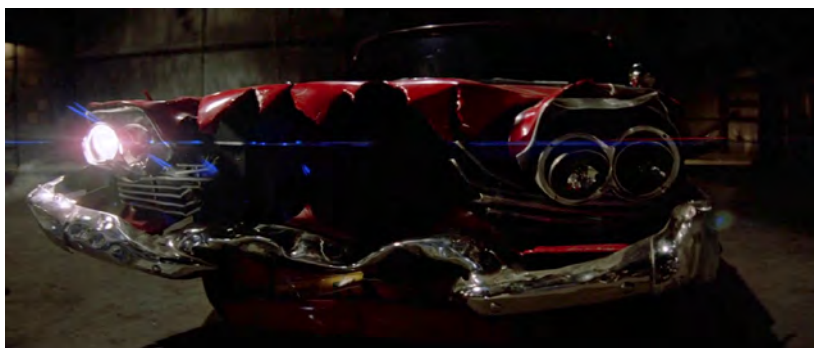


Fig. 6. Representación de la *vagina dentata* en *Christine*.

rra por meter éste la mano en un lugar prohibido (dicho de una forma más vulgar: por «meterle mano» a Christine). Este sentido de acceso prohibido y peligroso se hace extensible también al espacio interior del Plymouth Fury («útero materno» que funciona como la «gruta del infierno»), en el que encuentran la muerte el operario negro, la hija y la mujer de Roland LeBay, el propio Roland LeBay y Will Darnell; sólo Leigh consigue salvarse del atragantamiento en su interior. La referencia más clara la encontramos durante el enfrentamiento final, cuando se rompe la parte frontal del vehículo al embestir un coche y parece que Christine tiene una boca abierta con enormes dientes, como si fuese una vampira o un tiburón (fig. 6), tal y como aparece descrito en el guion de rodaje: «Christine, her hood crimped and torn from her first hit, shows bright metal through the broken paint. Her hood and grill take on the look of shark's teeth»⁵¹. Curiosamente, cuando Christine embiste al coche éste se le mantiene pegado como si lo tuviese agarrado con los dientes (fig. 7) (lo mismo sucede en la secuencia del ataque a la banda de Buddy Repperton en la gasolinera). Por último también podría apuntarse que el rojo del coche es el color de la sangre que derrama Christine, pero también el del atributo abyecto más destacado de la mujer, que durante siglos le valió su asociación con el diablo: la menstruación.

El cambio introducido con respecto a la novela, la transformación de Christine en una psicópata asesina a la manera de Michael Myers, refuerza el simbolismo misógino de la mujer castradora; además, la presencia de la «violación» a cargo de

⁵¹ PHILLIPS, Bill (1983): *Christine. Shooting Script*, Polar Film Corporation, p. 118. Traposición casi textual de la novela: «Christine roared at Leigh again, her hood crimped almost double from her first hit, bright metal showing through the broken paint at the sharpest points of bend. It looked as if her hood and grille had grown shark's teeth». KING, Stephen (1992), *op. cit.*, p. 572. Las descripciones de la novela y el guion contienen una referencia explícita a la *vagina dentata*, pero su equivalente audiovisual (un coche con la parte frontal rota que parece una boca con dientes puntiagudos) es una referencia implícita.



Fig. 7. Christine embiste y engancha a otro coche ¿con sus dientes?

la banda de Buddy Repperton y la posterior venganza permiten vincular la película con el ciclo de los *rape-revenge films*, que funcionó durante los 70 y 80 como uno de los mejores emblemas del feminismo combativo (Barbara Creed mencionaba *I Spit on Your Grave*, uno de sus grandes hitos).

La figura del psicópata asesino del *slasher* suele aparecer condicionada por una infancia traumática y la confusión sexual (desde su precedente más notable: el Norman Bates de *Psycho*), e incluso en los casos en los que estos aspectos no aparecen en primer término el asesino es frecuentemente un perturbado sexual⁵². Quizás por ello en algunos *slasher* con estructura *whodunit* anteriores a *Christine* se aprovecha este tópico para jugar con la sexualidad del psicópata y confundir al espectador, que siempre espera que el asesino sea un hombre, como sucede en la fundacional *Friday the 13th*. En la misma línea se sitúan *Feliz Nochebuena (To All a Good Night)*, David Hess, 1980⁵³, la producción canadiense (distribuida en EE. UU. por Columbia Pictures) *Cumpleaños mortal (Happy Birthday to Me)*, J. Lee Thompson, 1981, *Sweet Sixteen* (Jim Sotos, 1982)⁵⁴ o *Campamento sangriento (Sleepaway Camp)*, Robert Hiltzik, 1983⁵⁵. En *Christine*, sin embargo, se afirma claramente la sexua-

⁵² CLOVER, Carol J. (1987): «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film», *Representations*, núm. 20, p. 195.

⁵³ Aquí los asesinos, que actúan disfrazados de Papá Noel, son un matrimonio sediento de venganza por la muerte de su hija dos años antes en un colegio femenino.

⁵⁴ En este caso la poderosa imagen del cartel ya generaba una inquietante expectativa: una mujer desnuda con los brazos cruzados sobre los pechos aparece sumergida hasta el pubis, mientras la parte inferior de su cuerpo (oculta bajo el agua) es sustituida por la hoja de un cuchillo (que parece emerger, literalmente, de su pubis, cubierto por unas braguitas negras), figurando en el lado izquierdo la siguiente frase promocional «What terrors are unleashed when a girl turns...». El film llegó a las salas unos meses antes que *Christine* (el 16 de septiembre de 1983).

⁵⁵ Película estrenada en EE. UU. el 18 de noviembre de 1983 (veinte días antes que *Christine*) en la que se eleva este juego con la sexualidad al paroxismo más demencial y absoluto: desde el





lidad femenina de la asesina desde el inicio, y ello a pesar de tratarse de un coche en lugar de un ser humano, por lo que este arquetipo del perturbado parece amoldarse mejor al personaje de Arnie Cunningham, que queda perfectamente definido en los primeros minutos de película como un novato (*nerd*). Dennis llega en su propio coche a casa de los Cunningham para recoger a su amigo y lo recibe su madre (Regina), que lleva el almuerzo de su hijo en la mano. A continuación sale Arnie con una bolsa de basura que se le rompe y lo mancha todo. Durante el trayecto al instituto Arnie le cuenta a Dennis cómo jugando al Scrabble su madre no le dejó poner «FELLATIO» para ganar la partida, mientras éste le da consejos sobre cómo propiciar su primer encuentro sexual⁵⁶. Christine domina a Arnie anulando a Regina e intenta hacer lo mismo con Leigh, su primera novia, bloqueando sus puertas cuando ella se atraganta en su interior; y con Dennis, su mejor amigo, que casi se queda inútil de cintura para abajo por detenerse a contemplar cómo Arnie se besa con Leigh (podría decirse que Christine lo eclipsa con su mirada, cual Medusa, y provoca el accidente)⁵⁷.

En el *slasher* eran castigados y asesinados aquellos jóvenes que no seguían los valores tradicionales (fundamentalmente las chicas promiscuas). El asesino encarnaba al «hombre del saco» (*boogeyman*) y los mataba con un objeto fálico y un movimiento que hacía referencia al acto sexual. *Christine* mata fundamentalmente hombres (en el pasado propició la muerte de la hija y la mujer de LeBay), y convierte a Arnie, el novato reprimido controlado por su madre, en su pareja y su cómplice (volveremos sobre ello más adelante). El mecánico negro y Darnell mueren en su interior, cuando entran en la «gruta del infierno». Los miembros de la banda de Buddy Repperton son embestidos. El coche ataca furioso convertido en un objeto fálico similar al cuchillo del *slasher*: choca contra los otros vehículos y atraviesa o les pasa por encima a sus víctimas humanas (Moochie y Buddy Repperton)⁵⁸. Arnie muere tras salir despedido a través de la luna delantera y clavarse en el costado un cristal alargado, con forma de cuchillo (es el único asesinato en el que aparece la sangre) (fig. 8).

inicio se le proporcionan indicios al espectador para que sospeche de la retraída niña Angela (Felissa Rose), pero al final, en un giro sorprendente e inesperado, en lugar de cambiar la identidad de la asesina se le cambia sólo de sexo, ya que Angela resulta ser un niño.

⁵⁶ Ya en el instituto, primero tiene problemas para abrir su taquilla (situación que puede leerse como una metáfora de su inexperiencia sexual); después los matones que lo acosan le quitan la bolsa del almuerzo y Buddy Repperton le dice que en ella debería figurar su nombre: «ARNIE CUNNINGHAM» (*cunt* es «coño» en inglés).

⁵⁷ Si Dennis, capitán del equipo de fútbol americano del instituto, es el ligón de turno, Leigh representa su equivalente femenino, es guapa pero también inteligente, una *final girl* cuya falta de iniciativa se verá paliada por la activa colaboración del primero. Sólo actuando juntos lograrán vencer a Christine, que en la secuencia del enfrentamiento final aloja en su interior a un Arnold Cunningham totalmente poseído.

⁵⁸ Las letras de la matrícula de Christine, CQB, son las siglas de «Close Quarters Battle», táctica militar en la que pequeñas unidades se enfrentan al enemigo cara a cara, luchando cuerpo a cuerpo o con armas de mano, como espadas o cuchillos.



Fig. 8. La truculenta muerte de Arnie.

Christine representa el miedo y la ansiedad masculinos ante los logros del movimiento feminista, que recoloca a la mujer en la sociedad pero deja descolocado al hombre. El empleo que se hace en la película de las canciones de rock lo confirma. La letra de *Bad to the Bone* (George Thorogood & The Destroyers, 1982), tema que acompaña el «nacimiento» del coche en la cadena de montaje como música extradiegética, relata en primera persona la trayectoria de un rompecorazones que embauca y hace sufrir a las mujeres desde el mismo día de su nacimiento. Pero si se la aplicamos a Christine puede funcionar en sentido inverso. Igual sucede con todas las canciones que suenan en su radio, su voz, ya que a través de los versos seleccionados estratégicamente por Bill Phillips, John Carpenter y Michael Ochs (*music coordinator*) el coche expresa lo que siente en cada momento (todos ellos de éxitos de rock and roll de los 50). Podemos decir entonces que Christine invierte definitivamente los roles de las canciones de rock, la música más misógina y agresiva que se ha producido, según Deborah Harding y Emily Nett⁵⁹. Así, Arnie queda reducido a un mero objeto sexual que satisface sus necesidades al dedicarle *Pledging my love* (Johnny Ace, 1954) o *I Wonder Why* (Dion and The Belmonts, 1958). Este tono sarcástico se acentúa cuando sus mensajes sirven para comunicarse con sus víctimas, ya que en esos casos Christine celebra de manera especial su potencia y su superioridad. El mejor ejemplo quizás sea la forma en que llama la atención de Moochie antes de matarlo, haciendo sonar en su radio *Little Bitty Pretty One* (Thurston Harris, 1957):

Little bitty pretty one
Come on and talk-a to me
Lovey dovey lovey one
Come sit down on my knee

⁵⁹ HARDING, Deborah y NETT, Emily (1984): «Women and rock music», *Atlantis*, vol. 10, núm. 1, p. 60.



Fig. 9. El Cadillac Series 62 convertible de 1958 poseído por Freddy Krueger de *A Nightmare on Elm Street*.

Tell you a story
Happened long time ago
A-little bitty pretty one
I've been watchin' you grow.

Desde esta perspectiva Christine puede contemplarse como la prefiguración de Freddy Krueger, el primer monstruo asesino del *slasher* dotado no sólo de voz propia, sino también de un peculiar y corrosivo sentido del humor, que se irá haciendo cada vez más patente a medida que se sucedan las secuelas. Quizás no sea una casualidad que la primera entrega de la saga de *A Nightmare on Elm Street*, estrenada el 11 de noviembre de 1984 (casi un año después que la película de Carpenter), se cierre con la inquietante presencia de un vehículo muy parecido al Plymouth Fury, rojo y con aletas, un Cadillac Series 62 convertible de 1958 (el coche del novio de la protagonista) que cobra vida propia (está poseído por Krueger, su capota adopta los colores de su jersey) y se lleva secuestrados a los jóvenes (fig. 9).

3.3. CHRISTINE, LA CORRUPTORA DE ADOLESCENTES

Arnold Cunningham es un joven de diecisiete años que acaba de sacarse el permiso de conducir y accede a su primer automóvil, acontecimiento trascendental en la vida de un norteamericano, ya que representa el primer paso hacia la independencia y la libertad⁶⁰. Pero en *Christine* el acceso al primer coche se fusiona con

⁶⁰ Actualmente el coche está perdiendo este sentido dentro de la cultura juvenil norteamericana debido a barreras económicas y legales, pero también porque los adolescentes han encontrado un sustitutivo en la liberación virtual de las obligaciones familiares que les ofrece el *smartphone*: «In a sense, cruising the Internet has replaced cruising the streets. The aimless search for the chance

la primera relación amorosa en lo que se pudiera considerar una broma macabra sobre los cuidados que los hombres les brindan a sus coches. La primera vez que Arnie ve a Christine siente un flechazo, quiere comprar el coche sea como sea (en la novela King lo especifica textualmente: «Arnie had fallen in love with a 1958 Plymouth Fury, one of the long ones with the big fins»⁶¹). Todavía con el Plymouth a medio reparar, se mete en su interior, se echa sobre el volante (con la boca pegada a «ella») y acaricia su salpicadero (la escena se corta justo ahí, en el inicio de la relación sexual, como suele ser frecuente en las películas)⁶²; en la radio suena *Pledging my love* (Johnny Ace, 1954):

Forever my darling my love will be true
Always and forever I'll love just you
Just promise me darling your love in return
May this fire in my soul dear forever burn
My heart's at your command dear.

Después de dejar a Leigh en su casa tras el aciago episodio del autocine, Christine no se pone en marcha porque siente celos, hasta que Arnie le habla amablemente: «Come on. Come on Christine. Come on babe, please. It's all right. Everything's the same». Entonces se enciende y suena en su radio *I Wonder Why* (Dion and The Belmonts, 1958):

Don't know why I love you , don't know why I care
I really love, you know I love you dear
I wonder why, I love you like I do
Is it because I know you love me too.

La escena de la autorreparación del Plymouth tras ser destruido por la banda de Buddy Repperton se presenta como si se tratase de un *striptease*⁶³: Arnie se pone frente a Christine y le dice «Okay, show me», entonces se encienden sus faros, entra

encounter with hands on the wheel can be done more efficiently, safely, and cheaply with fingers on the touchscreen. Meetings, if «merely» virtual, still take place; and one can display or document oneself on Facebook, Twitter, and Instagram in ways that parallel or even improve upon casual encounters and conversations from a slow-moving or parked car. And these meetings can take place whenever one wants, not just on weekend nights». CROSS, Gary S. (2018): *Machines of Youth. America's Car Obsession*, Chicago, Chicago University Press, pp. 183-184. En el caso de Arnie, tal y como se especifica en la película y la novela, como el joven es menor de 18 años, la firma de uno de sus padres o tutores debe aparecer junto a la suya en el registro de compra para poder ser propietario de un coche.

⁶¹ KING, Stephen (1992), *op. cit.*, p. 8.

⁶² Según Lee Gambin: «He massages her steering wheel as if he were fondling the breasts of a girlfriend, and he places his tired and exhausted head upon it the way a husband would relax with his wife after a long day at the office». GAMBIN, Lee (2019), *op. cit.*, p. 113.

⁶³ Para Fabrizio Liberti: «... una sorta di strip-tease biomeccanico con tanto di ancheggiamenti mimati dal ricostruirsi della carrozzeria». LIBERTI, Fabrizio (1997): *John Carpenter*, Milano, Il Castoro, p. 61.





Fig. 10. Una autorreparación que parece un striptease.

una música extradiegética apropiada (el clásico instrumental *Harlem Nocturne* en versión de The Viscounts, 1959), y comienza la sesión (fig. 10).

El modelo del coche y la música rock que suena en su radio remiten a una generación problemática para la que el automóvil formó parte de un ritual de iniciación que llevaba asociados el sexo y la muerte. El alargamiento del periodo de formación de los jóvenes tras la II Guerra Mundial condujo a que en los 50 los adolescentes (*teenagers*) se convirtieran en un grupo social diferenciado con hábitos de vida y costumbres propias que giraban en torno al *high school*, espacio de sociabilidad que implicaba una serie de rituales relacionados con el deporte, los bailes de graduación, los cines al aire libre, el primer coche, el sexo, las nuevas canciones del rock and roll, etc., pero también con peligros como el alcohol y las drogas. Todo ello quedó plasmado en un nuevo subgénero, el de las *teen movies*, como *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) o *High School Confidential!* (Jack Arnold, 1958), desarrollándose incluso modalidades que ilustraron subculturas más específicas, como las *hot rod movies*, que reunían a adolescentes independientes, chicas «calientes», rock and roll y, sobre todo, coches dotados de enormes y veloces motores (*hot rods*), en títulos como *Dragstrip Girl* (Edward L. Kahn, 1957) o *Hot Rod Gang* (Lew Landers, 1958).

El ídolo de esta generación fue James Dean, un joven inadaptado, aficionado a las carreras, que murió en un accidente de carretera el 30 de septiembre de 1955, dos horas después de haber sido multado por exceso de velocidad. El mismo año había interpretado al joven rebelde de los 50 por excelencia: Jimmy Stark, en *Rebel Without a Cause*. «17 years old in the year 1955 –what makes him tick... like a bomb?», anunciaba la frase promocional del cartel de la película. El comportamiento y la transformación física de Arnie, su cazadora roja, y la presencia del coche como desencadenante de la tragedia son referencias directas a *Rebel Without a Cause*. Su muerte violenta en el interior de Christine también se puede equiparar con la del joven actor, que tenía 24 años cuando estrelló su Porsche Spyder 550, dando lugar a toda una mitología. Como escribe Estrella de Diego:

No obstante, la muerte moderna más codiciada se asocia con frecuencia a la velocidad, como ratifica *Rebelde sin causa*. La muerte moderna por excelencia debe ser espectacular, violenta, rápida, pudiendo llegar a aparecer como noticia de primera página en un periódico por lo menos local⁶⁴.

Un tipo de muerte que completa la simbiosis entre hombre y máquina. La historia de amor entre Arnie y Christine concluye en «una boda entre tecnología y sexo», tal y como la planteó J.G. Ballard en su novela *Crash* (1973). Arnie sale despedido atravesando la luna delantera cuando Christine se lanza contra la oficina de Darnell y se le clava en el costado un trozo de cristal. Antes de expirar acaricia la parte frontal del coche, incluyendo, cómo no, la «V»⁶⁵. Existe además una estrecha relación, seguramente nada casual, entre Little Bastard (el nombre que Dean le puso a su Porsche) y Christine, que parece heredar de aquél su condición de coche maldito. Tras el accidente del actor, George Barris compró los restos del Porsche para reconstruirlo, pero mientras lo colocaban en su garaje el vehículo se precipitó y cayó sobre uno de sus mecánicos, rompiéndole las dos piernas. Entonces Barris decidió despiezarlo: el motor se lo vendió al doctor Troy McHenry, un cirujano de Beverly Hills, que lo instaló en su coche y falleció al estrellarse contra un árbol en una carrera; la dirección la compró el doctor William E. Eschridu, otro cirujano, que tuvo un accidente grave en la misma carrera. El mismo Barris se encargó de reconstruir la carrocería para exhibirla en un garaje, pero al poco de instalarla allí se declaró un incendio: ardieron todos los vehículos menos el Porsche Spyder. Tiempo después George Barkuis se llevó el coche en un camión para exhibirlo en Salinas, cerca del lugar donde falleció Dean, y durante el viaje el Porsche se soltó de su sujeción y lo arrolló. En 1960 el Ayuntamiento de Miami decidió utilizar el automóvil para una campaña de seguridad en carretera. Una vez finalizada, durante el viaje de vuelta a Los Ángeles, el conductor del camión que lo transportaba paró en un bar de carretera; cuando regresó el coche ya no estaba⁶⁶.

Christine, encarnación del Mal, transmite un oscuro legado: el que la contracultura de los 50 legó a las futuras generaciones norteamericanas. La presencia del prólogo que recoge el «nacimiento» del Plymouth Fury *bad to the bone* en Detroit en 1957, ausente en la novela, lo deja bien claro. Esta secuencia puede leerse como una

⁶⁴ DE DIEGO, Estrella (1999): *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros símbolos modernos*, Madrid, Siruela, p. 17. *Rebel Without a Cause* se estrenó el 29 de octubre de 1955, por lo que cuando los espectadores tuvieron ocasión de verla James Dean ya llevaba casi un mes muerto. Este suceso introdujo, en cierta manera, una reescritura de la trágica secuencia del acantilado, en la que Jimmy Stark se salva saltando de su coche en el último momento mientras a su contrincante se le engancha la cazadora en la manilla y no puede evitar caer al vacío.

⁶⁵ En la novela es Michael, el padre de Arnie, el que va dentro de Christine. Arnie y su madre mueren en un accidente al estrellarse el Volvo de Regina contra un remolque porque se les introduce en el vehículo el espíritu maligno de Roland LeBay, que cuando lo ve todo perdido en el taller de Darnell abandona a Christine y vuelve con Arnie. Cfr. KING, Stephen (1992), *op. cit.*, p. 585.

⁶⁶ Cfr. GASCA, Luis (1994): *James Dean. Cenicero de carne*, Barcelona, La Máscara, pp. 191-193. Y esta es sólo una versión reducida de los muchos males que se le atribuyen a Little Bastard.





Fig. 11. Christine desentona en la cadena de montaje.

alegoría de los estragos que causó la mercantilización capitalista de la contracultura, representada por la disrupción que introduce Christine en la cadena de montaje (el *establishment*, el *American way of life* del consumo de masas) (fig. 11). La novela *On the Road* de Jack Kerouac, publicada precisamente en 1957, convirtió a la generación *beat* un fenómeno multitudinario, y para esa fecha el rock and roll también estaba ya plenamente mercantilizado. El salto espaciotemporal de 1957 a 1978 se lleva a cabo en la película recurriendo a dos versiones diferentes de la popular canción *Not Fade Away*, aunque la presencia previa de *Bad to the Bone* (George Thorogood & The Destroyers, 1982) empleada como música extradiegética introduce una especie de prolepsis sonora que adelanta la perpetuación del legado del rock. El tema que suena en la radio de Christine cuando se cobra su primera víctima es la primera versión de *Not Fade Away* (Buddy Holly y Norman Petty, 1957), mientras que en la radio del coche de Dennis suena la versión de Tanya Tucker (1978), del mismo año en el que se desarrolla la diégesis⁶⁷. La película se cierra, recordémoslo, con otra sucesión de canciones, *Come on Let's Go* (Ritchie Valens, 1959) en la radio del trabajador del cementerio de automóviles⁶⁸ y nuevamente *Bad to the Bone* como

⁶⁷ Nótese que el título de la canción quiere decir «No desaparece», y que el término *fade* se emplea en inglés en el argot cinematográfico para referirse al fundido. Carpenter pasa de un tiempo a otro por corte neto. Por último, la canción prosigue en 1978 justo en el mismo punto en que se quedó en la radio de Christine en 1957, aunque, eso sí, con un cambio de ritmo considerable y la sustitución de la voz masculina por otra femenina, que simbólicamente nos dice: «A love for real not fade away».

⁶⁸ Los versos que se escuchan son:

Oh, well, I love you, babe
And I'll never let you go
Come on, baby.

Curiosamente en el guion de rodaje de la película la canción que escuchaba el trabajador del cementerio de coches era *Bad to the Bone*, lo cual introducía un anacronismo: el tema de George Thorogood

música extradiegética, que reafirman la permanencia del legado del rock⁶⁹, separadas por la declaración ultraconservadora de Leigh: «God, I hate rock and roll».

La herencia negativa de la contracultura se identifica en *Christine* con algunos de los grandes problemas sociales del primer mandato de Reagan (1981-1984). Las lesiones provocadas por los accidentes de tráfico eran la primera causa de muerte en jóvenes blancos de entre 15 y 19 años⁷⁰. El consumo de drogas, sobre todo de alcohol, aparecía además como su principal desencadenante. Ambos problemas fueron eficazmente combatidos a lo largo del periodo desde la administración local, estatal y federal, espoleadas por asociaciones ciudadanas como MADD (Mothers Against Drunk Drivers) y RID (Remove Intoxicated Drivers), que luchaban desde el convencimiento de que la conducción bajo los efectos del alcohol era un acto criminal muy grave que debía ser castigado más severamente, presentándolo como un drama de buenos y malos («the killer drunk and his victims») para movilizar a la opinión pública⁷¹. En su discurso de Año Nuevo de 1983, el presidente Reagan pedía a toda la nación que se involucrase en desterrar a los conductores borrachos «... off our roads and get them off now», que habían causado 25 000 muertes y 650 000 heridos graves el año anterior, extrayendo la siguiente conclusión: «The drunk driver has turned his car into a weapon, a weapon that threatens the lives and safety of the innocent»⁷². El 14 de marzo de ese mismo año la cadena NBC estrenó la *TV movie* titulada *MADD: Mothers Against Drunk Drivers* (William A. Graham, 1983), que recreaba la lucha de la «madre coraje» Candy Lightner para mover al gobierno y la justicia a cambiar las leyes tras la trágica muerte de su hija de trece años, atropellada por un conductor borracho. Según los datos manejados por McCarthy, el punto más alto de la cobertura mediática (prensa y televisión) de la conducción bajo los efectos del alcohol se alcanzó precisamente en el periodo 1983-1984⁷³.

Existe una secuencia especialmente interesante desde este punto de vista en *Christine*. Se trata del viaje de casa de Dennis a casa de Arnie, donde los dos amigos van a pasar la Noche Vieja juntos. Arnie conduce a toda velocidad mientras bebe cerveza, brinda, tira la lata por la ventanilla y suelta el volante (fig. 12). Dennis le

es de 1982 y la diégesis se desarrolla en 1978 (además de que en ese caso no surgiría la confusión, ya que la radio de Christine sólo reproducía éxitos de los 50). Cfr. PHILLIPS, Bill (1983), *op. cit.*, p. 126.

⁶⁹ La última canción que Christine hace sonar en su radio, mientras está siendo aplastada por la excavadora que conduce Dennis, es *Rock and Roll Is Here to Stay* (Danny & the Juniors, 1958).

⁷⁰ FINGERHUT, Lois A. y KLEINMAN, Joel C. (1989): «Mortality among Children and Youth», *American Journal of Public Health*, vol. 79, núm. 7, p. 901.

⁷¹ Cfr. GUSFIELD, Joseph (1988): «The Control of Drinking-Driving in the United States: A Period in Transition?», en LAURENCE, Michael D., SNORTUM, John R. y ZIMRING, Franklin E. (eds.): *Social Control of the Drinking Driver*, Chicago, University Press, pp. 124-125.

⁷² AP (1983): «President calls for curbs on drunken driving», *The New York Times*, January 2, p. 16.

⁷³ Cfr. MCCARTHY, John (1994): «Activistas autoridades y medios de comunicación: el movimiento contra la conducción de automóviles bajo los efectos del alcohol», en GUSFIELD, Joseph y LARAÑA, Enrique (coords.): *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 339-340.





Fig. 12. Arnie bebe cerveza mientras conduce.

confiesa que está preocupado por su actitud, y Arnie le dice que siempre serán amigos mientras él esté de su parte, porque ya sabe lo que le pasa a los que no lo hacen... Luego le habla apasionadamente acerca del amor:

Let me tell you a little something about love, Dennis. It has a voracious appetite. It eats everything: friendship, family. It kills me how much it eats. But I'll tell you something else. You feed it right, and it can be a beautiful thing, and that's what we have. When someone believes in you you can do anything. Any fucking thing in the entire universe. And when you believe in that someone, then watch out, world, because nobody can stop you. Nobody, ever.

Dennis le pregunta si se refiere a lo que siente por Leigh y Arnie le espeta riéndose: «What?, fuck, no. I'm talking about Christine, man!». El joven invade el carril contrario obligando a otro coche a desviarse (le grita «Chickenshit!»)⁷⁴, y confiesa: «Oh, man there is nothing finer than being behind of your own car... except maybe for pussy» (versión actualizada de las palabras de George LeBay el día de su primer encuentro con Christine)⁷⁵.

El hecho de que Christine llevase los cristales oscurecidos durante los asesinatos de los miembros de la banda de Repperton le había servido anteriormente a Carpenter para sembrar la ambigüedad sobre si el coche reiniciaba su carrera cri-

⁷⁴ Este momento recuerda a los retos propios de la subcultura juvenil de los 50, como el desafío del acantilado en *Rebel Without a Cause*.

⁷⁵ Aunque el envejecimiento de Arnie se dota de muchos más matices en la novela (el personaje fuma y trafica con tabaco, alcohol y cocaína para Darnell, llegando incluso a ser detenido), este episodio de la conducción temeraria no aparece en ella. En la obra de King los dos amigos pasan la noche en casa de Arnie y beben juntos, luego Arnie lleva a Dennis a su casa y durante el trayecto éste ve en el espejo retrovisor, una tras otra, a todas las víctimas de Christine, mientras Arnie (que sigue bebiendo) se transforma, por momentos, en Roland LeBay (*Cfr.* capítulo 45: «New Year's Eve»).

minal solo o contaba con la colaboración de Arnie (vestigio de la estructura *whodunit* generadora de suspense característica de muchos *slasher* a partir de *Friday the 13th*). Ahora, sin embargo, es el joven adolescente el que convierte su vehículo en un arma al conducir bebido (recuérdense las palabras de Reagan), además de aceptar de forma explícita los asesinatos de Christine. Esta nueva condición de Arnie se confirma durante el enfrentamiento final en el taller de Darnell: inicialmente reapparece la ambigüedad porque Christine tiene nuevamente los cristales oscurecidos, pero luego vemos a su propietario al volante⁷⁶, pálido y con ojeras (como drogado o borracho), que terminará muriendo tras salir despedido a través del parabrisas. Un final trágico para alguien que se dejó controlar por su automóvil.

RECIBIDO: mayo de 2020; ACEPTADO: junio de 2020



⁷⁶ Antes ya hemos escuchado su voz, que grita «You shitters!», cuando Dennis protege a Leigh con la pala de la excavadora, funcionando, en ese momento, como la voz de Christine.

DUEL (*EL DIABLO SOBRE RUEDAS*) DE STEVEN SPIELBERG, Y LA ÉPICA POSTMODERNA

Emilio José Álvarez Castaño
Shandong University

RESUMEN

Duel, de Steven Spielberg, inspirada en un relato de Richard Matheson, es una película en la que es posible apreciar una mezcla de diferentes géneros cinematográficos: *thriller*, *road movie*, fantasía, terror y *wéstern*. El presente artículo pretende aportar una nueva categoría que venga a englobar los rasgos de los diversos tipos de películas que se pueden identificar pero que, al mismo tiempo, también muestre la intención del argumento de la obra dentro del contexto sociohistórico en el que se encuadra. Dentro de los posibles géneros, el *wéstern* es uno de los que pueden cumplir esa función catalizadora pero, además, *Duel* muestra rasgos de diferentes subgéneros del *wéstern*, dentro de la idea postmoderna de *pastiche*. En cuanto al argumento, el largometraje plantea una reflexión sobre diferentes aspectos de la vida contemporánea a los que el ciudadano norteamericano se tenía que enfrentar. Por todo ello, se defenderá la idoneidad de considerar a esta película como una *épica postmoderna*.

PALABRAS CLAVE: Steven Spielberg, *Duel*, *wéstern*, *épica*, postmodernidad, *pastiche*.

STEVEN SPIELBERG'S *DUEL* AND POSTMODERN EPIC

ABSTRACT

STEVEN SPIELBERG'S *Duel*, based on a short story by Richard Matheson, is a film in which it is possible to notice a mixture of different film genres: thriller, road movie, fantasy, horror and Western. This paper aims to provide a new category which includes the features of the diverse types of films which can be identified but that, at the same time, shows the intention of the plot of the film within the sociohistorical context in which it is framed as well. Among the possible genres, the Western is one of those that can fulfill this catalytic function but, moreover, *Duel* shows features of different Western subgenres, within the postmodern idea of *pastiche*. As for the plot, the film sets out a reflection on different aspects of contemporary life that the North American citizen had to face. For all this, it will be defended the suitability of considering this film like a postmodern epic.

KEYWORDS: Steven Spielberg, *Duel*, Western, epic, postmodernity, *pastiche*.



1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende hacer una reflexión sobre las distintas categorías genéricas que se le han dado a *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971), de Steven Spielberg, para, en base a ello, hacer una propuesta alternativa que, lejos de ser un nuevo marbete, constituya una denominación que venga a captar de mejor manera las implicaciones del largometraje, tanto en el aspecto formal como en el diegético.

Puesto que dicha película se encuadra en el contexto de la postmodernidad, se comenzará el estudio sobre ella considerándola como un pastiche postmoderno en el que se encuentran rasgos de diferentes tipos de películas. Tras ello, se considerará con más detenimiento el wéstern, ya que se puede tomar como el género cinematográfico que vendría a catalizar al resto de géneros presentes. Por último, teniendo presente la vinculación del wéstern con la idea fundacional de los Estados Unidos, se verá de qué manera también el desarrollo argumental, que versa sobre las preocupaciones del ciudadano norteamericano del momento, se encuentra dentro de la época entendida en el contexto de la postmodernidad.

2. DUEL Y EL PASTICHE POSTMODERNO

Originalmente creada para la televisión, *Duel* se emitió dentro del espacio «Movie of the Weekend» de la cadena ABC el 13 de noviembre de 1971. Fue un éxito desde su emisión, consiguiendo críticas positivas por parte de Tony Scott en el *Daily Variety* y de Cecil Smith en *Los Angeles Times* el lunes siguiente a la emisión (McBride, 2012: 182 y 502). El también director David Lean consideró entonces a Spielberg como un nuevo y brillante realizador y el director ejecutivo Barry Diller comentó que *Duel* era un producto demasiado bueno para la televisión y que su autor pasaría rápidamente al cine (181-183). Spielberg, después de sus comienzos televisivos en los que dirigió algunos episodios de teleseries, sabía que se le presentaba entonces la oportunidad de progresar en su carrera profesional para llegar al cine; de hecho, en una entrevista admitió que ese era su objetivo y que en sus trabajos televisivos, procuraba transmitir la idea de que él podía ser un director de cine (Green, 2018). Tras una extensión de su duración original, el eco de *Duel* llegó a Europa, donde obtuvo premios en festivales de Italia y Francia y gozó de alta apreciación por parte de la influyente crítico de cine Dilys Powell, que escribía para el *Sunday Times*, lo que decidió a la productora Universal a su lanzamiento en el continente.

En *Duel* tienen cabida distintos tipos de obras cinematográficas y es que, como reflejo de su época, se puede considerar como un producto de la postmodernidad, uno de cuyos rasgos más significativos es el pastiche (Jameson, 1985: 113). *Duel* admite diversas interpretaciones, muchas de ellas basadas en la lucha entre contrarios: David frente a Goliat, el hombre contra la máquina (en el contexto del



desarrollo automovilístico en Estados Unidos en esos años)¹, la lucha de clases (la clase media frente la clase baja), el hombre frente al monstruo –que vendría a ser sinónimo del caballero frente al dragón– (García Ochoa, 2013b: 109). Pero, además de ello, se trata de un pastiche en el que es posible identificar diversos géneros cinematográficos. Sobre cada uno de ellos se hará un breve comentario general para, a continuación, mostrar de qué manera está presente en *Duel*.

2.1. EL *THRILLER*

En primer lugar se puede citar el *thriller*, un tipo de obra que busca el suspense y la excitación. Uno de los lemas o frases publicitarias que aparecieron en la diversa cartelería que se hizo para la película fue: «You are in the driver's seat for 100 minutes of cold-sweat suspense!»². En los años 60 y 70, Alfred Hitchcock sería un modelo en las escuelas de cine norteamericanas (Allen, 2011: 574). El cine de Hitchcock se caracteriza, entre otros aspectos, por presentar el estado mental del protagonista, la interioridad psicológica de este, buscando una identificación por parte del espectador (Rubin, 2000: 105). En numerosas ocasiones dicho protagonista es el objeto de uno de los habituales recursos de Hitchcock, como es el del «wrong person» (Brill, 2011: 92). Se trata de un ciudadano común que se ve envuelto en una situación en la que tiene que hacer frente a poderosas fuerzas misteriosas. En su periodo norteamericano, Hitchcock encontró en el actor James Stewart a ese «America's Everyman, everybody's friendly next door neighbor» (Hare, 2007: 173), que fue protagonista en cuatro de sus películas, y continuará con este recurso en un título tan significativo al respecto como *The Wrong Man* (1956) y más tarde con *North by Northwest* (1959). Por otro lado, en cuanto al personaje malvado, el Norman Bates de *Psycho* (1960) ha pasado a ser un paradigma de la figura del asesino psicópata, y tendrá su continuación en el asesino en serie de *Frenzy* (1972).

Las películas de Spielberg sobre monstruos (ya sean humanos, animales o sobrenaturales) siguen las normas del género y tienen claros antecedentes que, como se ha comentado, en el caso de *Duel* es *Psycho* (Friedman, 2006: 123). En *Duel*, otro de los lemas que se utilizaron fue: «When the headlights of a truck become the eyes of a psychopath», que apunta también a la personificación del camión como elemento malvado. En esta película de Spielberg, el protagonista se llama David Mann, apuntando su apellido a que puede ser cualquier hombre (norteamericano)

¹ El enfrentamiento entre el hombre y el coche aparece en otras películas de la misma década como *The Car* (1975), de Elliot Silverstein, o *Death Race 2000* (1975), de Paul Bartel. La idea continuará en vigor con *Christine* (1983), de John Carpenter, basada en una novela homónima de Stephen King. Como curiosidad, el coche que aquí aparece es de la casa Chrysler, la misma que el vehículo de David Mann, en este caso se trata de un Plymouth Fury.

² Esta cita y la de los lemas posteriores para *Duel* en este apartado están tomadas de <https://www.imdb.com/title/tt0067023/taglines> (visitada el 22 de marzo de 2020).



que se encuentra perseguido por un motivo, en un principio sin importancia, por alguien que no sabe quién es y que demuestra tener un comportamiento psicópata.

2.2. LA ROAD MOVIE

Como resulta evidente, se trata también de una *road movie*. Este género cinematográfico bebe de la tradición literaria del viaje iniciático, donde la *Odisea* de Homero es una de las primeras referencias. Es habitual que este tipo de viaje apunte tanto al aspecto externo como al interno y que implique el desarrollo personal por medio de un aprendizaje. En el caso de los Estados Unidos en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de la industria automovilística y los conceptos de cambio y movilidad favorecieron los viajes por carretera en el país. Este hecho tuvo su plasmación literaria en *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, donde se refleja el deseo de los jóvenes de la época por conocer la realidad de su país dentro de las ideas de igualdad y libertad que proponía la Beat Generation.

En el cine, siguiendo una línea similar, resulta inevitable mencionar *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper. Pero la importancia que adquirió *Duel* ha hecho que la crítica fílmica también la considere como una de las películas de referencia del género (Berger, 2016: 162). En *Duel*, el hecho de que la acción se sitúe principalmente en la carretera hace que haya un predominio de escenas rodadas en exteriores y que se use la *camera-car* en numerosas ocasiones. De hecho, una de las innovaciones en relación con las producciones que se hacían para televisión entonces es el uso de una cámara en constante movimiento (Kendrick, 2017: 142-143), algo que Spielberg volverá a hacer en *Jaws* y en *The Sugarland Express* (1974), siendo esta última otra *road movie*. Argumentalmente, en *Duel* David Mann está haciendo un viaje de negocios de importancia para él, pero se ve inmerso en una experiencia en la que tendrá que luchar por sobrevivir y de la que deberá sacar algunas conclusiones.

2.3. LA NARRACIÓN FANTÁSTICA

La consideración de *Duel* como obra fantástica es una de las que menos seguimiento han tenido. El elemento fantástico ha estado presente en la literatura a lo largo de su historia por medio de diversas manifestaciones como la mitología, los cuentos de hadas, la novela caballerescas o el realismo mágico, por solo mencionar algunos ejemplos.

Similar situación se tiene en el campo cinematográfico, donde, poniendo en cuestión de nuevo la barrera entre los géneros, se observa desde los comienzos del cine en películas diversas como las de terror, las de aventuras, infantiles, animación, entre otras. Richard Matheson, autor del relato que inspiró la película de Spielberg, fue un escritor y guionista de narraciones de terror y de ficción científica y obtuvo destacados galardones literarios en este campo. Otro relato suyo como *I am Legend* también fue llevado a la gran pantalla en 2007. Además de estos datos sobre la génesis de la obra, Rentero (1978: 48) ya defendió el carácter fantasioso de



Duel basándolo en su aspecto onírico, en la pesadilla que vive el protagonista y que nadie cree. García Ochoa, quien cuenta con diversos estudios sobre *Duel*, insistirá en este aspecto haciendo ver que en el mundo moderno no hay lugar para las leyendas antiguas y que la fantasía reside en las sugerencias del protagonista, en la focalización interna (2016: 134-135).

2.4. EL RELATO DE TERROR

Por último, habría que mencionar también el género del terror. Continuando con las frases publicitarias ya apuntadas anteriormente, otras en relación con este aspecto fueron: «Dennis Weaver in the ultimate highway nightmare!», «Fear is the driving force» y «Terror in your rear view mirror». En estas películas se encuentra la presencia de un monstruo o de un elemento que transmite miedo. Estos se caracterizan por su ferocidad y por ser una amenaza para el ser humano. En el cine, los monstruos son el reflejo de los miedos (Sánchez Noriega, 2004: 337-338), miedo a lo desconocido, a lo diferente o a lo que no se entiende. En *Duel* el camión es grande, está sucio u oxidado y el letrero de «flammable» apunta al carácter del conductor, que difiere del turismo de Mann, que es un Plymouth Valiant en cuya matrícula aparecen las letras «PCE», que podrían aludir a «peace». De hecho, se ha considerado esta película como un antecedente de *Jaws*, algo que el propio Spielberg reconoció en alguna entrevista (Combs, 2000: 35; Green, 2018). Este monstruo de fantasía y horror se puede interpretar de múltiples formas, rasgo propio de la cultura postmoderna, debido a su naturaleza multivalente (Gordon, 2008: 17).

3. EL WÉSTERN

El hecho de que la etiqueta genérica de *thriller* se haya aplicado a películas diversas como las de detectives, terror o de espías ha hecho que se le considere como un «metagénero» que vendría a englobar a diferentes tipos de obras cinematográficas (Rubin, 2000: 12). Algo similar ocurre con el melodrama. Ya en la década de los 70, Jacques Goimard hizo un estudio de 52 películas del periodo clásico de Hollywood (entre los años 1931 y 1949) y trazaba un diagrama, llamado «La rosa de los géneros», en el que situaba al melodrama en un lugar central en relación con los otros géneros (Goimard, 1976: 34 y ss).

En el presente apartado se comprobará que el western puede cumplir una función similar, algo que ya ha hecho en ciertas ocasiones aglutinando algunos de sus diferentes subgéneros. Para ello, se hará un breve recordatorio de los rasgos del western, luego seguirá un comentario a los aspectos formales y de contenido de *Duel* como western y, finalmente, se verá la trascendencia que tiene este largometraje en la postmodernidad.



3.1. EL WÉSTERN: RASGOS BÁSICOS

El wéstern es un género cinematográfico típicamente norteamericano para escribir la épica del país en cuanto a narración de la fundación de los Estados Unidos, algo que está presente en los primeros directores como David Griffith y el cine de los pioneros (Andújar y Llodrá, 2015: 608). Estas películas se suelen ambientar en territorios poco explorados, sobre todo por el protagonista, que puede sufrir un ataque por quienes sí conocen el terreno y lo sienten como propio, como es el caso de los ahora llamados *native americans*. Es habitual, por tanto, que tengan un carácter psicológico en el que se enfrenten personajes bienintencionados y pacíficos con otros que representan el mal (Wright, 1975: 7). Y todo ello rodeado de una ambientación característica donde se encuentran el sombrero tejano, chalecos, caballos, el desierto, el *saloon*, el rancho, las diligencias, entre otros elementos.

En el argumento del wéstern destacan los binomios de opuestos: jardín-desierto, civilización-barbarie, tradición-cambio, restricciones-libertad, comunidad-individualidad (Kitses, 1969: 11). Los wésterns suelen contar una historia sobre un individuo seminómada, normalmente un *cowboy* o un pistolero, que se le ha considerado como el descendiente de los caballeros errantes de las leyendas artúricas (Carlson, 2019: 116). Estos personajes vagaban con su caballo de un lugar a otro luchando contra personajes malvados pero sin seguir ningún tipo de estructura social, solo su propio código de honor (Carter, 2012: 11). Es habitual que en muchos wésterns se encuentre al menos un duelo, equivalente de la justa medieval, con el que suele acabar el relato y que tiene lugar en el crepúsculo de la tarde, en una de las escenas estereotipadas de este tipo de películas (Deverell, 1996: 38).

3.2. DUEL Y LA AMBIENTACIÓN DE WÉSTERN

Spielberg comienza *Duel* dándole el protagonismo al coche. Así, la cámara en el vehículo de Mann está situada a la altura del parachoques e irá presentando elementos propios de la iconografía de los wésterns. Del tranquilo barrio residencial en el que vive el protagonista con su familia se pasa al denso tráfico en la ciudad en una nueva dualidad típica de estas películas y que irá acumulando detalles al respecto con el desarrollo de la narración. Conforme va saliendo de la ciudad hay menos coches y el cielo pasa de nublado a estar cada vez más despejado.

En la primera gasolinera, cuando va a telefonar a su mujer, Mann coloca su zapato en una mesa cercana, una postura que puede recordar a la de algunos vaqueros en ciertos wésterns. Poco después, ante el acoso del camión, Mann sale de la carretera de manera forzada a Chuck's Café y rompe parte de una valla, muy parecida a las que se pueden ver en los ranchos. Ante lo sucedido, uno de los hombres que allí se encuentran lo mira de forma descarada, como lo hace también cuando Mann se marcha del lugar algo más tarde. Una actitud similar se verá entre los parroquianos de la cafetería, quienes no dudan en observarlo con extrañeza y curiosidad, como le puede suceder a un forastero que llegue a una pequeña localidad donde sus ciudadanos no están acostumbrados a la presencia de personas ajenas al lugar. Por eso,



el café de Chuck vendría a hacer las veces de *saloon*, donde se encuentran las gentes del lugar para relajarse, comer, hablar, relacionarse. Casi todos los hombres sentados a la barra, que son en ese momento como un catálogo de posibles adversarios, visten sombrero tejano, pantalones vaqueros y botas, lo que dificulta la identificación que quiere hacer Mann en base a lo poco que pudo ver antes acerca de la identidad del conductor y que le llevará a una decisión errónea provocando una pelea, que es contemplada con fruición por uno de los presentes. Son todas ellas de imágenes habituales en los wésterns. Además, consumen cerveza, lo que contrasta con Mann, el único personaje de la película que lleva chaqueta y corbata y que en ese momento decide beber solo agua y pedir un peculiar sándwich que llama la atención de la camarera.

Después, cuando Mann se desvía a Snakerama Station, la gasolinera está ambientada con una diligencia y la mujer que la atiende caza serpientes. En la persecución final, el coche de Mann se cruza con algunos matojos rodantes, otro elemento perteneciente al escenario de los wésterns, para, finalmente, acabar la película con el duelo anunciado en su título.

3.3. EL ARGUMENTO DE *DUEL*

El duelo es un elemento tan vinculado a los wésterns que el título de esta cinta de Spielberg apunta solo a ese elemento; de hecho, hay numerosas películas del oeste que hacen referencia a un duelo en su título. Es el caso de *Duel in the Sun* (1946), de King Vidor; *Duel at Silver Creek* (1952), de Don Siegel; o *Duel at Diablo* (1966), de Ralph Nelson. El duelo aquí es entre un hombre del Este (que vive de una manera ordenada, en la ciudad y viste camisa y corbata) frente a hombre del Oeste (que es un fuera de la ley, su hábitat es el desierto y parte de su indumentaria la forman vaqueros y botas). Este último personaje es un cazador salvaje que fuerza a alguien que no pertenece a su comunidad a participar en un ritual primitivo, por lo que incorpora rasgos del indio. El hombre del Este tendrá que olvidar sus principios para vencer al hombre del Oeste en su terreno y con sus reglas (García Ochoa, 2016: 130), solo que al ser un duelo en la carretera es ahí donde se desarrolla y no en las calles. Este enfrentamiento tiene lugar cuando Mann traspasa la frontera, otro mito norteamericano, de su espacio para adentrarse en un territorio que le es ajeno, y las personas que lo habitan se pueden sentir invadidas y reaccionan en consecuencia. Dentro de las dualidades que se dan en los wésterns, una de ellas es el enfrentamiento de los personajes, como ya se avanzó. A continuación se verá el contraste entre la pareja protagonista del largometraje.

Sobre Mann se acaban de indicar algunos detalles. Al comienzo de la película, la cámara pasa de estar a la altura del parachoques a mostrar unos planos en los que se ve el coche de lejos, y luego hay una toma desde dentro del mismo, en el puesto de copiloto, con lo que se sitúa al espectador junto al protagonista. De ahí, la cámara enfoca al espejo retrovisor, donde se ven los ojos de Man protegidos por unas gafas de sol, probablemente porque no está acostumbrado a esa luz, o porque «sintetizan la imagen del norteamericano medio, paranoico y desequilibrado (como



confirma la música psicodélica) que, con ellas o sin ellas, no logra ver con nitidez el mundo que lo rodea» (García Ochoa, 2013a: 98). La posterior conversación con su mujer, que se volverá a referir más tarde, muestra detalles sobre las inseguridades del protagonista y, argumentalmente, hace ver que es un viajante que tiene que cerrar una negociación de importancia para él: el hecho de que su cliente se apellide Forbes ya apunta a ello. Además del contenido de esta conversación, más tarde, ya en el café de Chuck, se ve a Mann con pensamientos vacilantes y actitud resignada al aceptar no pedir el ketchup para el sándwich y al imaginar las posibles reacciones de los clientes si se dirigiese a ellos. Luego, el chófer del autobús escolar lo involucra para que lo ayude, aunque no era lo que Mann deseaba. Los niños no le hacen caso cuando les pide que se bajen del coche, se burlan de él por la poca fuerza del vehículo y siguen sin hacerle caso cuando quiere que vayan dentro del autobús. Es como si desde un primer momento hubiesen captado su carácter débil, indeciso e inseguro. Otro ejemplo de ello se tiene cuando decide esconderse para evitar así la resolución del conflicto y acaba reaccionando con una risa nerviosa cuando el ruido del tren lo despierta de su letargo, como muestra de un mecanismo de defensa ante la situación que vive. Y este es el reto que tendrá que superar. Ha salido de la oscuridad del garaje de la casa familiar en la ciudad a la luz del desierto y tendrá que enfrentarse a su realidad, a sus miedos, algo que hará por la relación que le unirá al misterioso conductor del camión.

Se puede afirmar que dicho conductor y el camión que conduce se fusionan en un solo elemento: el monstruo que persigue a Mann. El primer contacto que tiene el protagonista con él es cuando ve la parte trasera del vehículo, que indica «flammable», lo que ya apunta al posible carácter irascible de quien conduce, y que, además, aparece escrito dos veces, para potenciar dicha idea; de hecho, el detalle de que el tubo de escape eche humo en cada escena en la que aparece puede transmitir la idea de que se encuentra constantemente irritado, además de mostrar un continuo ejemplo de las causas de la contaminación. Tras ello, hay un *travelling* desde la parte posterior del coche de Mann hasta la anterior del camión, cuyo ruidoso motor se muestra en primer plano y en contrapicado, en contraste con algún plano picado con los que se presenta a Mann, como en la escena en la que quiere liberar su coche al quedar enganchado con el autobús escolar o la segunda vez que quiere hablar con el conductor, justo antes de que aparezca el coche del matrimonio mayor. En dicho contrapicado del camión se descubre que, además de la matrícula que tiene en la parte posterior, en el frente tiene otras más, un dato que dificulta su identificación y que está hablando también de sus posibles víctimas anteriores. El camionero tiene matrículas de coches como los pistoleros marcaban muescas en su revólver o los *native americans* conservaban las cabelleras. El aspecto sucio y el color oxidado contribuyen también al anonimato y lo sitúa en simbiosis con el terroso paisaje circundante, ya que el camión es parte del mismo, se encuentra en su territorio.

Aunque el camionero es el personaje malvado, sería necesario recordar que es Mann quien lo adelanta en línea continua. La respuesta que se continúa es que luego el camión es quien lo adelanta a él, también en línea continua y cerca de una curva, lo que provoca que Mann se queje. De nuevo, Mann lo vuelve a adelantar en línea continua y el conductor del camión hace sonar el claxon de forma prolongada,



como un animal enfurecido que considera que le están atacando en su territorio. Es la forma por la que se comunica, con sus actos, ya que no acepta el diálogo. En la gasolinera actuará de idéntica manera para llamar la atención del dependiente. Tras la pausa que tiene lugar aquí, aprovecha que Mann le cede el paso y, a continuación, lo provoca disminuyendo la velocidad y bloqueándole la posibilidad de adelantamiento. Mann dice: «No estoy de humor para jueguecitos», y toca el claxon para quejarse. El camionero le hace entonces la misma señal para que le adelante en una curva, pero Mann tiene que reaccionar velozmente para evitar un choque con un vehículo que circulaba por el carril contrario. Por tanto, no se trata de ninguna rivalidad o reto entre conductores, sino que es un aviso de que el juego, si se le puede llamar así, es a vida o muerte. Mann acepta el reto y dice: «De acuerdo, ¿quieres que juguemos?», y toma una carretera de tierra para adelantarlo y ríe cuando lo consigue, pero entonces el camión lo alcanza y lo acosa. Ambos aumentan la velocidad y conducen de manera descontrolada hasta que Mann sale al café de Chuck. Mann piensa que ha vivido una pesadilla y todavía quiere creer que ya ha pasado, porque no es consciente de que el reto solo acaba de comenzar y que tendrá que superar la prueba que le están poniendo, una especie de rito iniciático, por haber invadido un territorio que no es el suyo.

Dentro de este reto cabe destacar la lectura que se ha hecho desde los estudios de la masculinidad, donde se ha querido ver un símbolo fálico en el tubo de escape del camión (Díaz-Cuesta, 2002: 76), algo que quedaría remarcado en la escena en la que ayuda al autobús escolar. Justo cuando aparece al otro lado del túnel, lo hace uniéndose visualmente a un poste (78), lo que vendría a ser un alarde de su potencia, que queda plasmada a continuación mostrándole a Mann cómo el camión tiene mucha más fuerza que su vehículo. Además, Mann entiende en ese momento que el conductor del camión no asesina de manera indiscriminada, sino que lo ha elegido a él como adversario. Y este «juego» seguirá las normas que él indique. Por eso destruye la cabina telefónica y ahuyenta al matrimonio mayor pero no destroza el coche de Mann en ese momento, porque no quiere que este tenga ninguna ayuda en el enfrentamiento que van a tener, en el que se verán a solas en un duelo. Se trata, por tanto, no solo de masculinidad, sino también de violencia, un aspecto que se trata en otra película del mismo año como es *Straw Dogs* (1971) de Sam Peckinpah, que muestra la preocupación sobre cómo deben actuar los hombres en posiciones culturalmente asignadas y cómo fracasan al desempeñar estos roles (Friedman, 2006: 129-130).

3.4. *DUEL* Y EL WÉSTERN EN LA POSTMODERNIDAD

En un artículo sobre *Duel* que comenzaba defendiendo que el wéstern no había muerto, sino que había cambiado de ropajes, Fernández-Santos decía de este largometraje de Spielberg: «En él se desarrolla con tiralíneas un acorde medular del wéstern clásico: la caza del hombre por el hombre, desplegada sobre las rutas esquinadas del itinerario homicida de una pesadilla» (1987). Esta caza humana aparece reflejada, por ejemplo, en las películas que se inspiraron en la historia de Billy the



Kid y Pat Garrett, entre las que se puede citar *The Left Handed Gun* (1958), de Arthur Penn; o en los no menos numerosos largometrajes sobre cazarrecompensas, como *Ride Lonesome* (1959), de Budd Boetticher o *La muerte tenía un precio* (1965), de Sergio Leone. Este rasgo de wéstern clásico también se ha hecho notar cuando de David Mann se ha dicho: «He stalks toward it in the classic manner of a Western hero, and later snaps on his seat belt as though it were a six-shooter and gun-belt» (Pye y Myles 225), para describir el momento en el que decide ir a la confrontación con el camión. No obstante, también hay que considerar que a principios de los años 70, el wéstern es un género cinematográfico que había entrado en declive, y prueba de ello es la presencia ya en la década anterior del wéstern crepuscular. En este subgénero, que muestra el cierre de una etapa, es habitual encontrar la imagen de la puesta de sol:

In the wéstern, although the hero does not often ride into the sunset, the trope fits with wéstern myth: it signifies that he is heading west, where new horizons lie and where we would expect him to go at the end of the tale. Sunsets are also associated with the elegiac and the death –as in Turner’s *The Fighting Temeraire* (1838), where the ship is being towed to harbor to be broken up. These associations together with the metaphorical link between the end of the day and the end of the story, suggest why so many films conclude with a sunset (Walker, 2017: 180-181).

En el caso concreto de Spielberg, utiliza las puestas de sol para acabar muchas de sus películas, como *The Sugarland Express*, *The Color Purple*, *Indiana Jones and the Last Crusade* y *War Horse*.

En todo caso, una de las referencias de este tipo de wéstern es *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), de John Ford, en el que el hombre del Este tiene que adoptar las maneras rudas del hombre del Oeste para derrotarlo (Gordon, 2008: 17), algo que ya se ha señalado en el argumento de *Duel*. Pero en los años 60 también se encuentra la mirada que hicieron aquellas películas italianas sobre el Oeste americano creando el llamado *spaguetti western*, que suponían un pastiche de las habituales fórmulas empleadas en los wésterns y cuyo máximo representante fue Sergio Leone (Fletcher, 2017: 114). En el caso de *Once Upon a Time in the West* (1968) se ha considerado como un ejemplo de épica postmoderna en la que Sergio Leone aglutina diferentes tipos de wésterns (Brooks, 2019: 9; Eggert, 2010). Por tanto, no es que la nueva forma de hacer cine destruyera la antigua, sino que las fronteras entre los géneros se difuminaban (Nowell-Smith, 2017: 68-69).

De igual manera, se puede decir de *Duel* que, además de aglutinar a diferentes géneros, dentro del wéstern tomó rasgos de algunos de sus subgéneros en una nueva forma de cinematografía por la que estas películas procuraban pervivir en la postmodernidad. Como se ha comprobado, *Duel* no es solo una película de intriga, o de terror, o una *road movie*. Tampoco se puede decir de ella que sea solo un wéstern y, dentro de este género, al mezclar rasgos de diversos subgéneros de esta clase de película, se encuentra más cercana a la épica postmoderna, como ocurría con el caso de Sergio Leone. Es decir, se trata de una épica porque Spielberg está ensanchando el concepto genérico (Haskell, 2017: 50) pero, al mismo tiempo, hay que considerar este rasgo en el carácter diegético.



4. LA ÉPICA POSTMODERNA

De la misma forma que los pioneros que iban hacia la frontera en el Oeste estaban emprendiendo una aventura épica, el ciudadano norteamericano contemporáneo tiene que hacer frente a distintas adversidades cotidianas sobre las que habría que considerar su posible carácter épico. Mann es un hombre común que tiene diversas luchas: la de su trabajo, en la que necesita el coche para desplazarse, como tantos compatriotas suyos, y se enfrenta a las consecuencias de ello, como las retenciones de tráfico y la contaminación; la liberación de la mujer, que le hace sentir débil e inseguro en su posición, como se comprobará en sus relaciones con los diferentes personajes femeninos; la inseguridad (como en el lejano Oeste), donde la ley y las autoridades no están próximas y se hace necesario luchar ante un enemigo que no todo el mundo reconoce como tal. A continuación se comprobará de qué manera se desarrollan estos aspectos en la película. Sobre cada uno de ellos habrá una breve referencia en la sociedad norteamericana en el momento en el que *Duel* se emitió y, a continuación, se verá de qué manera se desarrolla ese aspecto en el largometraje. Este apartado concluirá con una reflexión sobre el héroe postmoderno, al hilo de lo anteriormente expuesto.

4.1. EL AUTOMÓVIL

Los vehículos fueron cuidadosamente escogidos para *Duel*. El coche que conduce Mann es un turismo, en concreto un Plymouth Valiant. Su elección no fue solo debida al significativo nombre del modelo, sino también porque lo fabricaba la casa norteamericana Chrysler y fue un modelo de coche compacto que mantuvo a la compañía a flote económicamente en la década de los 70 (Bedeian, 1984: 356), cuando la industria automovilística estadounidense estaba sintiendo los efectos de los coches de fabricación japonesa. Se trata de un coche que al principio de la película se muestra limpio, en contraste con el Peterbilt 281, un modelo que recibió el apodo de «Needlenose» por su aspecto. De hecho, Spielberg lo eligió por su apariencia antropomórfica, pues, al no verse en ningún momento el rostro del conductor, esta sería la cara del monstruo que perseguiría quizás no solo a Mann, sino a la industria automovilística norteamericana en general aquellos años (García Ochoa, 2013b: 115-116).

La importancia del coche es tal que, no en vano, es el primer elemento que percibe el espectador de la película. En la oscuridad del garaje se oye abrir y cerrar la puerta de un vehículo y cómo es arrancado para, a continuación, salir a la calle mostrando la perspectiva de la parte delantera del vehículo y no la del conductor. Antes de que se sepa la identidad del mismo, se oye la radio, que informa en primer lugar sobre la contaminación y el estado del tráfico. Poco después de presentar a Mann se ve cómo este, cuando alcanza al camión, tose dos veces y se queja de la contaminación, motivo por el que decide adelantarlo de forma indebida y que dará lugar a la trama argumental posterior. En la moderna sociedad norteamericana de la época, el coche se convierte en un elemento fundamental para cubrir las grandes



distancias que tienen que recorrer los ciudadanos en sus desplazamientos, ya sean laborales o de ocio, de ahí que el cuidado del vehículo sea primordial para el desarrollo de la vida cotidiana. En la primera gasolinera, el empleado le advierte a Mann que debe cambiar los manguitos del radiador, pero Mann no lo cree necesario. Ya en Snakerama Station, ha cambiado de opinión y, aparte de gasolina, le pide a la mujer que revise el coche, algo que no tiene lugar debido al ataque del camión. Más tarde, el coche empieza a perder fuerza y Mann se acuerda de la advertencia que le hicieron, pero finalmente se recupera. En el caso concreto en el que se encuentra, desatender el estado del vehículo puede suponer no solo un trastorno en la rutina, sino, de forma exagerada o metafórica, hasta perder la vida. En ese sentido, el cementerio de automóviles anticipa el final en el que ambos vehículos son destruidos y ello deja al protagonista reflexionando al respecto.

4.2. LA MUJER

En lo que se refiere a la mujer, estos años se encuadran dentro de la segunda ola feminista. Así, el 26 de agosto de 1970 tuvo lugar en Estados Unidos la que entonces se consideró como la mayor manifestación feminista de la historia. La huelga fue convocada por la National Organization for Women en conmemoración del 50 aniversario de la aprobación del voto femenino. Entre sus reclamaciones se encontraban la igualdad laboral y salarial, ayudas para el cuidado de los hijos y, tras la llegada de la píldora anticonceptiva en los años 60, la legalización del aborto (Gourley, 2008: 5-20).

Por eso, la mujer tiene un papel destacado dentro de los miedos y amenazas que rodean al protagonista. Es significativo que cuando está oyendo la radio, además del estado del tráfico, también hay otros programas como información meteorológica, anuncios y deportes, y va moviendo el dial hasta que la emisora que capta su atención es la que está ofreciendo información censal. El hombre que llama al programa tiene dudas sobre la pregunta acerca de quién es el cabeza de familia, ya que es su mujer quien trabaja y él está en casa encargándose de las labores del hogar. Cuando la presentadora le dice que ponga el nombre de su mujer él teme el qué dirán de los vecinos, y de ahí comienza a hacer confesiones personales admitiendo que no es feliz en su matrimonio, que ha pensado en pedir el divorcio, que su mujer se volvió muy agresiva y le tiene miedo. Esta identificación que puede sentir Mann con dicho oyente del programa queda confirmada después.

Una vez en la gasolinera, cuando Mann rechaza revisar los manguitos del radiador, el empleado le dice: «Usted manda», a lo que él responde casi para sí: «En mi casa no». A continuación se dirige a llamar por teléfono a su mujer. Cuando tiene su pie apoyado en la mesa, se ve obligado a quitarlo, ya que una clienta quiere pasar. A continuación, Mann aparece enmarcado dentro de la puerta de la lavadora, lo que supone una forma de representarlo atrapado dentro del espacio doméstico femenino, aunque finalmente Mann acabará abandonando sus ideas, respondiendo a una amenaza mortal con una pasión primaria (Friedman, 2006: 130). La citada señora tapará la visión de Mann con su brazo en varias ocasiones conforme coloca la colada



en la lavadora mientras él habla por teléfono con su mujer y se disculpa por su actitud la noche anterior, ya que no la defendió de un hombre que se propasó con ella, y trata de justificarse preguntando si piensa que tendría que pelearse con él. No es que Mann sea pacífico, es que no tiene el valor suficiente para hacer frente al ataque de un agresor. La mujer no quiere hablar más del asunto y le inquiera sobre si va a llegar a casa para cenar, ya que va a venir su madre (otra señora Mann), y él se ve obligado a decir que sí, aunque no tiene certeza sobre ello.

Ya en el café de Chuck, la camarera lo sorprende cuando suelta los cubiertos con estrépito sobre la mesa mientras él está absorto en sus pensamientos, y la única clienta allí lo tapa en dos ocasiones, una con la silueta de su cabeza y la otra con su vestido rosa, cuando la cámara busca a uno de los hombres que está sentado a la barra y que abandonará el local.

Más tarde, en la pareja mayor que consigue parar, la mujer no quiere verse envuelta en ninguna complicación y le insiste al hombre para que arranque. Tiene el mismo vestido que la mujer de Mann, lo que apunta a cuál sería el papel que tendría este en su vejez, donde manejaría el volante pero se iría donde la mujer indicase.

El miedo a todo ello se ejemplifica en la colección de serpientes y arañas que la mujer de la segunda gasolinera se muestra orgullosa de enseñar, algunas de las cuales atacan a Mann cuando se ven liberadas, como si fueran sus propios miedos interiores, siendo las mujeres uno de ellos (Gordon, 2008: 24).

El grupo de personajes femeninos concluye con la mujer que está tendiendo y que queda mirando con sorpresa la persecución de los dos vehículos. Es la única que viste significativamente pantalones y que es presentada a contraluz, recurso muy habitual en la obra de Spielberg, lo que capta la atención de Mann pese a que en ese momento está conduciendo a gran velocidad. Si el poste junto al que se encuentra esta mujer se toma como un símbolo fálico y ella misma aparece de una manera mucho más sensual que el resto de las mujeres de la película (Díaz-Cuesta, 2002: 79-80), se podría argumentar que el arrojito y la decisión son cualidades que pueden llamar la atención de una mujer que considere las características ideales de un posible cónyuge o pareja sexual.

4.3. LA PARANOIA

Se trata de un factor que está presente en la génesis de *Duel*. A finales de noviembre de 1963, el escritor Richard Matheson (1926-2013) se encontraba jugando al golf con su amigo Jerry Sohl (1913-2002), también escritor y guionista de programas de televisión como *The Twilight Zone* o *Alfred Hitchcock Presents*, en Elkins Ranch, Filmore (California), cuando les sorprendió la noticia del asesinato del presidente John F. Kennedy. Ambos decidieron volver a Thousand Oaks y, conduciendo su coche, comprobaron cómo un camión se acercaba a ellos cada vez más. Aumentaron la velocidad, pero el camión también lo hacía hasta que, finalmente, salieron bruscamente de la carretera y lo dejaron pasar. Ambos estaban convencidos de que el camión quería matarlos, en una experiencia que después calificaron como traumática (Awalt, 2014: 15-18).



En el ámbito nacional, dentro del periodo de tiempo en el que tuvo lugar la Guerra Fría, la sociedad norteamericana de los años 60 y 70 reflejaba su miedo a los posibles enemigos, tanto externos como internos, tratándose de un temor que podría llegar a la paranoia (Rubio, 2010: 16). En 1963, tras el asesinato del presidente Kennedy ya comentado, frente a las versiones oficiales surgieron otras que se encuadraron dentro de la «teoría de la conspiración», como ocurrió con las investigaciones del fiscal Jim Garrison, llevadas al cine años más tarde en *JFK* (1991), de Oliver Stone. Al año siguiente, *Dr. Strangelove* (1964), de Stanley Kubrik, satirizaba la amenaza atómica y le hace decir al general Ripper: «El enemigo puede venir de cualquier forma, incluso vistiendo el uniforme de nuestras tropas», cuando todavía la crisis de los misiles de Cuba estaba en la mente de muchos ciudadanos. Este temor aparece ya en los wésterns donde los pueblos nativos, pese a ser derrotados, continuaban siendo una constante amenaza (Burke, 2007: 87). El mismo planteamiento es el que sigue Michael Moore en *Bowling for Columbine* (2002), cuando expone de manera satírica una breve historia de los Estados Unidos por medio de personajes animados y la presenta desde sus orígenes como una historia del miedo: el miedo a alguien con el que uno no se siente identificado (por raza, religión o pensamientos políticos), el miedo a lo desconocido (extraterrestres, enfermedades). De ahí que la conocida ley del castillo, de origen británico, se haya llegado a interpretar en algunas zonas de Estados Unidos como un derecho a la autodefensa (Ward, 2015: 109).

Los miedos también se descubren dentro del sentimiento de inseguridad en el que se halla el protagonista de *Duel*. Se encuentra en un terreno desconocido que uno de sus habitantes se lo está mostrando como hostil. En sus primeros pensamientos llega a la conclusión de que la policía no podrá ayudarlo al no tener pruebas. En el relato de Matheson piensa: «What policemen? Here in the boondocks. They probably had a sheriff on horseback» (Matheson, 2003: 17). Pese a ello, es la amenaza con la que se dirige al hombre que equivocadamente cree que es el camionero. Tras el ataque en el paso a nivel, lo primero que quiere hacer cuando llega a Snakerama Station es telefonar para denunciar lo que le está sucediendo. Sigue confiando en la posibilidad de que lo detenga la policía cuando se resguarda junto a la vía del tren. Al no resultar su estrategia, le pedirá al matrimonio mayor que llamen a la policía y hasta está dispuesto a ofrecerles dinero para ello. Se trata de una idea tan obsesiva que cree ver un coche de policía que finalmente es un coche antiplagas. Esta ayuda solo le sería de utilidad ante un enemigo de menor tamaño, pero el adversario al que tiene que hacer frente es mucho más poderoso. Se ha tratado de un espejismo que ha visto en su travesía por el desierto, por lo que Mann tendrá que solventar su situación él solo.

En este contexto es donde la percepción sobre quién es el enemigo puede cambiar de una persona a otra y, dependiendo de ello, hacer que a alguien se le considere como loco. Las referencias al respecto se encuentran ya en el comienzo de la película. Tras la información censal, Mann sintoniza un programa en el que está hablando gente que hace música con diferentes objetos, ninguno de los cuales es un instrumento musical. Mann piensa que uno de estos oyentes está loco. Tras estrellar su coche contra la valla en el café de Chuck, un conductor se interesa por él, pero cree que está fantaseando cuando le dice que un camionero intentaba



matarlo, de la misma forma que el dueño del local bromea cuando Mann trata de quitarle importancia a lo que le acaba de suceder y la concurrencia ríe. Dentro de los pensamientos que le rondan entonces llega a la conclusión de que el camionero está loco y decide que tiene que hablar con él. Pero es a Mann al que todos en el local ven como un loco; de hecho, su decisión de acercarse al hombre que está solo en la mesa y la manera de dirigirse a él no resultan muy lógicas. Entonces el camarero calma al cliente enfurecido diciéndole que Mann está enfermo y que no puede pelear con nadie. Ya en la carretera de nuevo, el chófer del autobús escolar insistirá en el estado mental del protagonista, al que cree como el único loco allí presente.

4.4. EL HÉROE POSTMODERNO

En lo que se refiere a géneros cinematográficos, además de lo ya expuesto, sobre los comienzos de la década de los 70 *Duel* se puede encuadrar dentro de las películas sobre individuos alienados, que parecen estar solos ante la realidad a la que se tienen que enfrentar. Es el caso de largometrajes como *TXH 1138* (1971), de George Lucas; *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese; *The Conversation* (1974), de Francis Ford Coppola; o *Midnight Cowboy* (1969), de John Schlesinger (Cox, 2005: 146).

En *Duel*, cuando David Mann es consciente de su soledad es cuando llega a la conclusión de que tiene que mostrarse decidido, por eso «cuando Mann se pone el cinturón de seguridad, arranca el motor y se coloca las gafas (como si se bajara la visera de la celada) se asemeja a un caballero que va a entrar en combate, es como un San Jorge que va a luchar contra el dragón» (García Ochoa, 2013a: 99). De la misma forma que el santo subió a su caballo para luchar contra su rival monstruoso, Mann toma con firmeza el volante de su Plymouth Valiant. El nombre del modelo de su vehículo puede ser el trasunto del nombre del caballo de un héroe, siendo habitual en este animal apelativos que demuestran intrepidez y audacia, y Mann tendrá que hacer lo propio ahora. El protagonista es también un David que tiene que hacer frente a un Goliat, por lo que deberá utilizar su astucia para ello. En primer lugar conduce de manera veloz, pero al ver que el camión mantiene el ritmo decide ir cuesta arriba para desgastar a su rival antes de enfrentarlo. En este contexto resulta lógico, por tanto, que cuando acepta pelear es cuando sangra por la boca.

En el duelo final, Mann sacrifica su maletín, que tiene grabado su nombre y que simbolizaría su trabajo, y su coche, como elemento indispensable en la sociedad contemporánea norteamericana tanto para la vida familiar como para la laboral. El cementerio de coches viene a anticipar el final de ambos vehículos, como ya se indicó, pero también supone una falacia patética sobre la situación personal que está viviendo el protagonista. Matheson acaba su relato de la siguiente manera: «Then, unexpectedly, emotion came. Not dread, at first, and not regret; not the nausea that followed soon. It was a primeval tumult in this mind: the cry of some ancestral beast above the body of its vanquished foe» (Matheson, 2003: 38), donde el protagonista ha tenido que reinventarse para sobrevivir y *foe* es una palabra habitualmente literaria para designar a un enemigo.



Con todo ello, el protagonista no cumple con su cita laboral ni con la familiar y deberá replantearse el sentido de su vida, algo sobre lo que parece reflexionar en el epílogo cuando, de manera un tanto infantil, tira piedras por el barranco ya en el ocaso del día, mientras tiene lugar la puesta de sol al fondo habitual en tantos wésterns, sobre todo los crepusculares. La presencia de dos caballos en el cementerio de coches señala la alternativa de transporte que quedaría en una supuesta vuelta a los orígenes. En el mundo contemporáneo los héroes ya no son caballeros andantes o certeros pistoleros, ni los enemigos son dragones o monstruos. El héroe (post)moderno no pertenece a ninguna élite militar o similar, sino que es el hombre común «como medida de lo normal y su capacidad para alcanzar un rango heroico» (Almagro, 1985: 98), es decir, es un individuo corriente que tiene que hacer frente a sus luchas interiores en su vida cotidiana. Pero, además, el destino de este tipo de héroe «connects him by indissoluble threads to the community whose fate is crystallized in his own» (Lukacs, 1971: 67), por lo que la reflexión final es de mayor alcance.

5. CONCLUSIÓN

En el cine postmoderno resulta habitual encontrar en las películas un pastiche en el que se mezclan distintos géneros cinematográficos, siendo uno de ellos el preponderante o el catalizador de los otros. Aunque esta función se le ha atribuido en ocasiones al *thriller* y de mayor manera al melodrama, no hay una regla general aplicable a todos los largometrajes. En el caso de *Duel* de Steven Spielberg los diferentes géneros que se identifican pueden encontrar acomodo dentro del wéstern. Se trata de un género que muestra aquí sus rasgos tanto en aspectos formales como de contenido.

El mismo título de la película ya apunta a su resolución pero también evoca a otros títulos de wésterns. Además, se desarrolla en un espacio y muestra una iconografía reconocibles para el espectador, que los vincula con uno de los mitos fundacionales y épicos de los Estados Unidos. En *Jaws*, su siguiente película, Spielberg hará algo similar al reelaborar otro mito norteamericano como es *Moby Dick*, de Herman Melville. Asimismo, *Duel* muestra rasgos de distintos tipos de wésterns, un recurso ya utilizado por directores como Sergio Leone, mereciendo algunos de sus largometrajes la consideración de épica postmoderna. De la misma forma, algunas de las características del wéstern se hacen notar en películas de distinto tipo, como es el caso de las *road movies*. Tanto en un caso como en el otro uno de los objetivos es la propia supervivencia del género.

En el caso de *Duel*, la consideración de épica postmoderna también alcanza al punto de vista argumental. Es aquí donde se encuentra una reflexión sobre una serie de preocupaciones que acechaban al ciudadano norteamericano medio a comienzos de los años 70 y cuál era la forma de afrontarlos en una sociedad que estaba cambiando. En el mundo (post)moderno el héroe no es un individuo armado porque espere entrar en combate en cualquier momento o que esté especialmente dotado de cualidades para la lucha, sino que es el ciudadano común que hace frente a sus



preocupaciones y peligros en el día a día y, en ese sentido, conecta con el resto de individuos de una comunidad.

Por todo ello, aparte de la etiqueta genérica que se le quiera asignar a *Duel*, de Steven Spielberg, su consideración como épica postmoderna sería, más allá de un mero marbete, una identificación de la obra que, al hacer referencia tanto a rasgos formales como de contenido, refleja el carácter integral del largometraje en el contexto en el que fue creado.

RECIBIDO: mayo de 2020; ACEPTADO: junio de 2020



OBRAS CITADAS

- ALLEN, R. (2011): «Hitchcock's Legacy», en T. LEITCH y L. POAGUE (eds.): *A Companion to Alfred Hitchcock* (571-591), Oxford, Wiley-Blackwell.
- ALMAGRO JIMÉNEZ, M. (1985): *James Joyce y la épica moderna: introducción a la lectura de 'Ulysses'*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ANDÚJAR CANTÓN, J.I. y LLODRÁ PERIS, J.M. (2015): «El héroe trágico y el universo épico en John Ford», en C. MACÍAS VILLALOBOS et al. (eds.): *Europa Renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea* (607-622), Zaragoza, Pórtico Libros.
- AWALT, S. (2014): *Steven Spielberg and Duel: The Making of a Film Career*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- BEDERIAN, A.G. (1984): *Organizations: Theory and Analysis*, Chicago, The Dryden Press.
- BERGER, Verena (2016): «Travelling Cinema—La road movie latinoamericana en el contexto global», en R. LEFERE y N. LIE (eds.): *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispanico* (157-178). Leiden, Brill-Rodopi.
- BRILL, L. (2011): «Hitchcock and Romance», en T. LEITCH y L. POAGUE (eds.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (89-108), Oxford, Wiley-Blackwell.
- BROOKS, C.K. (2019): *Critical Method and Contemporary Film: Reviewing the Reviewers*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- BURKE, B.R. (2007): «Fighting 'Reds' on Screen and Off: Reagan as Cowboy Turned Cold-War Politian in Cattle Queen of Montana», en P. VARNER (ed.): *Westerns: Paperback Novels and Movies from Hollywood* (84-102), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- CARLSON, D. (2019): «Louis Owens, California, and Indigenous Modernism», en J. LOCKARD y A.R. LEE (eds.): *Louis Owens: Writing Land and Legacy* (107-130), Albuquerque, University of New Mexico Press.
- CARTER, M. (2012): «'I'm Just a Cowboy': Transnational Identities of the Borderlands in Tommy Lee Jones' The Three Burials of Melquiades Estrada», *European Journal of American Studies*, 7 (1), 1-19.
- COMBS, R. (2000): «Primal Scream: An Interview with Steven Spielberg», en L.D. FRIEDMAN y B. NOTBOHM (eds.): *Steven Spielberg: Interviews* (30-36), Jackson, University Press of Mississippi.
- COX, D. (2005): *Sign Wars: The Culture Jammers Strike Back*, Auckland, LedaTape.
- DEVERELL, W. (1996): «Fighting Words: The Significance of the American West in the History of the United States», en C.A. MILNER II (ed.): *A New Significance: Re-envisioning the History of the American West* (29-55), Oxford, Oxford U.P.
- DÍAZ-CUESTA, J. (2002): «El hombre frente al terror en *Duel*, de Steven Spielberg», *Trama y fondo*, 12, 71-81.
- DR. STRANGELOVE* (Stanley Kubrick 1964).
- DUEL* (Steven Spielberg 1971).
- EGGERT, B. (2010, 10 de agosto): «Once Upon a Time in the West», *Deep Focus Review*, recuperado de <https://deepfocusreview.com/definitives/once-upon-a-time-in-the-west/>.



- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (1987, 21 de junio): «La caza del hombre», *El País*, recuperado de https://elpais.com/diario/1987/06/21/cultura/551224807_850215.html.
- FLETCHER, M. (2017): *Reading Revelations as Pastiche: Imitating the Past*, Londres, Bloomsbury.
- FRIEDMAN, L. D. (2006): *Citizen Spielberg*, Chicago, University of Illinois Press.
- GARCÍA OCHOA, S. (2013a): *El diablo sobre ruedas (Duel): Steven Spielberg (1972)*, Valencia, Nau Llibres.
- GARCÍA OCHOA, S. (2013b): «Una relectura de *Duel (El diablo sobre ruedas, Steven Spielberg, 1972)*», *Liño*, 19, 107-120.
- GARCÍA OCHOA, S. (2006): «Análisis intradiscursivo de *Duel*, de Steven Spielberg», *Signa*, 15, 285-299.
- GOIMARD, J. (1976): «La rose des genres à Hollywood», *Positif*, 177, 34-40.
- GORDON, A.M. (2008): *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- GOURLEY, C. (2008): *Ms. and the Material Girl: Perceptions of Women from the 1970s to the 1990s*, Minneapolis, Twenty-First Century Books.
- GREEN, W. (2018, 27 de marzo): «Edgar Wright Interviews Steven Spielberg About *Duel*», *Empire*, recuperado de <https://www.empireonline.com/movies/features/edgar-wright-interviews-steven-spielberg-about-duel/>.
- HARE, W. (2007): *Hitchcock and the Methods of Suspense*, Jefferson, McFarland & Company.
- HASKELL, M. (2017): *Steven Spielberg: A Life in Films*, New Haven, Yale U.P.
- JAMESON, F. (1985): «Postmodernism and Consumer Society», en H. FOSTER (ed.): *Postmodern Culture* (111-125), Londres, Pluto Press.
- KENDRICK, J. (2017): «Finding His Voice: Experimentation and Innovation in *Duel*, *The Sugarland Express*, and *1941*», en N. MORRIS (ed.): *A Companion to Steven Spielberg* (139-159), Chichester, Wiley Blackwell.
- KITSES, J. (1969): *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah. Studies of Authorship within the Western*, Bloomington, Indiana U.P.
- LUKACS, G. (1971): *The Theory of the Novel*. Tra. A. Bostock, Cambridge, MIT Press.
- MCBRIDE, J. (2012): *Steven Spielberg. A Biography*, Londres, Faber and Faber.
- MATHESON, R. (2003): *Duel*, En *Duel. Terror Stories*, Nueva York, Tor. 11-38.
- NOWELL-SMITH, G. (2017): *The History of Cinema: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford UP.
- PYE, M. y MYLES, L. (1979): *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*, Nueva York, Holt.
- RENTERO, J.C. (1978): «Directores americanos de los años 70. Steven Spielberg», *Dirigido por...*, 50, 46-49.
- RUBIN, M. (2000): *Thrillers*, Tra. M. Talens, Madrid, Cambridge U.P.
- RUBIO POBES, C. (2010): «Presentación. El imaginario estadounidense a través del cine», en C. RUBIO POBES (ed.): *La Historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo* (11-18), Bilbao, Universidad del País Vasco.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2004): *Diccionario temático del cine*, Madrid, Cátedra.
- WALKER, M. (2017): «Steven Spielberg and the Rhetoric of Ending», en N. MORRIS (ed.): *A Companion to Steven Spielberg (177-201)*, Chichester, Wiley Blackwell.



- WARD, C. (2015): «Stand Your Ground' and Self-Defense», *American Journal of Criminal Justice*, 42 (2), 89-138.
- WRIGHT, W. (1975): *Sixguns & Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California Press.



BEBÉS ROBADOS: DE LA CRUDA REALIDAD A LA FICCIÓN

Dácil Vera González

Delegada en Canarias de SOS Bebés Robados Madrid

RESUMEN

En España ha sido un secreto a voces que se compraban y vendían bebés. Se trata de una trama bien establecida, que podría ubicarse en el tiempo entre el final de la guerra civil española y bien avanzada la década de 1990. Se ha estimado la cifra de 300 000 robos. Muchas de estas personas no supieron nunca que sus padres no eran sus padres biológicos, y muchas aún no lo saben. Una gran cantidad de mujeres fueron castigadas por la sociedad, al ser madres solteras, y otras simplemente creyeron lo que les dijo el médico o la monja, «se murió, venía mal y es mejor que no lo veas». Otras se desviven por encontrar a sus familiares, madres e hijos, en un país donde todavía resulta ser un tema tabú en todos los estamentos. No solo España ha pecado de la venta de bebés, es un crimen que recorre todo el planeta. Irlanda, donde la Iglesia católica gestionó miles de ventas disfrazándolas de adopciones. Serbia, sumida en la miseria y bajo un manto de absoluto silencio. Argentina, bajo una dictadura que humilló a la mujer robándole a sus hijos para dárselos a sus maltratadores. El medio audiovisual se ha hecho eco de este crimen, a través del cine, la televisión y el documental, convirtiéndose no solo en entretenimiento, sino en una forma de comunicar. Son muchos los casos en que un espectador se ha empezado a hacer preguntas sobre su propia historia. Ha dado a conocer la historia, para que nunca vuelva a repetirse.

PALABRAS CLAVE: bebés robados, venta de bebés, guerra civil española, crimen.

STOLEN BABIES: FROM CRUEL REALITY TO THE BIG SCREEN

ABSTRACT

In Spain is an open secret, that were bought an sold babies. It's a well established plot, located in time between endings of Spanish Civil War and late 1990s. 300 000 substractions has been estimated. Many of these people never knew that their parents were not their biological parents, and many still do not know. A lot of women was punished by society for being single mothers, and others simply belived what the doctor or nun told them, «they died, they came wrong, is better you don't see them». Others go out of their way to find their relatives, mothers and children, in a country where it still turns out to be a taboo subject in all staments. Not only Spain sins of the sale of babies, it is a crime that goes all over the planet. Ireland, where the Catholic Church managed thousands of sales disguising them as adoptions. Serbia, plunged into misery and under a blanket of absolute silence. Argentina, under a dictatorship that humiliated women by stealin from their children to give to their abusers. Media have echoed this crime, through cinema, televisión and documentary, becoming not only entertainment, but also a way of communicating. There are many cases in which a viewer has begun to ask questions about their own stories. It has made history known, so that it never repeats itself.

KEYWORDS: Stolen babies, baby sale, Spanish Civil War, crime.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2020.18.09>

REVISTA LATENTE, 18; noviembre 2020, pp. 227-236; ISSN: e-2386-8503



227

REVISTA LATENTE, 18; 2020, PP. 227-236



La voz dormida.

En el tema que nos ocupa, los bebés robados, el cine se ha preocupado de transmitir sórdidas realidades, convirtiéndose así en un mecanismo de comunicación. Para ello ha llevado esta cuestión a los espectadores en diferentes formas, siendo en España las más habituales la miniserie, generalmente en dos capítulos, y el documental, que se convertirían en laureados largometrajes. Estas producciones giran en torno a varios problemas: el robo en sí y quienes lo practicaban (en España han sido punta de lanza el ginecólogo Eduardo Vela y sor María Valbuena), la crisis de identidad que genera en los «adoptados»¹ saber que su origen es diferente al que creían y que puede que nunca sepan la verdad, y el de madres y padres que claman justicia por haber sido engañados con un fin económico.

ESPAÑA, BAJO EL YUGO Y LA FLECHA

En materia de bebés robados, en España podríamos poner como punto de partida del estudio, el establecimiento de la dictadura franquista y las dos primeras décadas de la democracia (1938-1996)².

Este recorrido histórico comienza, cinematográficamente hablando, con *La voz dormida*, dirigida por Benito Zambrano en 2011. La historia arranca en 1940, en la cárcel de Ventas, Madrid. En medio de una húmeda oscuridad, unas monjas citan

¹ «Adoptados» irá en este artículo casi siempre entrecorillado, por hacer referencia a adopciones ilegales o a falsos biológicos. Esto es, bebés que fueron inscritos como hijos biológicos cuando no lo eran, creando una falsa identidad legal y eliminando el rastro de su identidad biológica.

² ROIG PRUÑONOSA, N. (2018): *No llores que vas a ser feliz. El tráfico de bebés en España: de la represión al negocio (1938-1996)*, Barcelona, Ático de los libros, p. 26.

los nombres de las mujeres que van a ir al paredón esa noche. Hortensia está presa por ser republicana y gran parte de la trama gira en torno a qué va a ocurrir con su bebé. De ese bebé, dicen en la cárcel aún puede ser recuperado para la nueva causa.

Esta nueva causa se refiere a la dictadura franquista y entre sus filas contaba con la presencia de Antonio Vallejo-Nágera, psiquiatra y militar, que sostenía teorías eugénicas de herencia nazi, en las que habla de la necesidad de eliminar cualquier vestigio genético marxista (a los que califica de plaga) para mantener la pureza de la raza hispana.

Vallejo-Nágera no se limitó al terreno teórico [...] su influjo con teorías pseudocientíficas afectaron a las relaciones que tuvieron muchas de las presas republicanas con sus hijos, en algunos casos muertos por inanición o separados de sus madres sin saber jamás cual sería su paradero³.

Evidentemente, en su escala de valor social, sitúa a la mujer en el más bajo escalafón, cuya única utilidad es la de procrear. Pero buscando la forma de no transmitir ideas contrarias al régimen, una de las formas de llevarlo a cabo era la de dar los bebés nacidos de madres republicanas a familias afines a este.

Parécenos que mucho más que las condiciones antropológicas de los progenitores influyen en la descendencia, por razones que ampliamente expondremos, las ideas morales y culturales del pueblo⁴.

En torno a esta idea gira gran parte de la película. Cuando Hortensia da a luz en la cárcel, su miedo crece, no solo a ser fusilada, sino a que su hija crezca sin conocer su origen.

En este recorrido histórico, no puede faltar el documental *El silencio de otros*⁵. Así, en silencio, se queda el espectador después de sus 95 minutos de duración. La dirección de Almudena Carracedo y Robert Bahar narra la lucha en silencio de víctimas de la dictadura franquista debido a que la Ley de Amnistía de 1977 ha permitido vivir impunes a los culpables. Con la producción ejecutiva de El Deseo, han recibido premios alrededor de todo el mundo, desde un Goya hasta un Óscar.

Entre todos los crímenes, cuentan el de las madres a las que les robaron sus bebés a través del testimonio de M.^a de las Mercedes Bueno, presidenta de ALUMBRA (Asociación de Lucha de las Madres de Bebés Robados en Andalucía), cuyo delito fue ser madre soltera en 1977, y cayó un 24 de diciembre en manos de un ginecólogo que le dijo que era mejor dormirla para el parto, y posteriormente que

³ <https://memoriahistorica.org.es>.

⁴ VALLEJO-NÁGERA, A. (1937): *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*, Burgos, p. 77.

⁵ CARRACEDO, A. y BAHAR, R. (dirección) (2018): *El silencio de otros* [documental], España, Semilla Verde Production, Lucerna Films, American Documentary POV, Independent Television Service, Latino Public Broadcasting (LPB), El Deseo.





Personajes en la ficción y en la realidad. De izq. a der. Dr. Mena (Dr. Vela), sor Eulalia (sor María), Dolores de Prat (Mercedes de Gras).

el bebé había muerto. Veintiocho años después, por la avalancha de denuncias en medios de comunicación, supo que la habían engañado.

Pero no, no podemos culpar solo al franquismo del delito de robo de bebés. Ya sea en la Transición hacia la Democracia, o en plena Democracia, se han seguido robando recién nacidos en España. Asociaciones españolas de ayuda a las víctimas poseen datos de esta práctica hasta en 2001.

Es a comienzos de la década de 1980 cuando la periodista Margarita Antonia Iglesias recibe en la redacción de *Interviú* la llamada de unas enfermeras desde la clínica San Ramón de Madrid, diciendo que ahí había un bebé congelado que enseñaban a las madres, pero sus recién nacidos ya se habían marchado con unos nuevos padres, adjudicados por el doctor Eduardo Vela Vela, el «hacedor de niños». La foto que realizó Germán Gallego, de un bebé congelado y amoratado, no puede dejar a nadie indiferente.

No trabajaba solo, sino con la ayuda de sor María Valbuena, trabajadora social de la clínica Santa Cristina de Madrid, y de Mercedes Herrán de Gras, amiga de Francisco Franco y dueña de «pisos patera» en Bilbao, donde mantenía ocultas a madres solteras hasta que daban a luz.

Reflejada, contada e investigada a fondo queda esta trama para la miniserie *Niños robados*⁶. Su novedad en cuanto a otras es que trata el problema desde dos puntos de vista: las madres que dieron a luz y aquellos bebés robados, hoy hombres y mujeres, con todo el dolor que acarrear.

⁶ Telecinco (2013): *Niños robados* [serie de televisión], España, Mod Producciones.

La primera parte, a su vez, proporciona dos tipologías de madre biológica diferentes: la que se cree que su niña murió (Violeta) y la que sabe a ciencia cierta que le robaron a la suya (Conchita).

La segunda parte cuenta lo que significa para Susana, una chica de alta sociedad, descubrir que la han engañado, y que sus padres no son sus padres⁷. Es el comienzo de la búsqueda de su identidad, con la ayuda de abogados, asociaciones de víctimas, amigos, familia, etc.

IRLANDA, EN EL NOMBRE DE DIOS

En Irlanda, a diferencia de España, lo que se hacía era forzar las adopciones, casi en su totalidad ilegales. Se habla de «adopciones» que en 1952 costaron mil libras. Aquí estaba involucrada de pleno la Iglesia católica con la connivencia del Gobierno, que toleraba y facilitaba esta práctica «por el bienestar de los niños»⁸.

Esta historia la hace suya el cine en forma de drama en dos largometrajes: *Las hermanas de la Magdalena*⁹ y *Filomena*¹⁰, ambas basadas en hechos reales. Aunque tratan de las prácticas de un mismo lugar, la primera se centra en la vida que llevaban las madres solteras y los trabajos forzados a los que eran sometidas durante su estancia en las casas de la congregación del Sagrado Corazón de Jesús (Bessborough, Castlepollard, Sean Ross Abbey y Tuam)¹¹.

La película *Las hermanas de la Magdalena* no ahorra dolor al espectador. La sensación de encierro se acentúa con una iluminación en clave baja. Mujeres jóvenes cuyo pecado era ser jóvenes simplemente, o haber sido violadas y haber engendrado un hijo. Se sesga su identidad, ya no pueden usar su nombre sino el que les sea asignado por las monjas. Cualquier comportamiento considerado indecente acaba con un rapado de cabeza que elimina de un golpe, o a golpes, la femineidad de estas jóvenes.

El pecado se lavaba con agua hirviendo en la que se escaldaban las manos. Eran algunas de las 30 000 mujeres que fueron forzadas a trabajar en las lavanderías

⁷ No cabe valorar la infidelidad a los sentimientos por los padres «adoptivos». Existen muchos «adoptados» que no quieren buscar a su familia biológica por sentirse infieles a sus padres «adoptivos», y otros que no quieren volver a saber de ellos cuando saben la verdad. Es tan respetable una posición como la otra.

⁸ TRENADO, M. (2015): «The cases of ‘Stolen children’ in Spain and Ireland, Curtailing the most suitable legal framework on the fight for ‘real’ identities», *JCL Journal*, p. 21, Viena.

⁹ MULLAN, P. (director). (2002): *The Magdalena sisters*, [drama/religión, basado en hechos reales], coproducción Irlanda-Reino Unido, PFP Films, Temple Films.

¹⁰ FEARS, S. (director). (2013): *Philomena* [drama basado en el libro de Martin Sixsmith], coproducción Reino Unido-Estados Unidos-Francia, BBC Films, Pathé, Baby Cow Prod., British Film I. Magnolia Mae Films.

¹¹ Donde se encontraron en 2014 ochocientos esqueletos de recién nacidos en una fosa séptica gracias a la historiadora Catherine Corless. Posteriormente se encontraron más, y se les dio el nombre de «parcelas de ángeles».





Las hermanas de la Magdalena.

de los asilos de la Magdalena. Es llamativo el paralelismo que existe con el Patronato para la protección de la mujer, con D.^a Carmen Polo de Franco como fundadora, donde las mujeres eran obligadas a coser ropa para grandes empresas. La última de estas lavanderías irlandesas fue cerrada en 1996.

Filomena narra el camino que tuvo que seguir Annie Philomena Lee, nacida en Limerick, Irlanda, en 1933, quien al quedarse embarazada a los 18 años fue a parar a Sean Ross Abbey en Roscrea, un centro para madres solteras. Allí nació Anthony Lee, posteriormente Michael Anthony Hess en Estados Unidos. Para poder salir de allí, debían trabajar, evidentemente sin salario, durante cuatro años, o bien pagar cien libras.

La película se centra en la búsqueda de Anthony por Philomena, con la ayuda de Martin, un periodista cuyo cometido es escribir un artículo «de interés social». «Llevo lo que me ocurrió dentro 50 años», dice Philomena, igual que tantos miles de madres a las que les robaron sus hijos, o se vieron obligadas a darlos mediante coacción.

Curiosamente, cuando retorna a la abadía para pedir los documentos de su hijo, las monjas le responden que todo había desaparecido en un incendio, pero lo que sí conservan es la renuncia que ella firmó 50 años atrás.

Animada por el periodista, viaja a Estados Unidos siguiendo una pista, para descubrir que Anthony también emprendió un viaje en busca de su identidad. La película nos muestra una Philomena miedosa que no responde a la realidad, pues movería cielo y tierra para encontrar a su hijo, llegando a hacer confesar a las monjas lo que habían hecho con él y dejando claro que nunca quiso darlo en adopción.



Philomena Lee delante de la tumba de su hijo en Irlanda.



Cartel de la película *Šavovi* (*Stitches*).

SERBIA, SIMPLEMENTE LA VERDAD

El robo de bebés en Serbia es un gran conocido y a la vez desconocido. No sorprende que un país que ha sufrido guerras de todo tipo tenga una ciudadanía que vive bajo la ley del silencio. A pesar de las tres mil denuncias existentes, se estima que diez mil bebés han sido robados en los últimos cuarenta años, con un coste en los últimos tiempos de entre 15 000 y 45 000 € por niño.

En palabras de Mirjana Novokmet, madre de un bebé robado, la esperanza de saber la verdad no puede comprarse. Las pronuncia al saber que el Gobierno de su país ofrecerá mediante ley diez mil euros a cada familia que no haya encontrado documentación en relación con la búsqueda de su bebé.

*Šavovi*¹² narra la búsqueda que Ana y su marido Jovan iniciaron cuando les dijeron que su hijo había muerto y que era mejor que no viesen el cadáver porque estaba lisiado y había sido lo mejor que le podía pasar. Representan al joven matrimonio que es fácilmente engañado. Su propio entorno le pide a Ana que olvide la búsqueda, pues el niño debe haber cumplido ya 18 años y tendrá una vida con otra familia. Ana solo quiere saber la verdad y, junto a Jovan, poner en orden todos los elementos de su vida. Encontrar a Markus va a poner punto y final en el dolor.

¹² TATARAGIC, E. (productor) y MIROSLAV, T. (director) (2019): *Šavovi* (*Stitches*), Serbia, Eslovenia, Croacia, Bosnia, Herzegovina.





Las Madres de Plaza de Mayo manifestándose.

ARGENTINA, NI MUERTO NI VIVO, DESAPARECIDO

*Todos son mis hijos*¹³ es el documental que recoge la historia de las madres y abuelas de plaza de Mayo.

El 24 de marzo de 1976 Argentina se sume en el terror impuesto por las Fuerzas Armadas. Treinta mil desaparecidos, un genocidio, crimen de lesa humanidad. Sin embargo, los criminales, policías de gatillo fácil, quedan impunes. Muchas de las mujeres capturadas por los militares estaban embarazadas en ese momento, otras quedaron en estado en las prisiones debido a los abusos que sufrieron. Todas tuvieron en común que ninguna conservó a sus hijos, y ni siquiera sus vidas.

La Asociación Madres de Plaza de Mayo produce este desgarrador documental con la dirección de Ricardo Soto Uribe y fotografía de Facundo Geli. El comienzo se sitúa en Buenos Aires en 2001, donde los tanques militares invaden la ciudad entre disparos y lamentos por los muertos. Nada ha cambiado.

Cada testimonio duele más que el otro. Abuelas cuentan la historia de cómo iban día tras día a preguntar por sus desaparecidos, y la respuesta siempre era «no figura, vuelva dentro de cuarenta días». Ante la impotencia, madres con las manos vacías y los corazones rotos, empezaron a reunirse en plaza de Mayo para pedir silenciosamente que les devolvieran a sus hijos y nietos. Hicieron del pañuelo blanco en la cabeza su símbolo, como representación de los pañales de sus hijos. El manejo del lenguaje cinematográfico en este documental hace que el espectador quiera consolar a estas abuelas que nos cuentan sus historias, llenas de muerte pero también de esperanza. En 1980, aún en plena dictadura, encontraron a las dos primeras nietas. A día de hoy, han encontrado a 130, de los que muchos convivieron sin saberlo con los asesinos de sus padres biológicos.

¹³ CEBALLOS, M. y PAUL, A. (productores) y SOTO URIBE, R. (director) (2016): *Todos son mis hijos* [documental], Argentina.



La historia oficial.

Curiosamente, en 1985 se estrenaría una película que ofrecía al espectador un punto de vista con el que hoy no solemos contar, las dudas sobre la procedencia de su hijo por parte de su madre adoptiva, y las consecuencias morales que le acarrea. *La historia oficial*¹⁴ muestra sin reparos las conversaciones entre un grupo de amigos acerca de cómo había estado el padre presente en el nacimiento de su hija Gabriela. Evidentemente, hablan de una represaliada militar y él no es el padre del bebé. Por otro lado, la «madre» se reencuentra con una vieja amiga, que había desaparecido sin dejar rastro, y esta le cuenta cómo fue vejada, violada y maltratada por amigos de su marido. Esto abre los ojos a la madre de Gabriela, y comienza a hacer preguntas incómodas sobre el origen de la niña a su esposo. Como dato común al de muchas víctimas de la sustracción de recién nacidos, festejan como cumpleaños de la niña el día que se la quedaron, no el que nació. Es otra forma más de robo de la identidad biológica.

El impacto del filme fue muy importante, siendo seleccionada para los Óscar y ganando por primera vez para un país de Latinoamérica la preciada estatuilla para la mejor cinta de habla no inglesa.

ACABANDO, QUE NO FINALIZANDO

No finalizando, porque el robo de bebés no ha puesto punto y final. Este crimen de lesa humanidad no finalizará hasta que los gobiernos no se comprometan en su totalidad a impartir justicia, a la reparación de los daños y a la no repetición.

¹⁴ PUENZO, L. (director) (1985): *La historia oficial* [drama, dictadura argentina], Argentina, Historias cinematográficas, Progress Communications.

Esto solo se consigue mediante leyes sinceras y de debido cumplimiento, como la que se acaba de admitir a trámite –el 23 de junio de 2020– en España.

Dicen que lo último que se pierde es la esperanza, pero en España, solo una de las víctimas consiguió llevar al ginecólogo Eduardo Vela a juicio antes de su muerte: Inés Madrigal, con el letrado Guillermo Peña como abogado. La sentencia del Tribunal Supremo de España ha sido no pronunciarse sobre los aspectos que hubiesen permitido reabrir cientos de casos en el país y condenar a la víctima a pagar las costas del juicio.

¿Será que *Democracia* ahora se escribe con minúscula?

La realidad es que aún, de muy diversos países, llegan noticias de mujeres secuestradas hasta dar a luz para vender a sus bebés. Mientras exista quien quiera comprar, existirá quien robe para vender.

RECIBIDO: abril de 2020; ACEPTADO: junio de 2020



CÓMIC / COMIC

THE ILLUSION OF REALITY IN EMIL FERRIS' GRAPHIC NOVEL *MY FAVORITE THING IS MONSTERS* (2017)

Sheila Hernández González

ABSTRACT

By applying the concept of the illusion of reality as studied by postmodernist theorists such as Linda Hutcheon, Alison Lee and Brian McHale, this article analyses how Emil Ferris' *My Favorite Thing Is Monsters* (2017) creates and destroys an impression of existing at the reader's level of reality. For this purpose, it has been explored how the novel uses both internal and external elements to gain authenticity. This includes inherent aspects to the narration such as style and the diary format, but also the insertion of a secondary plot that creates its own illusion of reality and the incorporation of elements from the reader's realm that contribute to the recreation of the real world inside the fiction.

KEYWORDS: Illusion of reality, postmodernism, graphic novel, historiographic metafiction, *My Favorite Thing Is Monsters*, Emil Ferris.

ILUSIÓN DE REALIDAD EN LA NOVELA GRÁFICA *LO QUE MÁS ME GUSTA SON LOS MONSTRUOS*, DE EMIL FERRIS

RESUMEN

Aplicando el concepto de la ilusión de realidad desde el punto de vista de teóricos postmodernistas como Linda Hutcheon, Alison Lee y Brian McHale, este artículo analiza cómo *Lo que más me gusta son los monstruos* (2017), de Emil Ferris, crea y destruye la impresión de ocurrir al mismo nivel de realidad que el lector. Para este propósito, se ha explorado cómo la novela utiliza tanto elementos internos como externos con el fin de ganar autenticidad. Esto incluye aspectos inherentes a la narración como el estilo y el formato diario, pero también la incorporación de un argumento secundario que genera su propia ilusión de realidad y la inserción de elementos del plano existencial del lector que contribuyen a la recreación del mundo real dentro de la ficción.

PALABRAS CLAVE: ilusión de realidad, postmodernismo, novela gráfica, metafiction historiográfica, *Lo que más me gusta son los monstruos*, Emil Ferris.



If you combine horror film tradition, history of art, social awareness, and a tragic story like Frida Kahlo's the result would be Emil Ferris' mind, creator of the relatively recent debut novel *My Favorite Thing Is Monsters*. This 2017 first volume mixes the genres of memoir, horror story, detective story, and historical drama and it is presented in the form of the protagonist's personal diary, mainly drawn using a Bic ballpoint pen. Ferris (1962) became interested in the idea and image of monsters as a kid, when her scoliosis limited her mobility and she found herself seeking refuge in fantastic stories about outsiders like her. Before becoming an author, she, as a single mother, worked as a toys designer at night to take care of her daughter during the day. This was until 2001, when she contracted West Nile fever from a mosquito, which left the lower part of her body paralyzed and made her lose mobility in her right hand, making it impossible for her to draw and having to raise a six-years-old daughter. While recovering, she started attending the School of the Art Institute of Chicago with the idea of becoming a writer and, as she regained mobility, worked on creating her first graphic novel, which took her over six years to complete. Once the volume was finished, the ship that was hired to transport the printed copies from South Korea was held at the Panama Canal due to bankruptcy of the Chinese transportation company. For this reason, the novel could not be published in 2016 as planned, and the world had to wait until 2017. When it was finally released, however, *My Favorite Thing Is Monsters* received an overwhelming amount of praise not only from press and fans, but also from fellow artists like Art Spiegelman. The second and final volume has not yet seen the light, as it is expected to be published in September this year.

The book tells the story of Karen Reyes, who presents herself as a werewolf, a ten-years-old girl of Mexican, Irish and Cherokee ancestries that lived with her mother and brother in Uptown, Chicago, during the 1960s.¹ The family has personal ties to a neighbour called Anka, a Jewish immigrant from Germany, that is murdered at the beginning of the narration. Karen then becomes a detective and tries to solve the mystery while at the same time deals with her own personal issues associated to the way she sees herself and is seen by others, sickness, racial struggles and the general historical environment. The novel is a bildungsroman (a coming of age story) in which we see Karen, if not physically growing, becoming more mature, losing her innocence, experimenting with her sexuality, learning about life, love, her own self, and how to deal with death. The story little by little reveals details about every character, their personality, their past and their present in a way that readers can feel a certain proximity and understand their emotions. It is not hard, moreover, to see its autobiographical aspects and the way in which Ferris projects herself on Karen Reyes. Like Karen, Ferris was raised in Uptown and, therefore, the locations represented in the novel are places well known to her. In particular,

¹ Particularly, in 1968, a detail the reader must fathom by the context. A key element to discover the exact date is a page at the beginning of the novel that shows the entrance to a movie theatre where *Planet of the Apes* (dir. Franklin J. Schaffner) had just been released.

the Art Institute of Chicago, where Ferris parents met as art students, is one of the places Ferris most often visited, together with the Graceland Cemetery, where she went looking for monsters as a kid. Karen's beastly aspect, on the other hand, is a representation of how Ferris perceived herself as a kid suffering from scoliosis and not being canonically beautiful. In addition, she is a queer woman who identified as a lesbian for years, although now she describes herself as bisexual. This connects with Karen's struggle with figuring out her own sexuality and coming to terms with being attracted to women, as well as the general idea of feeling like an outcast. Finally, her interest and knowledge about World War II is not just the result of her own personal research for the novel but also of the conversations she used to have as a kid with Holocaust survivors that lived in her neighbourhood.

My Favorite Thing Is Monsters is an incredibly interesting and rich novel full of meaning both visually and in terms of content, two aspects that beautifully intermingle and complement each other, and, therefore, hundreds of aspects could be commented on: the symbolic use of colour or symbols in general; the line and artistic style in relation to the canon; social struggles related to race, class, sexual orientation and gender oppression; the psychology of the characters and their isolation; etc. This article, however, will focus on the way the story creates, maintains and, in some instances, destroys the illusion of reality, an aspect of the novel that allows to comment on both visual and literary aspects while at the same time making a general overview of many of the topics mentioned before.

The illusion of reality is the way in which any type of narration (be it novels, movies, theatre plays, etc.) convinces its readers or viewers that what they are witnessing and experiencing is real and that it takes place in the same reality in which they exist. The reader is aware of the fact that fictional novels are not real, but the novel itself works towards convincing us that it is, while at the same time we participate in this process of conviction by ignoring (through a suspension of disbelief) our awareness of the real world outside of the fiction as a means to enjoy the narration. While reading, you sink into a fictional world and believe what you read as a factual truth, an illusion that breaks the moment you stop reading. The creation of this illusion of reality is an important device in postmodern thought and in what Linda Hutcheon calls 'historiographic metafiction', a literary tradition that challenges the veracity of historiography and places it at the same level as fiction. As a form of metafiction, this type of literature uses self-reflexivity and self-exploration and draws attention to its status as a written artefact in order to explore the fictionality of the 'real' world and, therefore, the relationship between the world of the fiction and the world outside that fiction (Waugh, 1984, p. 3). Historiographic metafiction, then, is self-conscious and uses the modes of the historical novel and realism to challenge the separation between literature and historiography. It rejects, therefore, the idea of a universal truth, defending that truth is plural and subject to interpretation by both the writer and the reader and, in the same way as fiction, historiography imposes order on past events through a process of narrativization, transforming history into a human construct like literature, as defended by authors like Linda Hutcheon, Alison Lee and Patricia Waugh. In other words, historiographic metafiction puts into question the way we learn about the past, presenting a



loss of faith in our ability to know a past reality and to represent it through language (Hutcheon, 1988, p. 119). Like any other type of fictional literature, historiographic metafiction works into the construction of an illusion of reality through devices such as the framing of one story within another and the inclusion of real-world figures or events that are historically verifiable, which at the same time fictionalizes these elements from the reader's level of reality by inserting them into the fictional realm (Lee, 1990, p. 46) and breaks the ontological boundary between the two levels (McHale, 1987, p. 85). This illusion of reality, however, is often established in order to destroy it in a jarring manner using metafictional devices that draw attention to the process of writing and, therefore, to the fictionality of the novel, making the reader aware of the separation between fiction and reality.

Even though the self-conscious nature of this literary genre implies the constant destruction of the illusion of reality, for this illusion to be destroyed it needs to have been created in the first place. In the case of *My Favorite Thing Is Monsters*, we are not facing a regular novel, but a graphic novel, meaning that the visual aspect of the work is fundamental to the enjoyment and understanding of its message. Through its pages (and sometimes even inside the same page), many different drawing styles that range from caricature to hyperrealism coexist and function as a meaningful narrative device that informs the reader about Karen's mental state.

First and foremost, the use of realistic images collaborates in the creation of an illusion of reality in the sense that it brings its readers closer to the story. The more similar an image appears to the way we view our reality, the more we see that image as true. However, the most important aspect regarding Emil Ferris' style is the fact that this graphic novel is presented in the form of a diary, which already gives the narration a certain truthful appearance, as it can be perceived on other pieces such as *The Diary of Anne Frank* (1946). By this I do not mean to deny the veracity of Frank's diary, but rather point to the fact that readers do not particularly need to have all the data that proves the work to be a real diary so as to take it more seriously than they would a fictional work. In this way, Ferris creates a fiction in a format that is usually associated to veracity. However, Ferris is not content with simply stating that *My Favorite Thing Is Monsters* is a diary, but she goes as far as to give it the physical appearance of a lined spiral notebook that has been written and drawn on, adding to it a sense of authenticity. In addition, the events narrated by Karen never truly seem impossible or unbelievable. It is true that at times the narrator incorporates magical elements and that she presents herself as a beast, but it is easy for the reader to perceive that every detail that seems impossible is just the result of Karen's imagination and that we need to see beyond that to a deeper meaning that is part of a feasible story.

As it has been established, what we have here is a diary. But what does that mean? It means that absolutely everything shown to us through drawings, though possible, is completely subjective and a mere representation or translation of the way Karen perceives her reality and the way she feels about that reality, putting into question her reliability as a narrator. This way, through drawings and different styles, Karen portrays her emotions and mental state, which explains the existing contrast between drawings that can even share a page. While in some pages we see very





realistic and detailed pieces, in others we find cartoony drawings with an undefined line that seems to have been done by a shaking hand. A clear example of this is the way in which, in one of her visits to the Art Institute of Chicago, Karen enters one of the paintings² and interacts with a figure that was almost indiscernible from the outside: a demon that makes her uneasy by forcing her to question her family's innocence in relation to Anka's murder. Throughout this conversation, her state of mind starts to become unstable and she cannot think clearly. Karen's stress in this situation is represented through undetailed drawings, a lack of order and definition, and the use of black marker, a tool with a thicker and darker line than the usual ballpoint pen. In fact, this is the only instance in which Karen uses that black marker instead of a pen. This subjective perspective can also be perceived when, at the beginning of the graphic novel, her brother Deeze enters a café and is harassed by a racist lady. Here, the way Karen draws both characters speaks of the ways she sees them: While Deeze is represented as a handsome, healthy and calm man, the old lady has a grotesque and generally negative appearance. This is accomplished not only by the contrast between the realist Deeze and the caricatured lady that resembles a gargoyle, but also through the use of colours. The lady is represented in black and white, as is the whole place, while Deeze stands out because of a richness in the use of colours. This is obviously not the only instance of the use of colour as an element to show a particular perspective, though. Through the entirety of the novel, we see how Karen uses colours to create a contrast with the rest of the scene that is usually drawn in black pen, but also to express moods and emotions. Anka, for example, is almost always drawn in blue in order to portray her sadness. In fact, blue is constantly used to demonstrate the sadness of characters and scenes, and it often changes in intensity and shade depending on the strength of that sadness.

In general, the whole concept of the diary and its connection to monsters is a projection of Karen's vision. She represents herself as a monster because that is how she is perceived not only by herself but also by those around her due to her marginal position as the queer daughter of poor immigrants. It is because of this that she portrays her friends, who are also in marginalised positions, as monsters too, while the true monsters (Nazis, abusers, homophobes, etc.) are always shown as humans in order to question prejudices and preconceived ideas. In addition, the use of Karen's perspective implies the existence of a much broader reality *My Favorite Thing Is Monsters* does not portray and that is unattainable for readers. In other words, Karen's perspective is limited, she does not know everything and the information that reaches the reader is a portion of reality selected and translated by her. This can also be associated with postmodernist thought in the sense that the work of fiction (as well as historiography) is unable to fully represent reality, its complexity and multiplicity, portraying a single perspective, as it is argued by historiographic metafiction. This subjective nature is, moreover, associated with the lack of order that can be perceived through the graphic novel. *My Favorite Thing Is Mons-*

² *The Temptation of the Magdalene* (1617), by Jacob Jordaens.

ters is not a very traditional comic book when it comes to style and a great part of the volume does not even have panels or speech balloons. This contributes to the image and veracity of the diary, giving it the appearance of a sketch notebook but also portraying how human minds function: disorderly and nonlinearly. The lack of panels together with drawings that mix with one another and the generally chaotic atmosphere imitates the way our brain works and how we think about many things at the same time, jumping from one idea to another. The diary, therefore, is nothing more than a depiction of Karen's inner world. However, this is not a device that Emil Ferris invented for this fictional diary but something that literary authors like James Joyce, Virginia Woolf and William Faulkner tried to accomplish during the early 20th century: to represent the stream of consciousness in order to represent reality completely and truly as our mind perceives it instead of imposing a chronological order on our thoughts. This device, therefore, contributes from an early 20th century perspective to the creation of an illusion of reality.

As it has been established, the diary format is a tool that contributes to the creation of the illusion of reality in many ways. However, it is highly interesting how this format can also easily destroy that illusion. In multiple occasions the reader can witness how the story is interrupted and, in a metafictional manner, our attention is drawn to the fictionality of the narration or, at least to its nature as a human construct. There is a moment, for instance, in which Karen is completely absorbed in her thoughts and, while she is portraying her ideas in the paper, she is interrupted by the phone that starts ringing. Here, the phone is an external element that is not part of the comic book and does not even physically appear, but its sound is manifested on the page and interrupts Karen's actions, taking her away from the reader. This breaks not only the flow of the narration, but also the illusion of reality as it makes readers aware of the fact that *My Favorite Things Is Monsters* is a diary written by a kid, and also brings attention to the existence of an external reality in her life that we are not aware of, as it has been stated. In other words, the reader realises that the story is a construct created by a kid by selecting events from her life and that there is a wider "reality" that she is not including in her narration. A similar incident occurs when, already reaching the end of the volume, Deeze mentions the notebook that Karen uses as her diary and suggests she should spend less time drawing. In doing this, Karen's brother is referring from inside the story to the physical object that the reader is holding outside of the narration, once again drawing attention to its fictionality or, at least, its distance from the reader's reality and, therefore, breaking the illusion. Not only that, but Deeze even talks to Karen about his concerns regarding the way she portrays herself as a monster and forces her to admit that what she draws is not her real appearance, making the reader question her reliability as a narrator. In this moment of honesty, revelation and facing fears, Karen shows her real face for the first time, a reality that existed on the fictional realm but was hidden to those outside of the narration.

Heretofore, this analysis has dealt with the illusion of reality focusing on elements that are inherent to the work per se such as style, form and perspective. However, one of the most frequent and common ways in which historiographic metafiction creates the illusion of reality is by inserting into the narration certain exter-



nal elements that give the story a sense of veracity and authenticity. In *My Favorite Thing Is Monsters*, as readers advance in the narration, more and more information about the characters is revealed and accessible. This way, through flashbacks, we learn about Anka's past, which constitutes a secondary story within the main plot revolving around Karen's attempts at solving the murder. This additional narration is presented through Karen, who listens to old tapes of an interview Anka had done in the past. While she is listening to these tapes the flashback takes us to Anka's childhood and early adult years in Nazi Germany. As a result, while these tapes are playing, the main plot disappears in the reader's mind as we are immersed in the secondary plot that has an illusion of reality of its own, often destroyed when Karen stops the tapes. In other words, just like the main story has an illusion of reality that makes the reader forget about the external world, the secondary plot creates an illusion that makes us forget about the main plot that surrounds it, creating an additional and deeper realm. Apart from the instances in which Karen stops the tapes by her own wishes, this illusion of reality is abruptly broken when external factors from the main plot seep into the events narrated by the tapes. For example, comments made by Karen to the readers overlap with the pages belonging to the secondary story, and the same happens when Deeze calls Karen while she is listening to the interview and his voice appears on pages showing 1940s Germany. This interruption not only destroys the illusion of reality, but also breaks the flow and linearity of the narration, once again resembling real life in its lack of order and the way we perceive it, as it has been discussed.

More remarkable are the multiple ways in which the story gains authenticity by taking elements from the reader's realm. The inclusion of historical events and figures, places from the reader's realm, etc. convinces the reader of the veracity of the story. As it has been mentioned, the narration takes place in Uptown (Chicago) and, due to Ferris' link to the city, locations and important buildings represented in the novel are taken from our reality and accurately portrayed. Moreover, the story takes place during the 1960s in the context of the Civil Rights Movement, which is closely connected to Chicago and, particularly, to Uptown, an area that experienced an economical decline caused by the Great Depression from the 1930s onwards and became the home of low-income immigrants, a situation that eventually caused crime to rise during the 1960s (Seligman, n.d., para. 3). This is the reason why many historical figures play a part in the story, whether their role is mainly passive or they actively affect the narration. Some of them, like Emiliano Zapata (1879-1919) and Diego Rivera (1886-1957) are merely mentioned because of Deeze's admiration towards them. The same happens with Al Capone (1899-1947), a figure historically connected to Chicago, who is only referred to through a cat that is named after him. Others, like Martin Luther King (1929-1968) and John F. Kennedy (1917-1963) are mentioned or appear in a subtle manner,³ but have an influence on the characters. Both Kennedy and King's deaths are traumatic expe-

³ King, for example, is shown on a television screen a couple of times.



periences for many of the characters that, being in an unprivileged position, equate the events to a loss of hope. Saint Christopher, referred to as the Werewolf Saint, technically does not have an active role either but is of great emotional importance for Karen as it helps her feel less alone and guides her. In fact, there is only one historical figure that plays a truly active role in the narration⁴: Kate Warne's ghost appears to Karen when she is intoxicated with a cannabis-infused brownie. She interacts with Karen, telling her the story of how she became the first female detective in history, and helping her face and resolve her uncertainties. This interaction causes Warne to become an active character that has an impact on the story through its protagonist.

Other elements from the reader's realm that are assimilated by the narration include specific books, brands, movies, etc. that do not play any role in the story other than filling the gaps but that, nonetheless, contributes to the recreation of the reader's reality. Art and history of art, however, are central elements in the novel. Karen is a kid who, due to her brother's influence, has a great interest in studying and creating art, as the existence of the diary itself demonstrates. She is constantly visiting the Art Institute of Chicago and mentioning artists, specific works of art and artistic movements. For her, art is not just a means of expression, but a model to understand her reality. Art, therefore, is very present in all aspects of the narration and it has two main functions. On the one hand, Karen uses artistic elements on her daily life to compare her reality to the characteristics of art. In other words, she perceives reality from an artistic point of view and therefore, she is constantly describing what she sees and feels in specifically artistic terms. For example, when she finds her mother cleaning the murder scene, she describes the moment as follows: "The color palette of mama's rubber gloves and Anka's blood combined with the metal smell made me think of a painting by Magritte" (p. 46). And, similarly, she states that "basements usually smell like Surrealism. But kitchens and gardens almost always smell like Impressionism" (p. 72) and that, when she found herself in an incredibly stressful situation, she was so overwhelmed by everything around her that she "felt like [she] was trapped in an abstract painting" (p. 237). These are just a few examples, but the list goes on as she compares Sam (Anka's husband) to Picasso's blue guitar player or connects the taste of cannabis-infused baked goods to a painting by Salvador Dalí. It seems like Karen experiences reality through a

⁴ There is another character, however, that might be based or inspired by a historical figure. There is a resemblance in name and appearance between Schutz, the German paedophile with whom Anka lives until she becomes "too old for him", and Johannes Heinrich Schultz (1884-1970), a psychiatrist and psychotherapist. Both men were educated and influential during the Nazi regime. Schultz, moreover, specialised in sexual education, sterilization, euthanasia and homosexuality, and worked for the fascist regime exterminating mentally handicapped individuals and "curing" homosexuals, which allowed him to save some people from concentration camps by declaring them "cured", similarly to what Schutz would do for Anka. Therefore, both men were generally horrible people who did acts of kindness and whose lives were marked by sexual misconduct in the case of Schutz and the observation of homosexuality by Schultz, one being an aberration today and the other being considered so at the time.



sort of artistic synaesthesia and uses that to illustrate her inner world of emotions and perceptions, another personal trait she shares with her creator.

On the other hand, some works of art are replicated by Karen inside the graphic novel in a detailed manner and function as active elements in the narration, mostly revealing information about characters and their past as well as leading to clues of Anka's murder. In fact, it is because of *The Nightmare* (1781), by Henry Fuseli, a painting that her brother described as "history's first horror comic cover" (p. 49), that she starts thinking about Anka's past and how it might be relevant in relation to her murder. Often, these pieces are known to Karen because of her frequent visits to the Art Institute of Chicago. In the course of this narration, she visits the institution in two occasions. Firstly, with her brother in the form of a flashback, meaning that their visit did not take place in the time lapse of the story, but in the past. In this occasion, though many pieces are portrayed, the most significant one is *Saint George Killing the Dragon* (1434-1435), by Bernat Martorell, a painting that makes Karen think about his brother and his layers as a multidimensional person. This experience tells the reader about the relationship between the siblings and the influence that Deeze has on Karen. Before the tour through the museum, Karen even explains the theory behind the symbol of vesica piscis, a mathematical shape formed by the intersection of two disks with the same radius in a way that the centre of each disk lies on the perimeter of the other. This theory was explained to her by Deeze and it not only shows the weight that art and its more theoretical aspect have on the story, but it is also significant in the sense that Deeze uses this theory as an analogy for human relationships, once again using art as a medium to understand the characters in the story. Her second visit takes place later in the graphic novel and, in this occasion, Karen is accompanied by her friends Sandy⁵ and Frank. The event has two main purposes: firstly, to learn about Frank's interests and sexual orientation; and secondly, to find clues about Anka's murder. The reason why Karen decides to go to the Art Institute of Chicago in this occasion is because when she saw Anka the morning before she was murdered, the atmosphere reminded her of *The Temptation of the Magdalene* (c. 1616-1617), by Jacob Jordaens, and it is in this occasion that the encounter already mentioned between Karen and a demon takes place inside the work of art, an experience that helps the protagonist think about possible explanations she was trying to ignore.

Moreover, another painting that appears in the story and has an important influence is *The Blessed Guillaume de Toulouse Tormented by Demons* (1657), by Ambroise Frédeau, which teaches Karen that there are good and bad monsters and the difference between the two, a topic explored through the whole book. The

⁵ Sandy, however, is probably an imaginary friend or a ghost. There is evidence in the text to believe that only Karen can see her and she is a product of her imagination, often saying what is in Karen's subconscious. Sandy seems to live in an abandoned apartment and, though Karen can see her through the windows, she is never home when she goes looking for her. In addition, Sandy claims her parents are dead and that she lives with her aunt and uncle, but these people never appear in the story and Frank always seems confused when Karen mentions her.



main idea is that fictional monstrous creatures are often considered as evil and prosecuted just because of their appearance, an aspect they cannot control, while the real evil monsters are human beings that seek power by controlling the masses through fear. Finally, also remarkable is that, at the end of this volume, the protagonist falls asleep and, in her dreams, she jumps from one painting to another. The graphic novel, then, presents a great number of paintings that are recreated in full detail on its pages, adding to the visual richness of the story and, moreover, participating in this creation of an illusion of reality since the realistic representation of pieces of art easily recognizable for the reader creates a closeness to the story, making us believe that the events narrated take place in the same realm in which we (an those pieces of art) exist.

The aforementioned, however, are just very specific aspects of real life that the novel borrows to recreate, inside the fiction, the reality experienced outside the fictional universe. There is, however, a much more general aspect taken from real life that, moreover, justifies the inclusion of historical figures: The social context. As we know, the story takes place in 1960s Chicago and the significance of this goes beyond a random setting. This stage allows the writer to include many social issues related to citizens in marginal positions. This way, the book shows a historical context characterized by racism, police brutality, crime, immigration, homophobia, poverty and all sorts of discrimination, showing, in the process, what individuals are willing to do to survive (prostitution, violence, drugs, etc.). When the reader looks at the pages and sees the great diversity of characters (both main and secondary) and the representation of the activity in the streets of Uptown, he is not only reading a story, but being exposed to the reality of a specific area that, put in context with the figures of Martin Luther King Jr. and John F. Kennedy, has a greater national significance in an era of struggle. This representation of a past reality bring us closer to the story and gives it a sense of authenticity, making the reader believe that since the context is real, the narration might be real as well. However, from the point of view of historiographic metafiction and as it has been argued by Allison Lee (1990), it also fictionalises the historical figures and events by inserting them in the fictional universe, putting into question the veracity of history and the line that separates fiction from real accounts.

This, nonetheless, is not only observable in a general overview of the neighbourhood, but it can also be perceived in the specific individuals that are constantly affected and isolated by race and class. The story presents a lower-class female protagonist, the daughter of immigrants that has an absent father and, as it is gradually revealed to us, is part of the LGBTQ+ community. Her brother faces racist violence and discrimination due to his Mexican physical features; her friend Frank, who is African American, has been mutilated and faces discrimination even inside of his community due to his sexual orientation and gender expression; her mom faces a fatal disease without the economic means to afford treatment; and Anka was a Jew escaping from Nazi Germany that suffered from PTSD. In addition, the story about Anka's past in Berlin included inside of the main plot obviously deals with social issues regarding the struggle of Jewish people during the 1930s and 1940s as well as the role of prostitutes in society and child prostitution. It seems clear that



what Emil Ferris is doing by interlocking these two narrations is to create a parallelism between the United States during the 1960s (especially in marginal areas such as Chicago) and Nazi Germany, implying that there are certain characteristics rooted in the system of American society that are reminiscent of a fascist regime.

In conclusion, it has been demonstrated that *My Favorite Thing Is Monsters* convinces the readers of its authenticity and creates an illusion of reality, a device used in fiction but particularly studied by postmodernist literary theory, through different devices inherent to the medium and form used or incorporated into the narration. The fact that it has the appearance of a diary collaborates in this illusion and implies a completely subjective point of view, a translation of reality through Karen's eyes, which also allows to show her stream of consciousness, therefore making a more accurate representation of reality as humans experience it. A secondary story inside of the main plot also creates its own illusion of reality, making the reader forget about the story that surrounds it. The illusion, moreover, can be destroyed in both these narrations (main and secondary), usually through external elements and by bringing the reader's attention to the fictionality of the diary. The illusion is also supported by the incorporation of historical figures and places, paintings by important figures in the history of art and other elements (brands, movies, etc.), some of which play a rather active role in the narration, having an important impact on the characters and the development of the story. Finally, the representation of Chicago's social context and diversity during the 1960s gives the narration authenticity and, merged with the secondary plot about Anka's childhood, creates a parallelism between The United States and Germany under fascist rule. Though it might seem like this parallelism is a thing of the past and refers only to The United States in a particular era, the truth is that little has changed in America and those values that were rooted in a system of oppression during the 1960s still remain, especially visible under Donald Trump's administration. Ferris wrote this story that perfectly mixes the visual and the literary keeping in mind those aspects of America that, while growing up in Chicago, reminded her of a fascist regime and, in her own words she "thought [she] was writing a story about the past" (E. Ferris, interview, October 1, 2017) but the truth is she was not. It is true that *My Favorite Thing is Monsters* includes certain presumably fantastic elements in order to confuse the reader, but the truth is that none of its monstrosity escapes our reality, none of it is impossible or unbelievable. And for this reason, the illusion of reality, in this case, is more than a mere illusion.

RECIBIDO: julio de 2019; ACEPTADO: octubre de 2019



LIST OF REFERENCES

- CONSTENLA, T. (2018, May 24): «Mis amigos son monstruos», *El País*. Retrieved from <https://elpais.com/>.
- FERRIS, E. (2017): *My favorite thing is monsters*. Seattle, WA, Fantagraphics Books.
- FOUCAULT, M. (1977): «Nietzsche, Genealogy, History», in D.F. Bouchard (ed.): *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (pp. 139-164), Ithaca, NY, Cornell University Press.
- HUTCHEON, L. (1988): *A poetics of postmodernism*, London, Routledge.
- JENNINGS, D. (2017, February 17): «First, Emile Ferris was paralyzed. Then her book got lost at sea». *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/>.
- LEE, A. (1990): *Realism and power: Postmodern British fiction*, London, Routledge.
- McHALE, B. (1987): *Postmodernist fiction*, London, Routledge.
- SMALLPRESSÉXPO (2017, October 1): *SPX 2017 Panel-Emil Ferris: My Favorite Thing is Monsters* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=uL7LMFR5Kyw>.
- THIELMAN, S. (Interviewer) & FERRIS, E. (Interviewee). (2017): *Emil Ferris: 'I didn't want to be a woman-being a monster was the best solution'*. [Interview transcript]. Retrieved from The Guardian online newspaper <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/20/emil-ferris-my-favorite-thing-is-monsters-graphic-novel>.
- UMILE, D. (2017, January 18): «Creatures invade 1960s Chicago», in *My Favourite Thing Is Monsters. Chicago Reader*. Retrieved from <https://www.chicagoreader.com/>.
- VINE, C.N. (2009): *Psychology under the Third Reich*. Retrieved from Worcester Polytechnic Institute. (URN E-project-102609-144251).
- WAUGH, P. (1984): *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, London, Routledge.



LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y VISUALES EN LA OBRA DE ALAN MOORE

Sandra Medina Rodríguez

RESUMEN

El guionista británico Alan Moore es uno de los grandes revolucionarios (junto con Frank Miller y Art Spiegelman) de la narrativa del cómic occidental. En este estudio planteamos analizar las estrategias narrativas y visuales, así como la evolución temática, evidenciando la madurez del medio alcanzada en las obras de Alan Moore. Centraremos el análisis en las obras más relevantes (*Watchmen*, *V de Vendetta* y *From Hell*) y en las que nos aporten rasgos distintivos o ejemplos significativos e inequívocos de sus innovaciones artísticas o características propias (*La Cosa del Pantano*, *La Liga de los hombres extraordinarios*, *Miracleman* y *Promethea*).

PALABRAS CLAVE: Alan Moore, *Watchmen*, *V de Vendetta*, *From Hell*, cómics, estrategias narrativas del cómic.

NARRATIVE AND VISUAL STRATEGIES IN ALAN MOORE WORKS

ABSTRACT

British screenwriter Alan Moore is one of the great revolutionaries (along with Frank Miller and Art Spiegelman) of the western comic book narrative. In this study we propose to analyze the narrative and visual strategies, as well as the thematic evolution, evidencing the maturity of the medium reached in the works of Alan Moore. We will focus the analysis on the most relevant works (*Watchmen*, *V de Vendetta* and *From Hell*) and in those that give us distinctive features or significant and unequivocal examples of their artistic innovations or characteristics (*The Swamp Thing*, *The League of Extraordinary Men*, *Miracleman* and *Promethea*).

KEYWORDS: Alan Moore, *Watchmen*, *V de Vendetta*, *From Hell*, comics, narrative strategies of the comic.



BREVE HISTORIA DE LOS GUIONISTAS DEL CÓMIC

Aunque historiográficamente la cuestión de los orígenes del cómic sigue siendo objeto de discusión y polémica, hay muchos autores que retrotraen los inicios de este medio artístico hasta la Antigüedad. Desde los jeroglíficos egipcios, la columna de Trajano (113 d.C.), las pinturas sobre madera de Protat (1370 d.C.) hasta el pórtico de Zenón en Verona y el tapiz de Bayeux (McCloud, 2007: 10-20). Podremos citar a William Hogarth (1697-1764), autor de *A Harlott's Progress* y *The Rake's Progress*, y a Gustave Doré (1832- 1883) con su *L'histoire de la Saint Russie* como precedentes ilustres del acercamiento a la narrativa del cómic. Pero no será hasta el siglo XIX cuando, gracias a los avances en litografía, fotograbado y el nacimiento de los primeros periódicos satíricos ilustrados (*Caricature*, 1830, Francia; o *Punch*, 1841, Alemania) y de las caricaturas satíricas políticas, se avanzaría significativamente en la narración gráfica (Gubern, 1992: 215). Lo más cercano a la idea de cómic como la concebimos hoy es la obra del escritor, pintor y pedagogo suizo Rodolphe Töpffer (1799-1846), alabada por Goethe, con títulos como *Histoire de M. Jabot* (1831) o *Histoire D'Albert* (1844): dibujos contenidos en viñetas con un breve texto debajo.

En Estados Unidos Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst, magnates del periodismo de finales del XIX y principios del XX, pugnaban por vender más dominicales. El arma clave de esta guerra fue *Yellow Kid*, una tira cómica de Richard Outcault, que estuvo en ambos periódicos. Sería la primera tira cómica publicada regularmente en los Estados Unidos. Tras Outcault, se mantuvieron en distintos periódicos otras series como *Hooligan, el feliz* (*Happy Hooligan*, 1904), de Frederick Burr Oppen; o *Educando a papá* (*Bringing up Father*, 1913), de George McManus.

En estos primeros momentos de vida del cómic el dibujante y el guionista eran la misma persona. Aún la industria cultural, a través de editoriales dedicadas exclusivamente al mundo del tebeo, no ejercía un férreo control tanto en las formas como en los temas. Era un arte libre y experimental que, entre 1903 y 1918, conviviría e incluso avanzaría vanguardias europeas como el surrealismo y el dadaísmo. Era la primera vanguardia del cómic, liderada por Winsor McCay (*Little Nemo in Sumberland*, 1905), Lionel Feininger¹ (*Kinder Kids and Wee Willie Winkies World*, 1906) y George Herriman (*Krazy Kat*, 1910), que introducía en cada hogar norteamericano historias oníricas y absurdas apenas años después de que Freud publicara *La interpretación de los sueños* (1901), naciera el cubismo (1907) o Marinetti exhortara, en 1909, al culto a la máquina y a la guerra con su manifiesto futurista (Gubern, 1992: 227).

En la década de los años treinta, con la llegada de las editoriales exclusivas para cómic, nació un nuevo formato; el *comic-book* (un cuadernillo concebido para la publicación exclusiva de historietas), en el que el trabajo, siguiendo el modelo establecido en la década de los años veinte por la fábrica de coches Ford, se hacía indus-

¹ Lionel Feininger (1897-1956), pintor expresionista alemán fundador y profesor de la Escuela Bauhaus junto con Walter Gropius.



trial y colectivo. Se crearon entonces equipos de artistas en los que cada miembro se encargaba de un aspecto concreto de la producción, como ya ocurría en el cine. Así, hubo una persona dedicada solo al dibujo, otra al color, una tercera a la rotulación de los textos, y ganaba terreno la figura del guionista (muchos de los cuales eran escritores que no habían triunfado en la industria cinematográfica). Los guionistas eran esclavos del *star system* propio del cómic y su trabajo estaba diluido: sus personajes eran más importantes que sus creadores². Entonces las editoriales controlaban con mano de hierro el trabajo de sus artistas, ayudadas además por un código de censura autoimpuesto desde 1954³. Solo encontramos escasas publicaciones situadas en la periferia de la industria, marginales e independientes, con potestad creativa y de contenidos: la revista sátira, insolente y deslenguada *MAD* (que no ha cesado su publicación desde 1952), editada por Harvey Kurtzman.

En Europa, mientras tanto, despuntaba la escuela franco-belga, con Hergé (*Tintín*, 1930) o René Goscinny (*Astérix el Galo*, 1959) como los referentes más evidentes. En sus inicios Hergé escribía e ilustraba sus historietas, pero en 1944 se dedicaría solo a la narración, asociándose con el dibujante Edgar Pierre Jacobs para ilustrar las aventuras de Tintín. Las colaboraciones con diversos dibujantes como Bob de Mor o Jacques Martin continuarían y en 1950 fundó su propio taller en el que adaptó el sistema de trabajo industrial de las editoriales americanas. Goscinny, sin embargo, tras haber trabajado en 1948 con Kurtzman y haber escrito sus cómics más emblemáticos (*Lucky Luke* junto con Morris, a partir de 1955, *Astérix y Obélix* con Uderzo) se centraría exclusivamente en los guiones de sus obras, pero alejado del modelo de producción colectiva estadounidense, convirtiéndose en un autor que defendía los derechos del artista frente a las grandes editoriales. Estas disputas con la industria del cómic y su rebeldía e independencia son rasgos que el propio Alan Moore manifestaría en los años ochenta.

Los años sesenta fueron una revolución, en el mundo del cómic, como en todas las artes. De la mano de la cultura *beat* llegaron los *hippies*, la contracultura: el escepticismo hacia unos valores (patriotismo, fe, optimismo en el «progreso») que habían llevado a las barbaries bélicas, el desencanto, la confusión y el nihilismo. Una generación se rebelaba en las calles y en las universidades. Con ella el arte era una burla contestataria, cínica, descreída y provocadora. El rock, las drogas, el escapismo hacia paraísos naturales y filosofías orientales eran las nuevas consignas de esta nueva generación. Independientes del circuito de distribución comercial emergían publicaciones impresas y distribuidas por los propios creadores, en las que el guionista dibujaba su propio cómic sin censura, sin control ni dominio editorial: nacía así el cómic *underground*. Con su estética descuidada y grotesca, eran cómics irre-

² Solo unos pocos autores como Will Eisner, uno de los primeros teóricos del medio (*El cómic y el arte secuencial*, 1985) y al que se considera como el creador de la primera novela gráfica (*Contrato con Dios*, 1978), podían presumir en aquella época de la libertad creativa con la que contó para su serie *The Spirit* (1940).

³ El modelo y referente lo encontramos en el cine con el estricto mecanismo de censura: el Código Hays, vigente desde 1934 hasta 1968. No parece casual que se aboliera a finales de los sesenta.



verentes y ácidos en los que abundaba el sexo, las drogas, la rebeldía y la burla política en tono gamberro. Las cotas más altas del cómic *underground* convergían en San Francisco, con Robert Crumb y su *comic-book Zap Cómix*, que él mismo repartía en mano por las calles de la ciudad⁴. Autores europeos⁵ como Moebius y Jodorowsky perpetuaron el camino experimental, en contenidos y temas, hacia la madurez del cómic durante los setenta. Así, por ejemplo, en Italia Hugo Pratt revestía a su personaje más conocido, *Corto Maltese*, de reflexiones literarias y cultas (Vilches, 2014: 111-124). En España, desde principios de la década de los setenta, el cómic *underground* afloró mediante revistas como *Star* (dirigida por Juan José Fernández y más tarde Karmele Marchante y publicada entre 1974 y 1980 en Barcelona), *El Vibora* (1979-2005, Barcelona: Ediciones La Cúpula) o fanzines como *Piña Divina* y *Butifarra!* en Barcelona (1975) y *Cascorro Factory* en Madrid (1976). De estas publicaciones destacarían historietistas como Nazario y artistas como Ceesepe (quien había publicado tebeos en algunas revistas como *Star*) y que en los años ochenta conformarían la Movida madrileña.

En Estados Unidos Art Spiegelman tardaría catorce años en publicar *Maus* en dos partes (1986 y 1991), en su revista vanguardista *Raw*. La historia de su padre, polaco judío en la Alemania nazi, plasmada con dibujos expresionistas y angulosos, mereció ser la primera historia de cómic ganadora del premio Pulitzer en 1992.

Mientras que la maduración temática era aún muy lenta en Estados Unidos, en Inglaterra los guionistas y dibujantes sí imprimían desde los sesenta más realismo a sus cómics, mucho más crudos y con tramas más complejas, en los que importaban más las estrategias narrativas que la mera acción. Esta generación de autores trabajaría para la distribución local y muchos de sus integrantes desembarcarían a mediados de la década de los años ochenta en el mercado estadounidense; el más eximio de ellos fue Alan Moore (Danner A. y Mazur D., 2014: 175).

En resumen, mientras en Estados Unidos convivían guionistas con poco margen creativo controlados por las editoriales junto con los autores marginales del cómic *underground*, en Europa la influencia de estos últimos dio pie a la aparición de creadores cuyas obras eran más personales, vanguardistas y profundas que el cómic dominante estadounidense. Es en este panorama en el que Alan Moore integrará los elementos del cómic *underground*, la experimentación y evolución del lenguaje del tebeo, las temáticas maduras y sesudas en la industria del cómic convirtiéndose en el guionista referencial y la estrella que eclipsaría a dibujantes, editoriales e incluso a sus propias obras.

⁴ Es célebre la anécdota de Robert Crumb, ayudado por sus amigos y su mujer embarazada, vendiendo ejemplares de *Zap Cómix* en San Francisco que transportaba en el carrito de un bebé.

⁵ Cabe señalar el influjo que tuvo en los creadores de cómic la teoría de autor del crítico y director de cine Alexander Astruc. En 1948 Astruc publicó en la revista cinematográfica *L'Ecran français* el artículo «Naissance d'une nouvelle avant-garde-La Caméra-stylo», en el que promovía la figura del director-guionista con un estilo propio que lo distinguiera del trabajo «artesanal», colectivo y homogéneo de los directores de los estudios hollywoodienses, obras en las que la huella y personalidad del director eran imperceptibles.

Alan Moore nació el 18 de noviembre de 1953 en la localidad inglesa de Northampton, una ciudad que por aquel entonces estaba considerada por las autoridades del Gobierno inglés dentro del 2% más desfavorecido del país. Desde los cinco años fue un lector precoz que devoraba desde mitología griega, nórdica, los ciclos artúricos hasta los cómics de los años cincuenta estadounidenses.

Moore dedicó los primeros años de su carrera a dibujar sus propias historias, que publicaron pequeñas revistas independientes, o dibujos para revistas musicales como *Sound* o *Roscoe Moscow*, pero pronto fue consciente de que su verdadero talento era narrar y planificar sus cómics, no ilustrarlos. En 1980 publicó *V de Vendetta*, una serie de diez *comic-books* inspirados en los miedos del propio Alan Moore (anarquista convencido) al Gobierno de derechas de Margaret Thatcher. El argumento plantea, en una cercana distopía, la historia de un nuevo Guy Fawkes que se rebela contra el Estado totalitario y fascista que controla Gran Bretaña derribando sus símbolos y resortes de poder, mientras alecciona a una inocente discípula.

Tras el éxito de *V de vendetta*, DC Comics, gigantesca editorial de tebeos en Estados Unidos, junto con Marvel, dejó entonces en manos de Moore toda la responsabilidad creativa sobre la serie titulada *La Cosa del Pantano*, cuyo interés y ventas agonizaban en el mercado estadounidense desde hacía tiempo. La inocencia del público, ese candor infantil imperante en el mundo de la historieta, se quebró de repente: en *La Cosa del Pantano* se plantearon temas adultos; Moore puso encima de la mesa la política anticomunista, la guerra nuclear, el militarismo de la administración Reagan, la contaminación medioambiental y el machismo. También con DC Comics aparecería entre 1986 y 1987 una serie de doce cómics, *Watchmen*, que marcaría profundamente tanto los contenidos y arquetipos como la narrativa en los tebeos posteriores. En *Watchmen* un grupo de superhéroes o vigilantes venidos a menos transforman la historia norteamericana con sus directas implicaciones políticas: gracias a su ayuda, Estados Unidos ha ganado la guerra de Vietnam, Nixon gobierna un tercer mandato y el pánico a una guerra nuclear impregna todo el país.

Para la revista inglesa independiente *Taboo* escribiría, entre 1993-1994, uno de sus cómic más insígnis: *From Hell*. De la mano de Jack el Destripador, Moore describió, realista y minuciosamente, la Inglaterra victoriana, una sociedad que para él era la génesis de la violencia y el despotismo moral y económico del siglo xx⁶.

Con *La Liga de los hombres extraordinarios* (ideada para la editorial ABC, absorbida por DC Comics y que empezó a editarse en 1999) Moore convirtió en héroes a personajes míticos de la literatura, inmersos en la Inglaterra de fin de siglo XIX. Liderados por Mina Murray (la eterna enamorada de Drácula), Allan Quatermain (protagonista de las novelas de aventuras de H. Rider Haggard, como

⁶ Imperialismo, clasicismo fuertemente delineado, miseria como resultado de la Revolución Industrial, moralismo ultraconservador.



Las minas del Rey Salomón de 1885), Griffin (*El hombre invisible* de Wells, 1897), el Capitán Nemo de Verne, y el Dr. Jekyll de Stevenson, describió las aspiraciones y temores victorianos a través del cómic y de la literatura.

Promethea (1999-2005) es quizás su último trabajo de más relieve. En treinta y dos números Moore describe el universo espiritual de una estudiante universitaria que es la reencarnación de la diosa Promethea, destacando su narrativa arriesgada y experimental, sobre todo en el aspecto visual.

LA NARRATIVA EN ALAN MOORE

INFLUENCIAS Y REFERENCIAS VISUALES HIPERTEXTUALES

Orwell. Huxley. Thomas Disch. Juez Dredd. '¡Arrepiéntete, Arlequín!', dijo el señor Tic-Tac', de Harlan Ellison. 'Catman' y 'El merodeador en la ciudad al borde del mundo', del mismo autor. 'Dr. Phibes' y 'Teatro de Sangre', de Vincent Price. David Bowie. La Sombra. Night Raven. Batman. Fahrenheit 451. Los escritos de la escuela de ciencia ficción del Nuevo Mundo. La pintura 'Europa después de la lluvia' de Max Ernst. Thomas Pynchon. La atmósfera de las películas inglesas de la Segunda Guerra Mundial. El Prisionero. Robin Hood. Dick Turpin...

Alan Moore (en Fernández y Torralba, 2010a)

El cómic bebe de otras artes, como el cine del teatro, el teatro asimismo de la poesía y a su vez la poesía de la música. El tebeo se nutre de la literatura, la pintura, el grabado y el cine y, como las otras disciplinas artísticas, ha creado un lenguaje propio, con elementos que no pueden ser extrapolados más allá de su propio medio y que le confieren un valor autónomo.

Las lecturas e influencias de Alan Moore van desde la filosofía hasta la cultura pop, desde *Leviatán* de Hobbes hasta las revistas *pulp* de principios del siglo xx. En todas sus obras hay un rico armazón de referencias, tanto visuales como lingüísticas, que enaltecen y profundizan su discurso. Moore tiende puentes más allá de las historias que cuenta, hacia un mundo mayor de significados y relaciones complejas, un entramado denso que requiere varias relecturas. Teje una primera capa en su narrativa, en la que cuenta una historia simple que no precisa de grandes conocimientos culturales para ser disfrutada (una venganza personal en *V de Vendetta*, por ejemplo, o las aventuras cotidianas de *La Cosa del Pantano*), una segunda en la que a través de las referencias visuales o textuales que desciframos, según nuestro bagaje cultural, nos transfieren conceptos y asociaciones más profundas (el nombre del personaje Ozymandias en *Watchmen*, en referencia a la decadencia de lo que fueron grandes imperios), hasta un tercer estrato filosófico, moral y político.

La ciencia ficción de los años cincuenta, el utilitarismo de Jeremy Bentham, las distopías de Orwell, Bradbury y Huxley, los infiernos de Dante y Milton, las pesadillas de William Blake, las teorías de Carl Jung, los monólogos de personajes shakesperianos, pasajes bíblicos, las alusiones a poetas como Percy B. Shelly, o dile-





Fig. 1. La portada de *Los miserables* en *V de Vendetta* nos sugiere la podredumbre y las revueltas ciudadanas descrita por Victor Hugo.

mas heredados de Platón y Juvenal⁷ cohabitan con la cultura pop y posmoderna: Bob Dylan, Bette Davis, David Bowie, Elvis Costello, Billie Holliday y John Cale entre muchos otros.

La *Quinta Sinfonía* de Beethoven estructura todo un capítulo de *V de Vendetta* a la vez que matiza aún más la figura de V: Beethoven también se rebeló contra la tiranía de Napoleón. En una sociedad en la que la información la controla el Estado y en la que nadie lee, el protagonista de V atesora la cultura en su Galería de Sombras: son la sabiduría y la educación los métodos para abrir los ojos a los adormecidos ciudadanos.

La pintura hila conceptos a simple vista más sencillos; si no poseemos un cierto acervo cultural no percibimos asociaciones de ideas que van mucho más allá de lo que vemos. Así, por citar unos pocos ejemplos entre muchos de los que propone Alan Moore, la pesadilla de Max Ernst en *Europa después de la lluvia* (1940-1942) en *Marvelman* nos remite al horror y el terror durante la II Guerra Mundial. O como en *La Cosa del Pantano* las imágenes de *El sueño de la razón producen monstruos* de Goya (1799) aluden a la sinrazón y la coprotagonista llega a aparecer como la Ofelia de Shakespeare pintada por los prerrafaelistas: tragedia y belleza (Baile, 2013: 61-83).

⁷ El subtítulo de *Watchmen* «¿quién vigila a los vigilantes?» es una cita de *Sátiras* de Juvenal y alude a la problemática planteada por Platón en *La República* de quién es el encargado de controlar a los gobernantes.



Las películas de Tarkovsky están en los cines de la Nueva York de *Watchmen*, concretamente *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986), en las que la humanidad teme un ataque nuclear (Marín, 2009: 89). *Anatomía de un asesinato*⁸ (1959), de Otto Preminger, anuncia en *La Cosa del Pantano* la incursión de la violencia y el sexo en la ingenua industria del cómic americano, y en la primera página del número 26 de la serie hay un extracto de *La noche del Cazador*⁹ (1955), de Charles Laughton, film en el que Robert Mitchum es un reverendo cínico y cruel que intenta asesinar a sus dos hijastros: la piel de cordero de Mitchum es la religión. En *La Liga de los hombres extraordinarios* las referencias visuales al expresionismo alemán de *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wise, 1922) y *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, nos recuerdan las distopías claustrofóbicas tan propias y recurrentes en los cómics de Moore (Gianco, 2012: 9-12).

Junto con el arte, la literatura, la música y la filosofía el mundo actual y la política son sus grandes referentes e influencias. A su vez, la historia que explica el presente en el que vivimos envuelve todas las obras de Moore. El *smiley* salpicado de sangre, *leitmotiv* de *Watchmen*, no es un elemento vacío, es el reloj nuclear real resultado del pánico a la bomba atómica desde los ataques a Hiroshima y Nagasaki, creado en 1947 en la Universidad de Chicago. El reloj marca el tiempo que nos queda para la destrucción nuclear, y además señala la misma hora que mostraba en el año en que se publicó *Watchmen*. Este reloj es el encargado de señalarnos lo cerca que estamos del final, que sería metafóricamente la medianoche, a la que nos vamos aproximando mientras avanzamos por los doce capítulos de *Watchmen*.

Personajes imprescindibles de los cómics de Moore son Truman, Reagan, Thatcher, Gorbachov o Kennedy. Así, por ejemplo, Nixon y, como señala Marín (2009: 39), su asesor Liddy¹⁰ (personificado como el superhéroe el Comediante: un paramilitar cínico y cruel encargado, por ejemplo, de asesinar a Kennedy), dominan el trasfondo argumental de *Watchmen*. Todos ellos desfilan por las páginas de sus tebeos, porque ellos son los monstruos y ogros que debemos temer: en Moore el terror que debemos sentir es el político.

⁸ La película de Preminger causó revuelo y polémica por tratar temas aún tabúes en el cine norteamericano: violación y el uso de palabras como penetración o bragas.

⁹ «Desconfiad de los falsos profetas que se cubren con pieles de cordero pero que en su interior son fieros como lobos. Por sus frutos los conoceréis», aconseja en el comienzo de la película una anciana a los niños protagonistas.

¹⁰ George Gordon Battle Liddy (1930) fue un exagente del FBI y mano derecha de Richard Nixon que estuvo involucrado en oscuros casos de espionaje, conspiración y en el caso Watergate, por el que fue condenado en 1972.

El lenguaje del cómic requiere que los guionistas, además de escribir el hilo argumental y los diálogos, planifiquen las viñetas, las páginas y la estructura de la obra. Algunos dejan libertad para que los dibujantes adapten el guion a su propia visión. No es el caso de Moore, célebre por no dejar ni un detalle, textual o visual, al azar, como explica Morrison (2011):

Moore se hizo famoso por escribir inmensos guiones llenos de páginas con descripciones minuciosas de todas las viñetas, donde se detalla escrupulosamente hasta la caja de cerillas o las fundas del disco más insignificante, amén del ángulo exacto en que tenía que aparecer el dibujo, su color, su forma, grado de desgaste y significado simbólico (242).

En las historias de Alan Moore se mezclan diversos géneros, y lo que en principio se establece como una tipología definida y concreta pronto muta hacia unas temáticas imprevistas, así pasamos en *Watchmen* de la inicial investigación de un asesinato con Rorschach¹¹, desfiguración de un detective sacado de la novela y el cine negro, a una historia de superhéroes a la deriva en crisis morales hasta llegar a un entramado político con tintes apocalípticos nucleares (Marín, 2009: 50). En *From Hell*, lo que parece una minuciosa indagación sobre Jack el Destripador pronto se revela como un estudio de la sociedad victoriana, más centrado en sus costumbres y moralidad que en averiguar la identidad del asesino (descubierto en las primeras páginas). *V de Vendetta* es tanto una contraposición entre anarquismo y totalitarismo, con un héroe de aire romántico, como la historia de una venganza personal contra un sistema que lo ha torturado. *La Liga de los hombres extraordinarios* se enmarca en el género de superhéroes pero, como *From Hell*, se asemeja más a un estudio sociológico. En *La Cosa del Pantano* la idea de un monstruo-héroe vegetal deriva hasta una historia con ambiente de terror gótico lovecraftiano.

Los cómics de superhéroes, hasta que llegó *Marvelman* de la mano de Moore, seguían un esquema reiterativo: las aventuras de un número terminan y todo volvía a la normalidad, no había continuidad causa-efecto. No existían las consecuencias de los actos a lo largo del tiempo, más allá de lo narrado en un *comic-book*, y ni los superhéroes ni sus lectores llegaban a madurar (Pineda, 2012: 26-62). Al contrario que en la mayoría de los cómics, en Alan Moore el relato lo conforman la visión de varios personajes, generalmente antagónicos entre sí, o de matices que los difieren. Incluso cada personaje, en su complejidad y con sus contradicciones, no tiene un pensamiento monolítico. Abundan los cómics corales, con líneas narradas por distintos personajes, con pensamientos cruzados de uno y otro. Moore deja a libre

¹¹ Para la trama de investigación criminal Moore adopta las doce notas básicas de toda novela de detectives establecidos por Raymond Chandler (Bensam, Hudsick, Borsellino, Nevett y Ritchie, 2010: 38-51).



elección que el lector escoja, dentro de la variedad de perspectivas, la que considere más correcta según su propia moral.

Las tramas se reinician donde acaban, conformando un círculo: *Watchmen* comienza con la voz en *off* de Rorschach narrando su diario y, en la última página, ese mismo diario que contiene la verdad cae en manos de un chaval del que depende su difusión, remitiéndonos a la primera página del cómic. Con el adoctrinamiento en *V de Vendetta* a su pupila Evey, se perpetúa el personaje enmascarado, que representa más una idea, un símbolo de libertad, que una personificación. Con la muerte de V al final esta abstracción es retomada y eternizada por Evey. El prólogo de *From Hell* son los recuerdos de los detectives retirados de Scotland Yard, de los que parte un *flashback* de unas cuatrocientas ochenta páginas, hasta que en las hojas finales Moore nos devuelve a donde habíamos empezado: a las reflexiones ambiguas de la pareja detectivesca.

Hay sorprendentes técnicas narrativas, como la ya referida articulación de un capítulo de *V de Vendetta* siguiendo la partitura de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, la estructura del volumen Century 1910 de *La Liga de los hombres extraordinarios* imitando la disposición de la ópera clásica (Gianco, 2012: 9-12) o la utilización de un cómic dentro del cómic: en *Watchmen* unos personajes secundarios leen el cómic *A Tales of the Black Freighter*, una aventura de un pirata náufrago, que es un espejo de la trama general que incluso anticipa y avanza la historia.

El mundo de Moore es contenido, medido y equilibrado. Quizás *Watchmen* es el mejor ejemplo de ello, en ocasiones obra más alabada por la forma que por el fondo. En *Watchmen* hay una simetría constante: la primera página (un *travelling* ascendente, desde el detalle del *smiley* hasta el balcón) es igual que la última página.

Hay simetrías en la estructura general del cómic: el capítulo seis (justo en la mitad de los doce que componen la serie) es el eje de varias simetrías. En palabras de Marín (2009):

Semejante ejercicio estructural no se queda ahí. Los números 2 y 11 se desarrollan en un cementerio y un mausoleo (un «zigurat de la muerte» literal) respectivamente; el 4 y el 9 en Marte; el 6 y el 7 en la cárcel y la casa-prisión donde vive recluido Daniel Dreiberg. El número 5 narra la captura de Rorschach y el 8 su liberación; el 3 cuenta con la presencia estelar de Richard Nixon y el presidente vuelve a aparecer en el 10; por último, el número 1 abre con el *smiley* manchado de sangre y el 12 cierra con el *smiley* manchado (73).

Las parejas de personajes también se distribuyen especularmente: al Comediante (cruel, visceral y absurdo) lo asesina Ozymandías (racionalidad pura), Manhattan (frialdad glacial para con la humanidad) es la pareja de Laurie (sentimental y esperanzada), y Rorschach (que resuelve los problemas con violencia) solo tiene un amigo en el mundo, el pusilánime e impotente Búho Nocturno.

La simetría no solo está en el todo de la obra, sino en cada parte, en cada número. El dibujante de la obra, Dave Gibbons, lo explica así: «Aterradora simetría» (número 5), donde las composiciones son reflejo unas otras: así la primera escena refleja la última, la segunda escena la penúltima» (citado por Marín, 2009: 80).



En otros de sus tebeos la estructura es menos simétrica, más libre pero siempre experimental, como en *V de Vendetta* y sobre todo *Promethea*. *V de Vendetta*, a pesar de ser más sencilla estructuralmente, tiene una inflexible planificación y Moore suprime elementos clásicos del lenguaje del cómic (bocadillos de pensamiento, onomatopeyas) sumándole realismo a la historia (Fernández y Torralba, 2010b).

La reiteración de símbolos está presente en casi todos los guiones de Moore, quien adoptó esta idea del escritor William Borrough: «Con *Watchmen* intenté llevar algunas de sus ideas a la práctica: la repetición de símbolos [...] pueden sentirse casi como música», explica el propio Alan Moore (citado por Danner y Mazur, 2014: 175-176).

En los tebeos de Moore hay reiteraciones visuales y textuales, como señalan Morrison (2011: 237): «(En *Watchmen*) las formas del *smiley* se multiplican: en la luna, en el rastro de cuerpos desintegrados, en el rostro de la víctima de asesinato...» y Marín (2009: 77): «Las mariposas de *Watchmen*, en las caras de Roschach, en la mancha que dejan el niño y el kioskero, las mariposas de Veitd en la Antártida congeladas: fragilidad, tiempo *fugit*».

La letra V¹², cinco en números romanos, marca el ritmo visual de *V de Vendetta* y funciona como *leitmotiv*: V es la letra que inicia cada capítulo con palabras de cinco sílabas, su discípula Evey contiene la V, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, que con sus cinco primeras notas forma la letra V en morse, es la base estructural de un capítulo (Fernández y Torraiba, 2010b) y así, en cada detalle, con cada relectura, más omnipotente parece V. *From Hell* está atestado de símbolos masónicos salpicando sus páginas con una función rítmica y simbólica que además dota de cohesión a todo el relato.

Hay en sus cómics un juego de reflejos entre palabras y dibujos, engranajes en forma de espejos (texto/imagen) o unión narrativa. Otras veces un diálogo extrapolado aparece en unas viñetas como metáfora de la acción que vemos, o como enlace narrativo: una acción está dibujada, y otra distinta descrita en el texto que lo acompaña. En la figura 2 Moore narra dos escenas simultáneas paralelas. La primera es una entrevista televisiva al Dr. Manhattan, la segunda un asalto en un callejón a Búho Nocturno y Espectro de Seda. Las preguntas y respuestas de la rueda de prensa aparecen en la pelea (viñetas en las que ni los atacantes ni la pareja emiten palabras), coincidiendo y apuntalando metafóricamente la secuencia de la reuerta. De esta forma el autor liga, tanto narrativamente como simbólicamente, dos sucesos diferentes.

El tiempo en los cómics de Alan Moore es complejo, alejándose de la marcada y sencilla continuidad lineal. La utilización de las prolepsis (*flashforward*), analepsis (*flashback*) o el tiempo congelado relativizan la línea temporal. Abundan historias paralelas de varios personajes que en ocasiones se entrecruzan y crean un

¹² La letra V como símbolo de victoria fue popularizada por el director belga de las emisiones radiofónicas, Víctor de Laveleye, y difundida por la resistencia durante la II Guerra Mundial. En el norte de Europa, ocupado por los nazis, se multiplicaron en las calles pintadas con la letra V.





Fig. 2. Acciones paralelas en *Watchmen*.

amplio tejido narrativo en el que hasta los secundarios son fundamentales. En *Watchmen* el eje del tiempo es el Dr. Manhattan, hijo de un relojero empujado por su padre a no seguir su profesión y estudiar física. Manhattan es un dios-relojero que nos hace experimentar la simultaneidad temporal.

PERSONAJES

Allí estábamos todos nosotros, vestidos con chillones disfraces de opereta y expresando la idea del bien y el mal en términos simples e infantiles, mientras en Europa convertían a seres humanos en jabón y pantallas para lámparas.

Moore y Gibbons (2003: 23)

Con Alan Moore madura el arquetipo heroico estadounidense popularizado mundialmente desde los años cuarenta. El revisionismo del género superheróico mostró lo irreal, manipuladores e inhumanos que eran sus protagonistas. La galería de superhéroes clásicos de los años treinta y cuarenta es deformada en *Watchmen*, como comenta Spencer (2012):

Cada uno de los protagonistas representa la interpretación distorsionada de un arquetipo superheróico concreto, y juntos forman un grupo de personajes cínicos, disfuncionales y éticamente laxos que encuentran su motivación en pulsiones humanas reales, y no en una responsabilidad innata para con la sociedad (125).

Los *Watchmen* son una segunda generación de superhéroes herederos de una primera hornada de los años treinta y cuarenta: los cándidos y simples *Minutemen*. Moore confronta los superhéroes de esas décadas doradas del cómic de Marvel y DC (como Batman, Capitán América y Superman), representados por los *Minutemen*, con los cínicos y escépticos *Watchmen* en los años ochenta. Estos últimos superhéroes no pueden ser los mismos que, como los lectores, han visto la II Guerra Mundial, las bombas atómicas, la guerra de Vietnam y viven momentos de crisis políticas agudizadas en la década de los ochenta, inmersos aún en la Guerra Fría. Así el Comediante es una versión sádica del Capitán América y con su disfraz de barras y estrellas, parecido al del soldado patriota, masacra por divertimento y sin remordimiento alguno a campesinos en la guerra del Vietnam, actuando como el soldado que en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) acribillada desde su helicóptero a inofensivos aldeanos. El Comediante es solo un mercenario del Gobierno que sirve para los trabajos más amorales. El Dr. Manhattan, producto de un accidente en una investigación de energía nuclear, es el único que tiene unos casi ilimitados poderes sobrenaturales, como Superman. Desde su llegada a la granja de sus padres adoptivos Superman trata de adaptarse y humanizarse, siempre atento para socorrer a quien lo necesite. Manhattan, sin embargo, ve que la maldad de la que quiere salvarse la humanidad la provoca ella misma (matanzas, esclavitud...), por eso decide alejarse y abandonar a su suerte al ser humano, que se autodestruye por su propia mano. La versión de Batman es Búho Nocturno, algo regordete y en baja forma. Como Bruce Wayne, solo se sirve de artilugios, pero tras no triunfar como superhéroe años atrás se ha convertido en un hombre corriente e inseguro, con una frustración que le ha acarreado su impotencia sexual. Por último, tenemos a un detective, inspirado en la novela negra, desequilibrado y ultraviolento. Rorschach busca la justicia y la verdad con una moralidad en extremo maniquea, tras su pinta de tipo duro al que no le importa nada hay un ser humano que lo arriesga todo por su categórica integridad.

Frente al maniqueísmo típico de la inmensa mayoría de los cómics norteamericanos, en las historias de Moore no hay buenos ni malos, ni héroes ni villanos. Solo hay formas de actuar distintas que pueden estar equivocadas o no, a elección del lector. En *La Liga de los hombres extraordinarios*, desde la primera página del primer número 18 se remarca esa ambigüedad, determinada en los personajes: en Griffin (el hombre invisible de H.G. Wells), al que, como sabemos, el poder convierte en un superhombre cruel en la novela, o también en su compañero Dr. Jekyll y su consustancial e inherente lado oscuro Mr. Hyde. *V de Vendetta* puede ser la cristalización que todo anarquista querría leer, la personificación que cualquier lector de izquierda podría admirar; sin embargo, sus métodos (tortura, violencia, caos) infunden algo de miedo y desconfianza. No sabemos si es un héroe por querer destruir un Estado totalitario o un villano por las tácticas con las que trata de conseguirlo.



PRINCIPALES LÍNEAS TEMÁTICAS EN ALAN MOORE

EUROPA DESPUÉS DE LA LLUVIA. POLÍTICA

No es cierto que los comics sean una diversión [...]. La historieta es un producto industrial, ordenado desde arriba, y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. Y los autores, en su mayoría, se adaptan: así los comics, en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes.

Eco (1984: 299)

En el mundo del cómic, durante los años ochenta, los personajes de Alan Moore, ya fuera en *La Cosa del Pantano*, *V de Vendetta* o *Watchmen*, pusieron en duda las políticas y a los dirigentes de su país y cada uno de ellos solía ser la personificación de una postura política y/o económica: en un Estado fascista y totalitario, *V* es la anarquía. El cómic describe una sociedad bajo un gobierno centralizado, tras una hipotética III Guerra Mundial, que aniquila la separación de poderes y la libertad individual en aras de la protección y seguridad de sus ciudadanos. Ese Estado al que desafía *V* está claramente inspirado en *Leviatán* (1651), de Hobbes (a su vez modelo de gobierno en novelas como *1984*, de George Orwell; *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley; o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury). La base aglutinadora de ese Estado es la religión (como en la obra de Hobbes lo es el cristianismo¹³: las sagradas escrituras legitiman el poder absoluto del soberano) representado por una máquina llamada Fe (el siglo xx es el siglo de la máquina, la ciencia y la tecnología). En el capítulo en el que Hobbes advierte sobre los enemigos del Estado leemos: «Las enfermedades de un Estado que proceden del veneno de doctrinas sediciosas, una de las cuales es esta: que cada individuo en particular es juez de las buenas y de las malas acciones». (Hobbes, 1996: 258). *V* se autopresenta como el villano, esa enfermedad del Estado: es la libertad del individuo frente al totalitarismo, un anarcoindividualista en la línea de Max Stirner¹⁴ (Fernández y Torralba, 2010b), un agitador que pretende un Estado ordenado por la

¹³ Debemos matizar que a pesar de que Hobbes fue muy crítico con ciertas costumbres de la Iglesia (idolatría, oscurantismo, el rechazo y condena hacia descubrimientos científicos demostrados), defendía que era beneficiosa para mantener el orden y la paz social porque obligaba a la obediencia de leyes y mandamientos.

¹⁴ Johann Kaspar Schmidt (1806-1856), conocido como Max Stirner, fue un filósofo alemán que defendía la libertad individual frente a las instituciones, religiones o estados. La voluntad individualista debía rebelarse contra lo que consideraba ideas abstractas, constructos mentales como los ideales de nación o sociedad, y solo podía prevalecer como valor absoluto el «yo» único. En su escrito *El único y su propiedad* (1844) expuso que solo la voluntad individual debe ser la que determine los deseos de las personas, reflexión que, unas cuatro décadas más tarde, desarrolló Nietzsche en su concepto del superhombre.



comunidad, no por un gobierno centralizado. La cultura y el arte están prohibidos y solo él tiene un escondrijo secreto lleno de libros, pinturas, películas y música (en su biblioteca conviven *El capital*, de Marx, y *Mein Kampf*, de Hitler, por ejemplo, con *Los Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, las obras de Shakespeare y *La Divina Comedia*): la Revolución solo es posible mediante la sabiduría, a través del conocimiento. Pero V no solo representa este tipo de anarquismo y en sus formas de actuar emplea la violencia: pone bombas en el Parlamento, asesina al locutor más importante del país (destruye así al poder cómplice del Estado, los medios de comunicación), aniquila a un prominente reverendo (ataca al otro gran secuaz del gobierno: la Iglesia), y tortura a su discípula para fortalecerla. Todo ello justificado por el fin: la libertad. V es un utilitarista¹⁵, todo vale si el resultado es un bien general, si al final causa felicidad a la mayoría. Así, aunque V sacrifique vidas humanas (algo que a cualquier persona podría horrorizar), parece estar legitimado por su causa. Por eso y por su tendencia a la egolatría, considerándose a sí mismo la llave de la felicidad de los demás, es por lo que V nos parece siniestro. Moore nos propone así un dilema sin ofrecer a cambio una solución, una respuesta, y la ambigüedad del bien y del mal es una de sus mayores lecciones.

En *Watchmen* los superhéroes se han involucrado tanto en la política del país que han cambiado su historia: gracias a ellos la guerra de Vietnam se ha ganado y Nixon se mantuvo en el poder. La razón de por qué no es Reagan quien gobierna esta ucronía es el propio Alan Moore quien nos la desvela (citado por Marín, 2009):

Quería escribir también sobre la política del poder. Ronald Reagan era presidente. Pero me preocupaba que los lectores desconectarán si pensaban que estaba atacando a alguien a quien admiraban. Así que desarrollamos *Watchmen* en un mundo donde Nixon se encaminaba su hacia cuarto mandato... ¡porque nadie iba a discutir que Nixon era escoria! Para mí, los ochenta fueron preocupantes. «Destrucción mutua asegurada», «Economía vudú». Una cultura de la complacencia... Escribí sobre los tiempos en los que vivía (70).

Los Estados Unidos de *Watchmen* es un país militarista que ha llegado a su punto álgido con el Dr. Manhattan, un físico que tras un accidente en su laboratorio renace como un ser nuclear: es pura energía atómica, capaz de desintegrar un continente entero.

En *From Hell* la política imperialista de Inglaterra impregna toda la obra. Como ya hemos apuntado, es en la época victoriana en la que Moore detecta los males de la Inglaterra del siglo xx (rígido moralismo, marcada estratificación social, colonialismo paternalista) y, de forma más global, de todo el planeta. El propio Moore lo esclarece así en una entrevista a Martini Omar (Hughes, A. Capone A. Ailantd, Davison, A. y Mendonça, A., 2004):

¹⁵ El utilitarismo es una doctrina ética inglesa establecida por Jeremy Bentham (1748-1832) que promulga que el fin justifica los medios si procura una felicidad mayoritaria y que ha servido como exculpación para un sinfín de dudosas decisiones políticas (ocupación de países, guerras etc.).



En *From Hell* [...] me parecía que viendo la mayoría de los avances tecnológicos del s. xx, el origen de la mayoría de ellos podía ser rastreado hasta llegar a 1880. La mayoría, por ejemplo: Francia invadiendo Indochina, lo que llevó más tarde a la guerra de Vietnam... los experimentos de Michelson-Morley que llevaría, está claro, a Einstein y la bomba atómica. [...] Intentaba hacer ver a la gente como están conectadas las cosas (112).

Pero es en *La Liga de los hombres extraordinarios* donde se agudiza y profundiza más. Cada uno de los personajes de la Liga representa una tendencia o rasgo del imperio británico en el reinado de 64 años de la reina Victoria (1837-1901): por ejemplo, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (de la novela de Robert Louis Stevenson, publicada en 1886) es la dualidad de una sociedad que, en apariencia, adopta un puritano y estricto código moral mientras que en la capital de su país abundan en demasía prostitutas (a las que maltrataba bastantes en ocasiones) y enfermedades venéreas, que tantos honorables señores llevaban hasta sus casas en los barrios elegantes.

EL SUPERHOMBRE EXISTE Y ES AMERICANO. FILOSOFÍA

Como los superhombres nietzscheanos, los superhéroes parecen estar más allá del bien y del mal. Sin un Dios que guíe sus pasos ellos deciden el devenir de la humanidad. Pero si bien Nietzsche asesinaba a Dios y quería aniquilar el concepto semítico de la humanidad como rebaño que necesita una salvación, los superhéroes sí tratan de procurar su redención. Alan Moore sí recoge esta idea de superhombre en algunos de sus personajes, mucho más cercano a Nietzsche. *Marvelman/Miracleman*, el inocente superhéroe que reconstruye Moore, cuando abandona su lado humano y rememora la palabra que le concede poderes, se transforma en hombre musculado, de tez blanca y ojos azules, modelo ideal de ario. Además, que es parte del Proyecto Zarathustra, una investigación científica a cargo del Ministerio de Defensa inglés para la creación de un ejército de superhombres. Como señala Piñeiro (2013):

Marvelman fue reconstruido por Moore en 1982 [...] (luego se llamó *Miracleman*). [...] Nietzsche, Herman Hesse, parto en tiempo real. Utopía pacifista, pero con un fondo fascista desde la visión supra humana de sus promotores. La sociedad de súper hombres barre con todo concepto del bien y del mal y crea un mundo nuevo. *Miracleman* es un dios por encima de las corrientes políticas, de la economía, de la justicia, en definitiva, más allá del bien y del mal y de acabar con lo establecido. Esos superhombres que quieren clonar, controlar el tiempo, la energía nuclear... puede ser un salvador o un monstruo genocida (47).

Uno de los dos camaradas de *Marvelman*, *Kid Miracleman*, impone su voluntad a la sociedad utilizando la violencia y mostrándose como un ser en extremo cruel. Masacra sin medida solo porque es su voluntad hacerlo, igual que *Marvelman* trata de evitarlo por esa misma razón: no por la humanidad en sí, sino por su deseo propio. Una revisión del superhombre que Moore, quien lo escribió en los años 80, enlazaba con el fascismo creciente en Inglaterra.



Por otro lado, en *Watchmen* el Dr. Manhattan (recordemos que era un científico que tras un accidente nuclear revive transformado en materia pura) después de complacer a la administración de Nixon en guerras como la de Vietnam se desentiende, hastiado, de los problemas humanos. No provoca mal a la humanidad, pero en su condición de superhombre se despreocupa de ella. En un artículo ficticio incluido en el propio cómic un teórico científico soviético, Milton Glass, advierte de que el superhombre existe y es americano, para luego, unas líneas más abajo, confundirlo con un Dios apelando a su poder para mantener el equilibrio mundial ante un apocalipsis nuclear. El Dr. Manhattan también es la fe en el determinismo científico: la esperanza en la ciencia, fuente del único conocimiento auténtico. Pero la ciencia vuelve a demostrarnos que la vida es una sinrazón, y que el mundo es un reloj sin relojero. Manhattan concluye que la vida humana no tiene sentido, ni siquiera relevancia en un universo infinito. Este nihilismo, junto con el descreimiento en un sistema de valores, hace de la vida una broma absurda, un chiste sin fin: el Comediante se regocija de que no haya unas normas supremas que le impidan hacer su voluntad. El Comediante es casi reverenciando por Rorschach: siguiendo la línea de pensamiento de Thomas Carlyle¹⁶, justifica cualquier desmán sanguiinario y desalmado en su vida privada si defiende altos ideales como el patriotismo. A un héroe se le deben perdonar estas pequeñas debilidades, minucias irrelevantes que no definen su valor social.

UNA HEROÍNA SIN HOMBRES ES COMO UN PEZ SIN BICICLETA¹⁷. UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Los cómics tienen, a su manera, tanta culpa como los otros medios a la hora de representar una imagen distorsionada de las mujeres.

Alan Moore (1982)

Desde sus más tempranas obras Alan Moore ha dignificado a la mujer en cómics como *La Cosa del Pantano* (proyecto que aceptó en 1983). La compañera y luego amante del héroe protagonista está en constante pugna con su marido por su independencia, basando sus argumentos en mujeres reales fuertes y autárquicas como Bette Davis o Florence Nightingale (primera mujer considerada como enfermera profesional). Evey en *V de Vendetta*, que al comienzo del tebeo es una prostituta a punto de ser violada por agentes secretos del gobierno, es capaz de fortalecerse hasta el punto de suceder al propio V, dejando de ser una víctima para convertirse

¹⁶ Thomas Carlyle (Escocia 1795-Londres 1881) fue un historiador y ensayista que ahondó en la figura del héroe en su escrito *De los héroes y sobre su culto y el culto a lo heroico en la Historia* (1841). Para Carlyle la democracia es «la desgracia de no encontrar héroes que nos dirijan».

¹⁷ «Una mujer sin un hombre es como un pez sin bicicleta». Gloria Steinem, periodista feminista estadounidense.



en verdugo. Las dos figuras femeninas de *Watchmen*, Sally Jupiter y su hija Laurie (la segunda hereda de su madre ser la heroína Espectro de Seda), son dos tipos de mujer totalmente diferentes: Sally es una heroína sexualizada de ropa provocativa¹⁸ pendiente de la atención masculina, que explota su belleza para ser una estrella. Justifica el intento de violación que sufre por parte del Comediante por su atuendo y actitud: ella misma se lo ha buscado, razona. Su hija prefiere un uniforme práctico y andrógino, y es mucho más audaz y decisiva en la trama de *Watchmen* (Robichaud, C. Held, J. Spanakos, T. Keeping, J. Robert, J., 2009: 175).

En *From Hell* se respira la misoginia de la Inglaterra victoriana: la muerte de las prostitutas solo parece despertar un interés sensacionalista de la prensa, mucho más centrada en descubrir al asesino que en retratar a las víctimas como seres humanos. Mina Murray abandona a su marido (Jonathan Harker en *Drácula* de Stoker) y recluta a los integrantes de *La Liga de los hombres extraordinarios* para liderarlos en sus misiones. Ella es el cerebro del grupo que calcula y planifica sus estrategias, además del equilibrio emocional sin el que seguirían siendo unos monstruos.

Inspirado por *Wonder Woman*, Moore hace de la mujer como fuerza creadora, como la regeneración de la imaginación, la protagonista de su serie *Promethea* (1999-2005), diosa que se reencarna en múltiples personas a lo largo de la historia.

DESDE EL INFIERNO. RELIGIÓN

Hace poco, tuve un ataque al corazón. [...] Me causó afasia: es una fluxión del hemisferio derecho del cerebro que produce alucinaciones. Netley, vi a Dios. Me arrodillé ante Él... Y me explicó lo que tenía que hacer.

Gull en *From Hell* (Moore, 2003: 343)

Las religiones tienen un papel estelar en la obra de Alan Moore, ya estén centradas en dioses o se hayan transformado en el siglo xx (el siglo de la turbina, de los descubrimientos científicos, de la máquina, de las ciencias aplicadas) en el culto idolátrico a la tecnología. En *V de Vendetta* el Dios al que idolatran y por el que guían todos sus pasos es una máquina llamada Destino. En *Watchmen* la ciencia es la divinidad que rige Occidente, pero a pesar de la fe que había depositado el hombre en ella, la ciencia enseña que la vida humana es azar, sin sentido ni significación: un reloj sin relojero, contradiciendo al teólogo William Paley (1743-1805), quien al observar los perfectos mecanismos de la naturaleza y el ser humano deduce y argumenta que solo un ser divino, como Dios, podía ser el artífice, como lo es el relojero de un reloj (Robichaud, C. *et al.*, 2009: 130). El racionalismo, nacido de la Ilustración, había alzado el conocimiento científico como salvador del ser humano, pero desembocó en el violento y belicoso siglo xx, colmado de barbarie (por men-

¹⁸ En el cómic *Espectro de Seda I* Sally es cosificada en un tebeo pornográfico basado en ella, ninguno de sus compañeros heroicos padece esa humillación y degradación.



cionar unas pocas: dos guerras mundiales, el holocausto nazi, ascenso del fascismo, dictaduras y golpes de Estado, numerosas guerras civiles, la guerra fría, etc.). El hombre vive de la atrocidad¹⁹.

En *From Hell* la religión y el mesianismo son los motores para la evolución de la raza humana mediante la expiación de sus integrantes más débiles y desamparados pero, en realidad, arrastra a su protagonista, William Gull, hacia un infierno aterrador. El ego de un hombre en su creencia de ser superior, un iluminado, un mesías llevado de la mano de la religión que, como Ozymandias en *Watchmen* (recordemos que el nombre es la traducción griega de Ramsés II), se veía a sí mismo un elegido por la divinidad. El poder de las religiones y sus variaciones, el fanatismo ciego y la megalomanía de inspiración mesiánica perduran en el siglo xx, como nos recuerda constantemente en sus obras Alan Moore.

CONCLUSIONES

Nuestro recorrido por los diferentes recursos lingüísticos y visuales, las referencias culturales y las asociaciones de ideas ha servido para demostrar cómo el cómic se ha nutrido de la mezcla de elementos artísticos de diversas disciplinas (pintura, cine, literatura, música, teatro) para la creación de un lenguaje propio que le otorga autonomía.

Alan Moore es un exponente de cómo el cómic es un medio artístico que puede expresar valores de calado político, histórico y filosófico. Hemos podido estudiar con detalle cómo el guionista inglés reflexiona sobre el utilitarismo, la anarquía, la relatividad temporal, el nihilismo, el heroísmo postmoderno, Dios y el mesianismo en el siglo xx y hasta sobre el papel de la mujer en la sociedad. Las obras de Alan Moore influyeron tanto en el propio medio como en la ciudadanía: sus cómics transformaron la visión de estereotipos heroicos, de personajes maniqueos y de perspectivas simplistas. Sus protagonistas poliédricos y ambiguos planteaban dilemas morales y éticos que requerían una detenida reflexión e invitaban a la crítica social. Cómics como *V de Vendetta* influyeron en fenómenos sociales como Anonymous²⁰, cuyos integrantes emplean como rasgo distintivo e icónico la máscara de Guy Fawkes, rescatada por Moore en *V de Vendetta*, confirmando unos veinte años después las apreciaciones y observaciones de Umberto Eco (1984) cuando escribió lo siguiente:

¹⁹ Frase extraída de *La ópera de los tres centavos*, de Bertold Brecht, que Alan Moore incluyó en el final de *La Liga de los hombres extraordinarios: Century 1910*.

²⁰ Anonymous es un grupo de *hackers* y activistas nacido en 2008 que centra sus actividades en ataques cibernéticos a distintas instituciones o gobiernos como la Iglesia de la Cienciología, el Daesh o la policía de diversos países. Es una colectividad sin jerarquía basada, como en *V de Vendetta*, en la acción individual que a través del acceso libre a la información y la libertad de expresión busca el bienestar social.



Pensamos en casos en los cuales toda la opinión pública ha participado históricamente en situaciones imaginarias creadas por el autor de comics, como se participa en hechos que afectan de cerca de la colectividad, desde un vuelo espacial al conflicto atómico (255).

RECIBIDO: julio de 2019; ACEPTADO: octubre de 2019



BIBLIOGRAFÍA

- BAILE, E. (2013, junio): Notas sobre algunas referencias culturales en Swamp thing de Alan Moore en *Embryo: A. Moore en español*, n.º 5, pp. 61-83. Consultado el 6 de julio de 2017 http://issuu.com/embryo/docs/embryo_-_a.moore_en_espa__ol_n__mer.
- BENSAM, R., HUDSICK, W., BORSELLINO, M., NEVETT, C. y RITCHIE, W. (2010): *Minutes to Midnight. Twelve Essays on Watchmen*, Illinois (Estados Unidos), Sequart Research & Literacy Organization.
- DANNER A. y MAZU, D. (2014): *Cómics. Una historia global, desde 1968 hasta hoy*, Barcelona, Blume.
- ECO, U. (1984): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- EISNER, W. (2002): *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona, Norma Editorial.
- FERNÁNDEZ, D. y TORRALBA, J. (2010a): *V de Vendetta (I): El hombre de la sala V*. Consultado el 13 de julio 2017, de <http://www.zonanegativa.com/v-de-vendetta-i-el-hombre-de-la-sala-v/>. 5 agosto 2010.
- FERNÁNDEZ, D. y TORRALBA, J. (2010b): *V de Vendetta (II): Anarquía, justicia y venganza*. Consultado el 13 de julio de 2017, de <http://www.zonanegativa.com/v-de-vendetta-ii-anarquia-justicia-y-venganza/>.
- GIANCO (2012, marzo): «The league. Crossover victoriano», en *Embryo: A. Moore en español*, n.º 1, pp. 9-12. Consultado el 3 de julio de 2017 <http://issuu.com/embryo/docs/embryo1moore>.
- GUBERN, R. (1992): *La mirada opulenta: exploración de la iconoesfera contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- HOBBS, T. (1996): *Leviatán*, Madrid, Alianza Editorial.
- MCCLOUD, S. (2007): *Entender el cómic: el arte invisible*, Bilbao, Atisberri.
- HUGHES, A., CAPONE A. Ailantd, DAVISON, A. y MENDONÇA, A. (2004): *Alan Moore. Retrato de un caballero extraordinario*, Palma de Mallorca, Recerca Editorial.
- MARÍN, R. (2009): *W de Watchmen*, Palma de Mallorca, Dolmen.
- MOORE, A. (1982): *Sexismo en los Cómics*. Consultado el 23 de julio de 2017, de <http://frog2000.blogspot.com.es/2011/02/sexismo-en-los-comics-1-por-alan-moore.htm>.
- MOORE, A. y BISSET, S. (2014): *La Cosa del Pantano*, Barcelona, ECC Ediciones.
- MOORE, A. y CAMPBELL, E. (2003): *From Hell*, Barcelona, Editorial Planeta DeAgostini.
- MOORE, A. y GIBBONS, D. (2003): *Watchmen*, Barcelona, Norma Editorial.
- MOORE, A. y LLOYD, D. (2006): *V de Vendetta*, Barcelona, Editorial Planeta DeAgostini.
- MORRISON, G. (2011): *Supergods. Héroes, mitos e historia del cómic*, Madrid, Turner Publicaciones.
- SPENCER MILLIDGE, G. (2012): *Alan Moore. Storyteller*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- PINEDA, A. (2012, noviembre): «El horror en el cómic de Alan Moore», en *Embryo: A. Moore en español* n.º 3, pp. 26-62. Consultado el 6 de julio de 2017, de <http://www.scribd.com/doc/114442665/Embryo-a-moore-en-Espa-c3-91ol-n-c3-Bamero-03>.
- VILCHES, G. (2014): *Breve historia del cómic*, Madrid, Ed. Nowtilus.



HISTORIAS DE TABERNA GALÁCTICA, DE JOSEP MARÍA BEÀ. CIENCIA FICCIÓN CON UNA HUELLA PERSONAL

Julio A. Gracia Lana
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Josep María Beà (Barcelona, 1942) es uno de los historietistas más relevantes de la historia reciente del cómic en España. El artículo se plantea como una primera aproximación a su producción y específicamente se centra en una de sus obras más representativas, *Historias de Taberna Galáctica* (publicada en la revista 1984). El análisis se centra tanto en los aspectos narrativos como en la iconografía, destacando la importancia de la obra en el contexto del *boom* del cómic adulto.

PALABRAS CLAVE: cómic adulto, Josep María Beà, ciencia ficción, *Historias de Taberna Galáctica*, 1984.

JOSEP MARÍA BEÀ'S *HISTORIAS DE TABERNA GALÁCTICA*.
SCI FI WORKS WITH A SPECIAL TOUCH

ABSTRACT

Josep María Beà (Barcelona, 1942) is one of the most relevant cartoonists in the recent history of comics in Spain. The article is presented as a first approximation to his production and is specifically focused on one of his most representative works, *Historias de Taberna Galáctica* (published in the magazine 1984). This analysis focuses on the narrative aspects as well as iconography, highlighting the importance of the work in the context of the adult comic *boom*.

KEYWORDS: adult comics, Josep María Beà, science fiction, *Historias de Taberna Galáctica*, 1984.



1. JOSEP MARÍA BEÀ Y EL *BOOM* DEL CÓMIC ADULTO

Josep María Beà (Barcelona, 1942) es una de las firmas más importantes de la historia del cómic en España. Desde su niñez y al igual que otros compañeros de generación, estuvo muy vinculado al medio. De forma hiperbólica destaca que «amaba tanto los tebeos, que a los ocho añitos de edad, lamía las portadas de los mismos hasta dejar el papel en blanco, me encantaban el sabor y el aroma de la tinta de imprenta de los cuadernos recién impresos»¹. *Flash Gordon* o *El hombre enmascarado* fueron algunas de sus primeras lecturas internacionales, mientras que *Hazañas Bélicas* y las aventuras de *El Inspector Dan*, que se publicaban en *Pulgarcito*, se encontraban entre lo que más le gustaba del material editado desde España. Estas influencias iniciales fueron las raíces sobre las que creció su producción, amplia y diversa. El texto se configura como una primera aproximación a la misma y específicamente se centra en una de sus historias más características y reconocidas, enmarcada en el territorio de la ciencia ficción: *Historias de Taberna Galáctica*.

Los primeros influjos que hemos citado fueron decisivos para el desarrollo de la obra de Beà. El autor llegó incluso a conocer al creador de *Hazañas Bélicas*, Boixcar (Guillermo Sánchez Boix),

que en aquellos tiempos alpargateros era más conocido que Caniff, Foster y Raymond juntos. El hombre me recibió en su casa y me invitó a sentarme a su lado para que pudiera observar cómo realizaba una página. Se ausentó un momento de la mesa de dibujo, salió de la habitación. Entonces, un intrépido servidor, cogió la pluma del dibujante y marcó con ella un PUNTO al pie de una viñeta. Veinte días después, fui al quiosco y compré el *Hazañas Bélicas* y ¡allí estaba mi PUNTO! ¡Mi primer trabajo profesional distribuido a lo largo y ancho de la península! Lo mostré orgulloso a familiares y amigos. Hasta lo miré a través de una lupa: ¡Vaya PUNTO! Años después se lo conté a Boixcar. La vida es un cómic, me dijo².

Más allá de las anécdotas desgranadas por el historietista, lo que queda claro es que sus primeras lecturas fueron principalmente en clave de género y le inspiraron para convertirse en historietista. Desde muy joven entró a formar parte de la agencia Selecciones Ilustradas, comandada por Josep Toutain, «un sujeto muy especial. Practicaba un comportamiento ora autoritario, ora paternalista»³. Contó con el apoyo de Rafael López Espí, cinco años mayor que Beà, y dibujó durante varios años cientos de originales. La empresa «funcionaba como una fábrica, cada día tenían que salir de ella docenas de páginas para ser enviadas al mercado exte-

¹ BARRERO, Manuel (2003): «Cosiendo olas con tonsura descentrada. Entrevista a J.M. Beà», *Tebeosfera*, Sevilla, <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Bea/JM.htm> (fecha de consulta: 27-VII-2019).

² *Ibidem*.

³ El Tío Berni (10-VI-2008): «Entrevista a Josep María Beà», *Entrecomics*, <http://www.entrecomics.com/?p=15963> (fecha de consulta: 27-VII-2019).

rior (...). Cualquiera muchacho con un poco de mano para el dibujo llegaba a SI, lo sentaban en una mesa y en quince días ya estaba trabajando»⁴.

El sistema permitía ganar mucho dinero a los dibujantes, «si el sueldo medio interprofesional era de, digamos, diez, nosotros estábamos en cien. Era una barbaridad»⁵. Además, el trabajo para la agencia le permitió acumular experiencia rápidamente. Sin embargo, también le produjo un cierto sentimiento de desencanto ante una producción sobre la que apenas tenía control creativo. Este hecho explica en parte que en 1962 Beà lo dejara todo y acudiera a estudiar pintura a la prestigiosa Académie Julian de París. Vivió varios años en la capital francesa, pero se dio cuenta

de que persistía todavía la ilusión del cómic, de narrar. Coincidió en 1968 con el inicio de un movimiento en toda Europa [...] que buscaba la intelectualización del cómic y que se empezase a considerar como un vehículo de transmisión de ideas tan válido como podían ser la literatura, el cine o la pintura. Me llamaron en ese momento Enric Sió y Esteban Maroto y me dijeron que en Barcelona iba a pasar también algo [...]. Luis Gasca comenzó a editar la revista *Drácula*, que nos permitió hacer lo que quisiéramos. Lo que ahora puede parecer una tontería, en aquel momento fue un riesgo, una propuesta muy arriesgada⁶.

En la joven revista, el autor gozó por lo tanto de una amplia libertad, en contraste con la producción en masa que había realizado de manera mayoritaria para Toutain. Recibía asimismo una suma económica importante por las páginas que realizaba para la publicación. Valoración editorial y apoyo económico constituyeron un dúo perfecto que nos permite hablar de un «punto de inflexión trascendental» en su trayectoria. Un avance hacia su condición de autor, tal y como él mismo destaca⁷. Continúa tratando el género, en este caso el terror sobre guiones de Luis Vigil, Esteban Maroto o de él mismo, pero con un control absoluto sobre su dibujo, que le lleva a aplicar nuevas técnicas, entre ellas el *frottage*.

Los encargos para la editorial norteamericana Warren Publishing terminaron de completar parte del tiempo empleado por Beà en la historieta durante los setenta. Sus cómics gozaron de éxito en Estados Unidos y le granjearon las felicitaciones de reputados autores del momento. En sus historias de esa época «se puede descubrir en mi trabajo reminiscencias prerrafaelistas, surrealistas, dadaístas, esquemas de viejos grabadores como William Hogarth, Heinrich Kley, Mervyn Peake, Max Klinger, Fred Walker, o la faceta fotográfica del pintor Ben Shahn»⁸. Su entrada en el conocido como *boom* del cómic adulto se produjo, por lo tanto, con mucha experiencia acumulada, pero siendo todavía joven, y con una conciencia autoral cada vez más marcada.

⁴ BARRERO, Manuel (2003): «Cosiendo olas con tonsura descentrada...», *op. cit.*

⁵ Entrevista a Josep María Beà en Barcelona, realizada el 24-IV-2017.

⁶ *Ibidem.*

⁷ BARRERO, Manuel (2003): «Cosiendo olas con tonsura descentrada...», *op. cit.*

⁸ *Ibidem.*





Al hablar del *boom* nos referimos al auge de publicaciones que se dio entre la segunda mitad de los años setenta y mediados de la década siguiente en nuestro país, coincidiendo con la Transición y los primeros años de la democracia. La teórica Francesca Lladó analiza la revista como el formato más característico de este fenómeno⁹. A nivel editorial destacaron de manera inicial dos empresarios: Roberto Rocca y, especialmente, Josep Toutain. El primero hizo que desembarcara en España la editorial Nueva Frontera, con la publicación prácticamente al mismo tiempo y de manera precursora de las revistas *Totem*, *Blue Jeans* (ambas editadas en 1977) y *Bumerang* (1978). Por otra parte Toutain, a través de Toutain Editor (reconversión de la agencia Selecciones Ilustradas), fue el responsable de publicaciones entre las que se encontraban *Creepy* (1979) o *1984* (1978), en la que apareció *Historias de Taberna Galáctica*. Para Pepo Pérez «el modelo de Toutain había surgido [...] con las publicaciones de Ibero Mundial de Ediciones y Garbo Editorial, por un lado, y la revista *Totem*, por otro»¹⁰.

Muchos editores se sumaron a la oportunidad ofrecida por el contexto. Un antiguo empleado de Toutain, Rafael Martínez, fue el responsable primero de la agencia y más tarde de la editorial Norma, encargada de revistas tan simbólicas del fenómeno como *Cimoc* (1981). También fue Toutain el que posibilitó el surgimiento de Ediciones La Cúpula y, con ella, de la revista *El Víbora* (1979), al prestar dinero a Josep María Berenguer para que hiciera posible la publicación. Tal y como destaca Antonio Altarriba, «entre 1981 y 1985, los años de mayor proliferación de títulos, llegaron a coincidir en los quioscos y, como consecuencia a competir, cerca de veinte publicaciones»¹¹. En este contexto favorable a los autores, Beà realizó sus historietas más personales. En sus propias palabras:

Es justo que se me asocie al *boom*. Además es cuando más producción tengo. Hay que pensar que en un periodo de unos siete años realizo *Historias de la Taberna Galáctica*, *En un lugar de la mente*, *La muralla*, *Siete vidas* o *La esfera cúbica* y luego hago varias historias para *Makoki*. De forma que en los años ochenta se concentran todas las historias más adultas y sinceras, en las que cuento lo que más me interesa. Teniendo todavía treinta y ocho o treinta y nueve años, siendo joven aún¹².

⁹ Francisca Lladó centra el libro trasunto de su tesis doctoral en el análisis de las revistas producidas en esta etapa. Significativamente, el primero de los tres capítulos en los que se divide el mismo se dedica a «Evolución y estructura interna de las revistas de cómic». LLADÓ, Francisca (2001): *Los Cómic de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Glénat.

¹⁰ PÉREZ, Pepo (2018): «¿Solo para adultos»? Del *boom* al *crack*. La ficción de género en las revistas españolas de cómic de los ochenta», en VILCHES, Gerardo (coord.): *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Madrid, Diminuta Editorial, 2018, pp. 57-92, espec. p. 58.

¹¹ ALTARRIBA, Antonio (2001): *La España del Tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, p. 320.

¹² Entrevista a Josep María Beà en Barcelona, realizada el 24-IV-2017.

2. LA NARRACIÓN EN *HISTORIAS DE TABERNA GALÁCTICA*

Entre todas estas obras, como destaca Iván Olmedo, *Historias de Taberna Galáctica* «es la obra más conocida y reconocida del barcelonés Josep Maria Beà i Font, así como uno de los títulos mejor recordados y mitificados de nuestra reciente historia de los cómics en España»¹³. Desde el punto de vista de su trayectoria, la creación de *Historias* llegó, por una parte, en un momento de consolidación de Beà en el panorama del *boom* del cómic adulto. El autor definió con Toutain

el siguiente pacto: cuando yo entregaba una historia, él me anticipaba los derechos de autor de la edición española, que sería *1984*. Pero luego también me anticipaba los derechos de la edición en Estados Unidos, que era *Heavy Metal*, y de la italiana o de la francesa. Es verdad que eran cantidades pequeñas, pero claro, si de golpe te anticipan el diez por ciento de la venta de los derechos en esos países, te vas a casa con un buen sueldo¹⁴.

Por otro lado, a nivel personal y una vez más siguiendo las propias palabras de Beà:

Taberna es el resultado de un estado de la mente alterado artificialmente, donde mi interés reside más en la obtención de un imaginario surreal (representaciones conscientes de un desplazamiento con respecto al sentido inconsciente) que una argumentación de base lógica (aunque finalmente, procuro que todos los capítulos estén sujetos a la tradicional fórmula del planteamiento, nudo y desenlace. No puedo permitirme la frivolidad de que el lector, por mi deseo de jugar con la psique, caiga en un marasmo de relatos ininteligibles)¹⁵.

Las historias se prolongaron desde el número once de la revista *1984* hasta el veintiocho. La publicación había surgido claramente dirigida a nivel editorial a la edición de relatos de ciencia ficción. Su nombre, *1984*, hacía referencia al título de la distopía futurista escrita por George Orwell [fig. 1]. En su editorial inicial se declaraba que:

sólo cincuenta años atrás, algunas de las realidades que hoy gozamos o sufrimos, eran consideradas fantasías irrealizables, producto de mentes calenturientas.

(...) El hombre paseándose por la Luna... (...)

¹³ OLMEDO, Ivan (2003): «Historias de Taberna Galáctica», *Tebeosfera*, Sevilla, <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Glenat/TabernaGalactica.htm> (fecha de consulta: 27-VII-2019).

¹⁴ Entrevista a Josep María Beà en Barcelona, realizada el 24-IV-2017.

¹⁵ MORA, Javier y BARRERO, Manuel (2009): «Beà. Psiconauta de la historieta», *Tebeosfera* 3, 2009, Sevilla, https://www.tebeosfera.com/documentos/bea._psiconauta_de_la_historieta.html (fecha de consulta: 27-VII-2019).





Fig. 1. Portada de Beà para el número 17 de *1984*, Barcelona, Toutain Editor, 1980.

Visionarios del pasado, muchos de ellos tachados de locos, se valieron de la literatura y otros medios de su época para anticipar un futuro que ha resultado cierto en la mayoría de los casos.

(...)

Nosotros, profesionales del cómic, amantes de todo lo que signifique creatividad, imaginación y fantasía, pretendemos acompañar a nuestros colegas novelistas, cineastas e investigadores a través de *1984*¹⁶.

Continuaba así la senda de la revista homónima norteamericana que había comenzado a editar Warren Publishing. La publicación incluía mucho material de origen americano, con autores como Richard Corben o Wally Wood. Se dieron cita también españoles como Luis Bermejo o Esteban Maroto, este último con series como *La esfinge*.

La primera de las historias concebidas por Beà, «Unidad de servicio 3M», presenta a la «Taberna Galáctica» como un «bar de una estación de recreo en el espacio, constelación M». Una serie de extraños personajes se encuentran alrededor de una mesa bebiendo y dispuestos a escuchar el relato de uno de ellos, que se desarrolla en las viñetas siguientes. El grupo lo configuran, entre otros, un reptil en el que leemos elementos antropomorfos, ataviado con unos pantalones bombachos a rayas, una mujer con rasgos reptilianos, una suerte de iguana de gran tamaño, erguida, que degusta una bebida caliente, o un cánido con sombrero, gafas y un ins-

¹⁶ Editor (1978): «Presentación», *1984*, 1, Barcelona, Toutain Editor, p. 2.

trumento mecánico en el oído. Todos ellos escuchan a un ser antropomorfo, apodado «el tío Nemo», que porta unas gafas extravagantes y cuyas manos han sido sustituidas por garfios.

El cuento que se dispone a narrar «ocurrió en un pobre planeta de la Galaxia C. Terminó tan mal y tan pronto la vida humana en dicho pedrusco que mejor no hubieran tenido sus habitantes, dios que los creara»¹⁷. Es una alusión al propio planeta Tierra y a un momento de tecnificación similar al actual, en el que los robots pueden recibir y ejecutar órdenes sencillas, al tiempo que avanza su introducción dentro del ámbito doméstico. El dueño de una casa queda atrapado cuando intenta mover una carga muy pesada y su robot, programado un momento antes con el piloto automático, no alcanza a comprender lo que su dueño necesita, ocasionando la muerte de éste. Cuando el relato finaliza, recibe una fuerte crítica de todos sus oyentes, que quitan trascendencia a las reflexiones que se desprenden de lo contado. «Barato melodrama», en palabras del reptil de originales pantalones.

Este primer cuento establece así el esquema de todos los demás: un inicio y un final en el ambiente de la Taberna Galáctica¹⁸ y un nódulo central constituido por la historia de uno de los contertulios. Se pasa de la trascendencia a la ironía y se explora una amplia variedad temática de propuestas vinculadas a la ciencia ficción. Se proponen así distintos relatos con un hilo común propiciado por el lugar desde el que se emiten.

En verdad, esta estructura entronca con una de las concepciones más antiguas y paradigmáticas de la narrativa, ya que

el cuento, en sus orígenes históricos, fue una diversión dentro de una conversación; y la diversión consistía en sorprender al oyente con un repentino excursus en el curso normal de la vida [...]. Los jeroglíficos sobre rollos de papiro, en Egipto, solían describir una situación en la que varios personajes, al conversar, contaban cuentos [...]. En Homero (siglo IX a.C.), además de las aventuras que surgen directamente de la acción hay escenas en que los personajes, alejados de esa acción, se ponen a conversar. Así, conversando en el palacio de Alcinoos, cuenta Odiseo sus aventuras con los Cíclopes, con Circe, con las Sirenas, con Calipso¹⁹.

«Es como *Los cuentos de Canterbury* o *Las mil y una noches*. Gente que se reúne para contar una historia [...]. La reunión de unas personas contando una historia es muy antigua»²⁰. Este esquema narrativo permitía al autor trabajar varios

¹⁷ BEÀ, Josep María (1979): «Unidad de servicio 3M», *1984*, 11, Barcelona, Toutain Editor, pp. 50-57, espec. p. 50.

¹⁸ Sólo hay una excepción: el «relato de Romagos» tiene lugar en un hospital o consultorio espacial.

¹⁹ ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Editorial Ariel, pp. 23-24.

²⁰ Infame&Co (31-VIII-2017): «Mi vida siempre ha sido algo surrealista». Entrevista a Josep María Beà», *El Portaluco*, <https://elportaluco.com/vida-siempre-ha-algo-surrealista-entrevista-josep-maria-bea/> (fecha de consulta: 27-VII-2019).



temas y propiciaba la atención del lector en cada número de la revista. Siguiendo esta línea, Anderson Imbert nos refiere la forma en la que funciona el esquema del cuento en el lector al compararlo con

el móvil psicológico que lleva a un hombre o a una mujer a intervenir en una conversación para contar algo. Esa persona está viviendo normalmente, en un presente abierto al provenir. De súbito un incentivo cualquiera le despierta un recuerdo o las ganas de inventar una aventura. Su vida, abierta al porvenir, ha entrado en momentánea clausura: ahora esa persona se prepara para referirnos un lance, real o imaginario, que transcurrió en un tiempo pretérito [...]. Al contar su cuento el cuentista asume la postura psicológica de un conversador que sabe que la atención de su público dura poco y por tanto debe redondear rápidamente ciertos acontecimientos y producir un efecto antes de que lo interrumpen o lo desatiendan. Tiene que ser breve [...]. Lo que urge al cuentista es impresionar a los lectores más con una acción que con los agentes de la acción; con la singularidad de una aventura más que con el carácter del aventurero. Se ajusta a la trama de la acción. El lector de un cuento literario, igual que el oyente de un cuento oral, no quiere descripciones ni comentarios sobre lo que siente y piensa el protagonista. Quiere enterarse de lo sucedido, y de una sola vez²¹.

3. TEMAS E ICONOGRAFÍA

El esquema narrativo se enmarca dentro del género de la ciencia ficción. Entendemos los géneros como «modelos dinámicos y abiertos»²², con una historia larga y compleja, de manera que «ya podríamos observar los primeros intentos de ciencia ficción durante el siglo XIX»²³. Fernando Ángel Moreno aporta rasgos amplios al género literario, que podemos trasladar al cine o al cómic, entendiendo que la ciencia ficción

debe incluir elementos que no existen en nuestro mundo empírico. Al fin y al cabo, nos encontramos ante una forma de fantasía, aplicando el término en su sentido más general; de proyección, mejor. Sin embargo, no puede incluir elementos sobrenaturales, es decir –siguiendo la definición de «sobrenatural» del DRAE–, no debe exceder los términos de la naturaleza. No es tan importante que el aval científico sea verificable en el mundo «real», como la pretensión del autor y la consiguiente aceptación del lector de que los hechos presentados no conlleven una visión sobre-

²¹ ANDERSON IMBERT, Enrique: *op. cit.*, pp. 24-25.

²² MARTÍN CEREZO, Iván (2006): «Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)», Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, p. 18.

²³ ÁNGEL MORENO, Fernando (2007): «Notas para una historia de la ciencia ficción en España», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 25, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, pp. 125-138, espec. p. 126.



Fig. 2. Viñetas que muestran el combate entre los dos protagonistas de «Relato de Khantrax», en el número 17 de *1984*, Barcelona, Toutain Editor, 1980, pp. 55-62, espec. p. 58.

natural, extra-científica, de la realidad. Esto es, se busca una relación directa con la realidad, no una evasión de la misma²⁴.

Dentro de esta idea del género, algunas historias muestran las concepciones personales y la libertad del propio autor. Entre ellas se encuentra «Relato de Romagosa», que presenta los conflictos entre un chico superdotado que quiere elegir su propio destino y un padre castrante que busca imponérselo. En «Relato de Hycrotan» se produce un encuentro entre un hombre y una misteriosa señal, que le lleva a un estado de percepción superior y hace que se termine fusionando con el cosmos. Todo ello tras haber hilvanado mentalmente una serie de tragedias de la humanidad que parecían no tener conexión entre sí.

Los desencuentros entre humanos y otras formas de vida, robóticas o extraterrestres, dan lugar a distintas historias. «Relato de Toksath» plantea la llegada de un extraño ser de un solo ojo a la celebración que se está produciendo en una mansión de época victoriana. «Relato de Ondrakor» muestra la muerte del último hombre en un planeta totalmente ocupado por los androides. En directo, ante miles de ellos, se pronuncian en alto los últimos segundos durante los que el ser humano mantiene sus constantes vitales. En «Relato de Tenyktar», la adicción al juego provoca que un asesino se convierta paulatinamente en robot para conseguir más dinero que apostar. Pierde los brazos, las piernas, el cuerpo y, finalmente, su propia cabeza.

«Relato de Khantrax» versa sobre la convivencia violenta entre un humano y un alienígena en una nave cerrada [fig. 2], con un giro final que invierte los roles de ambos que había presupuesto inicialmente el lector. También resulta violenta la

²⁴ ÁNGEL MORENO, Fernando (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*, Vitoria, Portal Editions, p. 105.



relación entre la humanidad y una suerte de simbiote con apariencia de barro que se da en «Relato de Kiramow». Y, una vez más, entre las personas y unos extraños seres en «Relato de Syanock». Los habitantes de otro planeta consiguen un crecimiento desmesurado y repentino de la vegetación, invadiendo a los propios cuerpos de los pobladores del globo. Al final de este relato, el narrador dialoga con otro personaje, rompiendo parcialmente la cuarta pared:

– ¿Pero por qué motivo en estos relatos otorgáis siempre a los invasores características de entes devastadores, malignos y destructivos? (...).

– Te equivocas en lo de destructivo. Se produjo una repoblación forestal en pocos días, y ahora aquél es el planeta más verde de su sistema... Falta le hacía...²⁵.

Sin embargo, en «Relato de Blydhan» se desarrolla un encuentro mucho más amable entre un joven humano y un extraterrestre. Este último posee muchos prejuicios morales en comparación con los del resto de su raza. Los alienígenas entendidos como parte de un universo fantástico que el humano protagonista no termina de definir se dan cita en «Relato de Nacrapt». El habitante de otros mundos aparece amenazante, pero el terráqueo no se da cuenta en ningún momento. Todo un toque, una vez más, irónico, en el lápiz de Beà.

Algunas historias se desarrollan en la inmensidad del espacio o en la desolación de un planeta y juegan con un cierto melodrama. Es el caso de «Relato de Okaris», cuya trama gira en torno a un accidente en una nave espacial, que deja a dos de sus tripulantes perdidos en la oscuridad. «Relato de Wanshott» habla de mutaciones y pequeños universos en otros gigantescos, con el marco de un entorno contaminado y opresivo.

El sexo es un tema transversal, presente no tanto en los relatos como en la propia taberna galáctica, actuando así, por lo tanto, como marco de las historias. Los personajes aparecen totalmente obsesionados por el tema. Beà idea productos y nuevas técnicas espaciales, como el «psicofén», el «ultrasex», o el «pornograma»²⁶. En «Relato de Khantrax» el diálogo entre el narrador y un personaje de aspecto cercano a un pequeño pájaro resulta muy explícito:

– Pero ¿es que en esta sala no pensáis en otra cosa que no esté relacionada con el sexo?

– Pues mira, Khantrax, bonito, resulta que en esta sala solo pensamos en eso²⁷.

²⁵ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Syanock», 1984, 26, Barcelona, Toutain Editor, pp. 64-71, espec., p. 71.

²⁶ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Tenyktar», 1984, 18, Barcelona, Toutain Editor, pp. 57-64, espec. p. 57.

²⁷ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Khantrax», 1984, 17, Barcelona, Toutain Editor, pp. 55-62, espec. p. 55.

En «Relato de Okaris», el cuentista reprocha al resto de personajes que se hayan abandonado «a irrefrenables vorágines orgiásticas»²⁸, mientras que en «Relato de Zherbis» dos personajes contemplan a un hombre desnudo y se preguntan qué es el extraño apéndice «que le pende entre las piernas»²⁹.

Muchos de estos relatos retoman temáticas extraídas de la ciencia ficción más paradigmática. Con ironía, dos personajes relatan el final de «Relato de Ondrakor». Cuando el último hombre del planeta muere y deja tras de sí un universo metálico, el narrador destaca que «fue tan progresivo el avance científico en el planeta, que al cabo de unos años los robots se propusieron llevar a término un ambicioso objetivo: crear la vida. Han vuelto a crear al hombre... pero ahora lo tienen a su servicio». A ello, una suerte de gato antropomorfo de poblado bigote y una mujer humana responden:

- Típica venganza cibernética... o el colmo de la nostalgia.
- Si es lo que digo siempre: que ya está todo descubierto...³⁰.

Del mismo modo, en «Relato de Khantrax», uno de los personajes declara mordazmente sobre la historia narrada: «El comandante de una nave tiene que deshacerse de un alienígena ¿Esto es una insólita historia?»³¹.

El autor no buscó con estos relatos presentar una moraleja, a modo de fábula clásica, al lector, sino delimitar los límites del género humano con una profunda dosis de humor negro. Beà lo resume estableciendo que buscaba narrar «la pesadilla de la existencia [...]. La gente es muy desgraciada y nadie sale vencedor. Este era un poco el espíritu de la taberna: reflejar un poco la pesadilla de la humanidad»³². El último de los cuentos, «Relato de Clakster», incluye a nivel narrativo palabras inventadas por el historietista, como «brogas» o «parcoraderas». Desde el punto de vista gráfico, Beà deja volar su imaginación con una serie de formas inestables, «blandas», que recuerdan al surrealismo y parecen aproximarse al Salvador Dalí de *El Gran Masturbador* (1929). El autor finaliza las historias de la taberna cerrando sus puertas una vez que «este negocio ha dejado de ser rentable» y confesando como narrador absoluto de todas las historias: «No haber comprendido en absoluto el relato expuesto por Clakster. Asimismo considero que sería, por mi parte, un acto de suprema soberbia negar su veracidad»³³.

²⁸ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Okaris», 1984, 19, Barcelona, Toutain Editor, pp. 57-64, espec. p. 64.

²⁹ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Zherbis», 1984, 22, Barcelona, Toutain Editor, pp. 53-60.

³⁰ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Ondrakor», 1984, 16, Barcelona, Toutain Editor, pp. 6-9, espec. p. 9.

³¹ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Khantrax», *op. cit.*, p. 62.

³² Infame&Co: *op. cit.*

³³ BEÀ, Josep María (1981): «Relato de Clakster», 1984, 28, Barcelona, Toutain Editor, pp. 69-72, espec. p. 72.



El dibujo empleado en la práctica totalidad de las narraciones resulta de un preciso realismo, que entronca con las lecturas juveniles de Beà y con autores de origen norteamericano, como Alex Raymond o Burne Hogarth³⁴. Francisca Lladó destaca además, entre otros rasgos estéticos, «las fuertes gradaciones de luz conseguidas a través de la utilización de plumilla»³⁵.

Realismo en el trazo que se plasma en las viñetas con una desbordante imaginación. Desde el prisma iconográfico, la taberna galáctica donde se desarrollan los relatos nos remite a un antecedente muy claro: la Cantina de Chalmun o de Mos Eisley, introducida en el film *Star Wars: Episode IV-A New Hope* (1977), dirigido por George Lucas. Mal iluminada, entretenida y llena de todo tipo de personajes extraídos de los más recónditos lugares de la galaxia, con el wookiee Chewbacca y el cazarrecompensas Han Solo entre ellos. Visualmente, el autor se recrea en la configuración de los personajes o en algunos detalles aparentemente fútiles en el relato, como los naipes de «Relato de Tenyktar». Son oníricos e inquietantes a partes iguales, con títulos absolutamente descriptivos, como «La mujer que mata la mano del caracol» o «La muerte a los cuatro años tocando el tambor con dos espermatozoides». Un gato similar a los que más adelante formaron parte de la obra *Siete Vidas*, firmada también por el historietista, se desliza al principio de «Relato de Ondrakor»³⁶ o sirve como narrador en «Relato de Okaris»³⁷.

Beà introduce además referentes extraídos de la historia del arte. En «Relato de Toksath» incluye una cita a *La última cena* pintada por Leonardo da Vinci en el siglo xv, en la que Jesús y los Apóstoles son sustituidos por alienígenas³⁸. Las referencias del historietista son muy amplias y abarcan desde citas de famosos lienzos hasta personajes extraídos del mundo del cómic, como el propio Conan el Bárbaro, que aparece en la última viñeta de «Relato de Tenyktar»³⁹. La combinación de alusiones variadas que abarca desde el arte hasta el pop podía quizás aumentar el impacto y la consideración global de la obra, entendida como un producto cultural capaz de cruzar fronteras y de venderse en distintos mercados. Al fin y al cabo, como destaca Pedro Pérez del Solar, en revistas de Nueva Frontera y de Toutain se publicaban las historietas españolas «que habían demostrado su viabilidad comercial en revistas extranjeras. Las nuevas obras de autores locales que trabajaban para el extranjero fueron entrando poco a poco»⁴⁰.

³⁴ GARCÍA ROUCO, Diego y CARDONA, Tristán (01-V-2019): «Entrevista a Josep M.ª Beà», *Zona Negativa*, <https://www.zonanegativa.com/entrevista-a-josep-ma-bea/> (fecha de consulta: 27-VII-2019).

³⁵ LLADÓ, Francisca: *op. cit.*, p. 64.

³⁶ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Ondrakor», *op. cit.*, p. 6.

³⁷ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Okaris», *op. cit.*

³⁸ BEÀ, Josep María (1979): «Relato de Toksath», 1984, 14, Barcelona, Toutain Editor, pp. 49-56, espec. p. 49.

³⁹ BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Tenyktar», 1984, 18, Barcelona, Toutain Editor, pp. 57-64, espec. p. 64.

⁴⁰ PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013): *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid y Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, p. 28.

4. REFLEXIONES FINALES

De esta forma, la obra mantiene una gran importancia dentro de la producción de Beà y en el contexto del *boom* del cómic adulto. Poco después del éxito de *Historias de Taberna Galáctica*, el dibujante se embarcó en la realización de *En un lugar de la mente*. Concebida también para la revista *1984*, resulta razonable

que pudiéramos encontrar ciertas confluencias entre una y otra dado el escaso margen de tiempo entre ambos trabajos. Y así ocurre: una colección de cuentos enlazados a través de un tema común, una imaginería ambientada en torno a la ciencia ficción... Demasiado fácil. Si realizamos un análisis atento de estas dos pesquisas podremos observar como en un principio la realidad profunda que las sustenta es otra bien distinta. Tan distinta que ambos rasgos en sus orígenes lejos de mostrar las semejanzas entre las obras ya citadas, se encargaban más bien de sustentar y afianzar una voluntad de distanciamiento pleno y consciente⁴¹.

El *boom* permitió que el historietista fuera más allá y llevara a cabo además historias como *La esfera cúbica*, *La Muralla* o *Siete Vidas*. Para publicar muchas de sus propuestas, Beà contó con una plataforma nueva: la revista *Rambla*; publicación autogestionada comandada por él mismo y por el también dibujante Luis García durante todo su recorrido, contando en diferentes momentos con el apoyo de autores como Carlos Giménez o Marika Vila.

Sin embargo, el auge de la historieta adulta vehiculada a través de las revistas fue progresivamente decayendo. Del *boom* pasó a la caída. *Rambla* cerró por falta de viabilidad. *Cairo* o *Cimoc* (editadas por Norma Editorial) dejaron de ocupar los quioscos. *1984*, la revista que había acogido *Historias de Taberna Galáctica*, se transformó tras el número sesenta y cuatro en *Zona 84*, no sin plantear antes «un referéndum popular» con «muchísimos más títulos que votantes»⁴². Esta última publicación dejó a su vez de editarse tras noventa y seis números, constituyéndose como un ejemplo más de que «la circunstancia histórica que favoreció la realización de tantos grandes cómics que esta y otras revistas volcaron sobre el hambriento aficionado español, es irrepetible»⁴³. Las causas de esta desaparición fueron variadas: desde el auge de nuevos medios como el videojuego hasta el aumento de los precios del papel. Como resume Álvaro Pons «cualquiera de las causas tiene potencial para ser origen de la crisis»⁴⁴.

⁴¹ MORA BORDEL, Javier (2003): «En un lugar de la mente», *Tebeosfera*, Sevilla, <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Glenat/EnunLugarde...2.htm> (fecha de consulta: 27-VII-2019).

⁴² ANÓNIMO (1984): «Anecdotario», *1984*, 64, Barcelona, Toutain Editor, pp. 4-5, espec., p. 4.

⁴³ TOUTAIN, Josep (1992): «Comix & Comics», *Zona 84*, 96, p. 4.

⁴⁴ PONS, Álvaro (2011): «La industria del cómic en España: Radiografía de ¿un mito o una realidad?», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, EXTRA 2, pp. 265-273, espec. p. 268, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 27-VII-2019).



Con la progresiva caída de las publicaciones periódicas, muchos autores pasaron a trabajar para otros medios entre la segunda mitad de los años ochenta y la década siguiente. En el caso de Beà, se interesó

por la soldadura, por el montaje de estructuras mecánicas con residuos. Hubo también un proyecto para la versión televisiva de *Historias de Taberna Galáctica* y allí trabajé mucho construyendo maquetas y *animatronics*. La escultura con acetileno era también apasionante...

En el fondo también estaba narrando, me encontraba construyendo con acetileno pero surgía un mensaje. Miraba aquello y pensaba: en el fondo es lo mismo, no sale algo amable, no aparece el Pato Donald [risas]. Hay algo allí que es materia de análisis psicológico...

Tanto en uno como en otro medio, siempre he transmitido un mensaje de decepción ante todo, de descreencia⁴⁵.

Al margen de su relativa brevedad, el *boom* nos permitió disfrutar de una interesante etapa de creación, de la que sirve como ejemplo sintomático *Historias de Taberna Galáctica*. La obra presenta una narrativa que bebe del cuento clásico, con una estructura que puede recordar a producciones como *Los cuentos de Canterbury*. Los diferentes relatos introducidos se mueven en el territorio de la ciencia ficción, con dobles historias (las de la propia taberna y las narradas por sus clientes) de gran diversidad que cuentan con *leitmotifs* recurrentes, como la presencia del sexo. En todas ellas, el autor buscó explorar y transmitir su visión sobre la naturaleza humana. Lo hizo a través de un trazo realista que plasmaba una iconografía muy original. No resulta extraño por lo tanto que el cómic fuera recopilado por Toutain⁴⁶ y reeditado por Glénat⁴⁷ o por Trilita Ediciones⁴⁸. El objetivo del autor de mostrar a través de estos relatos al ser humano de forma explícita, encaja con la idea de que la ciencia ficción es un género alejado sólo «aparentemente de los hechos reales»⁴⁹ y que «pretende que el lector jamás olvide que todo lo desarrollado tiene que ver con la parte más cruda y profunda de la realidad»⁵⁰.

Las mejores conclusiones vienen proporcionadas, una vez más, por las propias palabras de Josep María Beà:

⁴⁵ Entrevista a Josep María Beà en Barcelona, realizada el 24 de abril de 2017.

⁴⁶ BEÀ, Josep María (1981): *Historias de Taberna Galáctica*, Barcelona, Toutain Editor.

⁴⁷ BEÀ, Josep María (2002): *Historias de Taberna Galáctica*, Barcelona, Glénat.

⁴⁸ BEÀ, Josep María (2016): *Historias de Taberna Galáctica. Edición definitiva*, Barcelona, Trilita Ediciones.

⁴⁹ MADRID BRITO, Débora (2017): «Extirpando los recuerdos. La Transición española como experimento de laboratorio en el cine de ciencia ficción de los 70», en MARCOS RAMOS, María (ed.), *Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas*, s. l., Centro de Estudios Brasileños, pp. 72-86, espec. p. 74, <http://www.cebusal.es/download/libro-cihalcep-web-ok.pdf> (fecha de consulta: 27-VII-2019).

⁵⁰ ÁNGEL MORENO, Fernando: *op. cit.*, p. 105.

El otro día en una sesión de firmas, vino un hombre y me dijo que le había salvado la vida con la lectura de *Historias de la Taberna Galáctica*. Hacía más de treinta años que quería hablar conmigo, venía de Madrid. Cuando lo leyó, él estaba en un centro psiquiátrico y no tenía forma de ponerse bien, ni por fármacos ni por psicoterapia. El único alimento que le mantuvo en pie fue *Historias de la Taberna Galáctica*. Puede ser que este individuo me mintiera o puede que conectara con algo. Parece ser que *Historias de la Taberna Galáctica* transmite una emoción muy especial. En *Rambla* nos escribían mucho desde manicomios o cárceles. Algo que también le ocurría a *El Víbora*. Puede ser que ciertos personajes transfieran algo de lo que yo no soy consciente y que no sé si podría transmitir de nuevo⁵¹.

En palabras de José Manuel Trabado:

Es interesante comprobar el modo en que los autores utilizan aquellos géneros establecidos para ir inoculando en ellos una nueva sensibilidad. Se trata, pues, de una fina reinterpretación en la que el género supone un territorio fronterizo entre lo estandarizado del encargo y la visión genuina del autor en pos de su propia poética⁵².

Es decir: narración y grafismo nos hablan conjuntamente de la transmisión de algo «muy especial» que Beà logró aportar a la taberna. Transmiten una huella personal dentro de la ciencia ficción. Consiguen partir del género para sobrepasarlo, auspiciando una creciente conciencia autoral que se consolidará en las dos décadas siguientes. Todo ello convierte a *Historias de Taberna Galáctica* en una obra de referencia no sólo en el territorio de la ciencia ficción, sino en la historia del cómic español.

RECIBIDO: marzo de 2020; ACEPTADO: mayo de 2020



⁵¹ Entrevista a Josep María Beà en Barcelona, realizada el 24 de abril de 2017.

⁵² TRABADO CABADO, J.M. (2019): «Del quiosco al museo o cómo nace la conciencia de autor», en TRABADO CABADO, J.M. (ed.): *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León y EOLAS Ediciones, pp. 9-38, espec., p. 14.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTARRIBA, Antonio (2001): *La España del Tebeo. La Historieta Española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Editorial Ariel.
- ÁNGEL MORENO, Fernando (2007): «Notas para una historia de la ciencia ficción en España», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 25, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, pp. 125-138.
- ÁNGEL MORENO, Fernando (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*, Vitoria, Portal Editions.
- ANÓNIMO (1984): «Anecdotario», *1984*, 64, Barcelona, Toutain Editor, pp. 4-5.
- BARRERO, Manuel (2003): «Cosiendo olas con tonsura descentrada. Entrevista a J.M. Beà», Sevilla, *Tebeosfera*, <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Bea/JM.htm> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Blydhan», *1984*, 20, Barcelona, Toutain Editor, pp. 57-64.
- BEÀ, Josep María (1981): «Relato de Clakster», *1984*, 28, Barcelona, Toutain Editor, pp. 69-72.
- BEÀ, Josep María (1979): «Relato de Hycrotan», *1984*, 13, Barcelona, Toutain Editor, pp. 49-56.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Khantrax», *1984*, 17, Barcelona, Toutain Editor, pp. 55-62.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Kiramow», *1984*, 23, Barcelona, Toutain Editor, pp. 65-72.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Nacrypt», *1984*, 25, Barcelona, Toutain Editor, pp. 64-71.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Okaris», *1984*, 19, Barcelona, Toutain Editor, pp. 57-64.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Ondrakor», *1984*, 16, Barcelona, Toutain Editor, pp. 6-9.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Romagosa», *1984*, 27, Barcelona, Toutain Editor, pp. 65-72.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Syanock», *1984*, 26, Barcelona, Toutain Editor, pp. 64-71.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Tenyktar», *1984*, 18, Barcelona, Toutain Editor, pp. 57-64.
- BEÀ, Josep María (1979): «Relato de Toksath», *1984*, 14, Barcelona, Toutain Editor, pp. 49-56.
- BEÀ, Josep María (1979): «Unidad de servicio 3M», *1984*, 11, Barcelona, Toutain Editor, pp. 50-57.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Wanshott», *1984*, 21, Barcelona, Toutain Editor, pp. 57-64.
- BEÀ, Josep María (1980): «Relato de Zherbis», *1984*, 22, Barcelona, Toutain Editor, pp. 53-60.
- El editor (1978): «Presentación», *1984*, 1, Barcelona, Toutain Editor, p. 2.
- El tío Berni (10-VI-2008): «Entrevista a Josep María Beà», *Entrecomics*, <http://www.entrecomics.com/?p=15963> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- GARCÍA ROUCO, Diego y CARDONA, Tristán (01-V-2019): «Entrevista a Josep M.ª Beà», *Zona Negativa*, <https://www.zonanegativa.com/entrevista-a-josep-ma-bea/> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- Infame&Co (31-VIII-2017): «Mi vida siempre ha sido algo surrealista». Entrevista a Josep María Beà», *El Portaluco*, <https://elportaluco.com/vida-siempre-ha-algo-surrealista-entrevista-josep-maria-bea/> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- LLADÓ, Francisca (2001): *Los Cómic de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Glénat.



- MADRID BRITO, Débora (2017): «Extirpando los recuerdos. La Transición española como experimento de laboratorio en el cine de ciencia ficción de los 70», en MARCOS RAMOS, María (ed.), *Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas*, s.l., Centro de Estudios Brasileños, pp. 72-86, <http://www.cebusal.es/download/libro-cihal-cep-web-ok.pdf> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- MARTÍN CEREXO, Iván (2006): «Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)», Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- MORA BORDEL, Javier (2003): «En un lugar de la mente», *Tebeosfera*, Sevilla, <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Glenat/EnunLugarde...2.htm> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- MORA BORDEL, Javier y BARRERO, Manuel (2009): «Beà. Psiconauta de la historieta», Sevilla, *Tebeosfera*, 3, 2009, https://www.tebeosfera.com/documentos/bea._psiconauta_de_la_historieta.html (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- OLMEDO, Ivan (2003): «Historias de Taberna Galáctica», *Tebeosfera*, Sevilla, <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Glenat/TabernaGalactica.htm> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- PÉREZ, Pepo (2018): «¿«Solo para adultos»? Del boom al crack. La ficción de género en las revistas españolas de cómic de los ochenta», en VILCHES, Gerardo (coord.): *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Madrid, Diminuta Editorial, 2018, pp. 57-92.
- PONS, Álvaro (2011): «La industria del cómic en España: Radiografía de ¿un mito o una realidad?», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, EXTRA 2, pp. 265-273, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 27-VII-2019).
- TOUTAIN, Josep (1992): «Comix & Comics», *Zona 84*, 96, p. 4.
- TRABADO CABADO, J.M. (2019): «Del quiosco al museo o cómo nace la conciencia de autor», en TRABADO CABADO, J.M. (ed.), *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León y EOLAS Ediciones, pp. 9-38.





María Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.), *Cineastas en escena. Diálogos de frontera*, Madrid, Sial Pigmalión, 2019, 420 pp.

Los últimos dos decenios han conocido en nuestro país un notable desarrollo del área de conocimiento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en el que se inscriben gran parte –aunque no toda– de la producción académica sobre Cine y Literatura con sus diferentes ámbitos y especializaciones. Desde otras áreas (Comunicación Audiovisual, Humanidades, Historia, Derecho) también hay aportaciones interesantes a estas transversalidades que no hacen sino otorgar entidad a los *film studies*, hasta hace poco muy limitados al estudio de la historia del cine y de figuras de cineastas; ni siquiera la teoría y estética eran objeto de interés generalizado por nuestros universitarios.

Sobre Cine y Literatura hay una exploración amplia que incluye estudios teórico-prácticos que abordan las relaciones desde los trasvases o adaptaciones de historias de un medio a otro; monografías sobre temas, películas, géneros, épocas, escritores y/o cineastas que ilustran sobre la diversidad de posibilidades en el estudio de las relaciones entre la literatura y el cine; y relaciones profesionales y personales de los escritores y el mundo del cine que suelen incidir en todo tipo de dificultades y, en última instancia, en el aprecio estético de la literatura y el cinematógrafo. De la diversidad de trabajos sobre adaptaciones, que ahora ya exceden la literatura propiamente dicha para incluir el cómic y los videojuegos, dan buena cuenta las recopilaciones

de J.A. Pérez Bowie, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (2010), y de P.J. Pardo y J. Sánchez Zapatero en *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* (2014), ambos publicados por la Universidad de Salamanca.

Tanto la profesora M. Teresa García-Abad como J.A. Pérez Bowie, responsables de este texto que comentamos, han participado en tres de los libros más importantes que se han publicado en nuestro país sobre este ámbito: *Transescrituras audiovisuales* (2015), *Ficciones nómadas. Procesos de intermedialidad literaria y audiovisual* (2017) y *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre la intermedialidad* (2018), compendiados por J.A. Pérez Bowie, Antonio J. Gil González y P. Javier Pardo. También resultan relevantes el monográfico de *Arbor* (n.º 748, «Literatura y cine o el cine soñado») e *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine* (2005), ambos coordinados por la prof. García-Abad. Los trasvases, reescrituras, fecundaciones o inspiraciones no se limitan a lo verbal literario ni a la historia como origen de un relato audiovisual, sino que conocen procesos inversos (del audiovisual o de la imagen pura a lo teatral, del videojuego a la historieta, etc.) en unas rupturas de modelos y nuevas intermedialidades que parecen no conocer fronteras. Por otra parte, el profesor Pérez Bowie ha desarrollado un proyecto de investigación sobre la adaptación a lo largo de toda la historia del cine español que queda como referencia indispensable para conocer las fuentes argumentales de nuestro cine.

Me extendiendo en este marco para ubicar un trabajo tan específico como *Cineastas en escena*, propiciado por un proyecto I+D liderado por Fernando González y Víctor del Río, porque creo de justicia señalar la variedad y riqueza de





las aportaciones del GELYC (Grupo de Estudios de Literatura y Cine) de la universidad salmantina en que se encuadran los autores citados hasta ahora. Y lo hago desde la docencia de una asignatura titulada Teatro y Cine, que cada año imparto en el Máster de Teatro y Artes Escénicas (UCM), que me lleva cada curso a hacerme nuevas preguntas sobre las relaciones entre el teatro y el cine: si es el teatro-texto o el teatro representado el que se adapta, el espacio de recepción en teatro y cine, la naturalidad o artificiosidad de cada uno, diferencias entre el trabajo del actor en un medio y otro, qué tipo de teatro es adaptable, recursos del cine inexistentes en teatro y sus equivalentes, integración de filmaciones en el teatro, travases de la pantalla a las tablas, etc. Para ello me ha sido imprescindible un artículo de Pérez Bowie (*Signa* 19, 2010) que los estudiantes leen con enorme provecho y que elabora una pensada tipología sobre los modos en que el teatro se manifiesta en el cine.

El título inequívoco *Cineastas en escena* contiene once trabajos sobre directores de cine que han dirigido obras de teatro; se suma a una aportación anterior, *La teatralidad en la pantalla. Reflexiones sobre el diálogo contemporáneo entre el cine y el teatro* (Madrid, Catarata, 2018), más plural en su planteamiento y altamente recomendable. La elocuente cubierta reproduce un fotograma de *Fanny y Alexander* con el niño protagonista manejando los muñecos de una maqueta de escenario: espléndida metáfora de lo que Bergman quiso hacer en cine y en teatro, y hasta de la relación del artista con la realidad, pues todo creador es, en última instancia, un configurador de mundos.

Estos trabajos suponen aproximaciones muy variadas y dispares en extensión, metodología, pretensiones..., lo que, ya de por sí, constituye una riqueza para los estudiosos. Hay estudios exhaustivos, como el dedicado a la *Salomé* de Chávarri a lo largo de cien páginas (Aranda

y Bonilla), otros se limitan a una obra (Abuín, García-Abad, Sabina) y otros, por el contrario, abarcan por extenso la carrera teatral de cineastas, a veces de forma sumaria (Trecca), otras con mayor profundización (Del Hoyo, Pérez Bowie), o muestran el relativo fracaso en las tablas de cineastas reconocidos como Berlanga (Ríos Carratalá). Su lectura ofrece aportaciones muy diversas; en un trabajo como este hay una pregunta implícita (¿qué aporta un cineasta a la puesta en escena?) que planea sobre todo el texto y que, en algunos trabajos, como el de Carmen Becerra sobre Gonzalo Suárez, me parece con una respuesta convincente, pues revela cómo el director asturiano literalmente mete el cine en el escenario de su *Arsénico por compasión*; como también se plasma en el que Mirizio dedica a Pasolini o García-Abad a Trueba leyendo a Rohmer, en los cuales los códigos fílmicos nutren la puesta en escena dramática. Anxo Abuín –autor del breve pero enjundioso ensayo *El teatro en el cine* (Cátedra, 2013)– abunda en un trabajo del inclasificable David Lynch donde queda demostrado que hay creatividades incapaces de contenerse en los lenguajes establecidos.

Cada lector, lógicamente, puede elegir según sus afinidades. El abajo firmado se queda con las figuras de cineastas que, antes, durante o después de su carrera cinematográfica estuvieron haciendo teatro, nacieron en el teatro o compartieron teatro y cine porque, en realidad, tenían tanto de directores de cine como de teatro. Por ello valoro especialmente los capítulos que Pérez Bowie dedica a Julio Diamante y Vázquez Couto a Ingmar Bergman. En el fondo, los dos medios tienen el mismo lenguaje de representar conflictos a través de los diálogos en el grueso de su producción.

José Luis SÁNCHEZ NORIEGA
Universidad Complutense
noriega@ucm.es

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2020.18.13>



José Luis SÁNCHEZ NORIEGA (ed.), *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*, Laertes (2017).

A las puertas de la tercera década del siglo XXI, la revisión, ya con cierta perspectiva histórica, de las producciones cinematográficas españolas de finales del siglo XX parece una labor inevitable y necesaria. Este es uno de los propósitos fundamentales del trabajo que Sánchez Noriega se plantea con el proyecto de investigación «Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)» (HAR2015-66457-P), marco dentro del cual nace la publicación *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español 1982-1998*. En este sentido, la obra destaca por su esfuerzo recopilatorio y de estudio de las películas más relevantes de las décadas de 1980 y 1990. Los criterios que determinan dicha relevancia vienen marcados por el objetivo general de «estudiar hasta qué punto el cine español es fruto de una determinada sociedad» y «en qué medida las películas han podido difundir determinados valores o estilos de vida en la sociedad cambiante de esos periodos», tal y como señala el autor.

En consecuencia, Sánchez Noriega insiste en que la selección de filmes responde a la elocuencia de esa mirada a la sociedad y la realidad histórica del momento; huyendo, de este modo, de llevar a cabo un listado basado en la entidad estética de las películas o su repercusión a través de premios, participación en festivales, etc. Quizás por ello el marco cronológico establecido para este estudio no obedece a una cuestión cinematográfica, sino histórica y política, como es el periodo de los gobiernos del PSOE desde el final de la transición hasta la década de 1990. No obstante, previo a los estudios individualizados de la selección de filmes, el libro ofrece una serie de capítulos destinados a contextualizar las obras y brindar una visión histórica, legislativa y de producción creativa respectivamente. Estos capítulos se constituyen en una suerte de zoom que va desde el plano más general del contexto histórico, político y social de las décadas de 1980 y 1990 a un primer plano focalizado en las trans-

formaciones de la producción cinematográfica y la renovación creativa, pasando por el vínculo inevitable entre el ámbito político y el creativo, que son las políticas cinematográficas. De esta manera, y aunque su estudio en tres capítulos independientes no facilita las interconexiones, se ofrecen al lector todas las herramientas que se precisan para entrar con el bagaje necesario a la segunda parte del libro, donde se analizan individualmente las películas.

El primero de los capítulos, «Entre la transición y la consolidación democrática. Los gobiernos del PSOE», escrito por Juan Carlos Pereira Castañares, trata la cuestión histórica. En líneas generales, desarrolla los principales acontecimientos acaecidos en España desde la transición hasta el final del mandato socialista, haciendo especial hincapié en la evolución de las distintas legislaturas y en el afianzamiento democrático del país. Aborda, así, procesos como el impulso económico del Estado del bienestar; cambios sociales que afectaron directamente a la población, relacionados con la igualdad, el alfabetismo, la inmigración, la incorporación de la mujer al mercado laboral, la secularización etc.; la incorporación de España a la Comunidad Europea y a la OTAN y sus consecuencias; o la política exterior, como las relaciones con Iberoamérica. Pese a que en este capítulo no entra en el ámbito propiamente cinematográfico, algunas de estas cuestiones van a resultar de enorme relevancia para el cine español, por ejemplo, la entrada en Europa obligará a adoptar la legislación comunitaria en política de subvenciones, producción y exhibición; o las nuevas relaciones con Iberoamérica darán lugar a proyectos de coproducción como Ibermedia. Otro caso es el de la incorporación de la mujer al trabajo y otros ámbitos de la sociedad, que, como se refleja más tarde en el libro, afectará también al cine.

El segundo capítulo, redactado a cuatro manos por Ernesto Pérez Morán y Juan Antonio Pérez Millán, se titula «Las políticas cinematográficas en los ochenta y noventa». Como su nombre indica, acomete las diferentes estrategias legislativas de los sucesivos gobiernos del PSOE en ambas décadas, repasando los diferentes mandatos en Cultura y en la Dirección General de Cinematografía y los efectos provocados





por las diferentes iniciativas en cada caso. Si el capítulo anterior resultaba novedoso en un libro de cine español, por ampliar el contexto histórico (cosa poco frecuente desde los estudios españoles sobre cine), en este caso se trata de asuntos ampliamente tratados en la bibliografía. Sin embargo, los autores consiguen sintetizar las cuestiones más relevantes y proponer una conclusión que, como ellos mismos afirman, «rara vez se ha puesto con claridad sobre la mesa». Se trata de una cierta contradicción en la que las políticas de los gobiernos del PSOE, de corte progresista y con intención de proteger el sector cinematográfico español, han acabado desprestigiando y perjudicando a la industria debido a un exceso de intervencionismo. Algo que, para Pérez Morán y Pérez Millán, no ha sucedido posteriormente durante los gobiernos más conservadores.

El siguiente capítulo, «Génesis de la crisis, nuevos públicos y cineastas», a cargo de José Luis Sánchez Noriega, se centra en las transformaciones concretas de la industria cinematográfica. Trata, en primer lugar, los principales cambios en los sectores de la producción y la exhibición a lo largo de las décadas de 1980 y 1990, aportando una buena cantidad de datos respecto a recaudación, asistencia de público, cuota de mercado, etc. Luego hace un repaso por las distintas generaciones de cineastas durante el periodo, resaltando figuras relevantes como las de Almodóvar, Armendáriz, Garcí o Bigas Luna primero; y la incursión de un buen número de jóvenes directores en la década de 1990, entre los que destacan Alejandro Amenábar, Julio Médem, Enrique Urbizu, Manuel Gómez Pereira o Álex de la Iglesia, después. A diferencia de la mayoría de textos que revisaban anteriormente esta renovación, Sánchez Noriega dedica un epígrafe completo a las mujeres cineastas, como Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Ana Díez, Cristina Andreu, Chuz Gutiérrez o Iciar Bollaín, entre otras. El capítulo se completa con algunos de los temas o géneros destacados en el cine de esta etapa como el documental o el cine histórico, y se cierra con una mención a las filmotecas y la cultura cinematográfica, escasamente estudiada en otras publicaciones.

La segunda parte del libro se dedica al comentario individual de una selección de hasta 135 títulos que Sánchez Noriega considera significativos del periodo socialista. A la manera usual en los diccionarios cinematográficos, los filmes se suceden cronológicamente, aunque se establecen cuatro bloques diferenciados: «*Por el cambio*: menos películas y de más calidad (1982-1986)», «La gestión social-liberal y el fondo de la crisis (1987-1992)», «El declive socialista y la emergencia de nuevos cineastas (1993-1996)» y «Cambio político y nueva imagen del cine español (1997-1998)». Para cada una de estas secciones se enumeran, por año, una serie de hitos históricos y cinematográficos a modo de contexto, pero se echa en falta un desarrollo más evidente de la motivación de esta periodización. En cuanto al análisis de las películas, cabe señalar que son obra de un diverso grupo de autores: Francisco M. Benavent, Bénédicte Brémard, Óscar Curries, Virginia Guarinos, Miguel Ángel Huerta Florian, Gonzalo M. Pavés Borges, Ernesto Pérez Morán, José Antonio Planes Pedreño, Marie-Soledad Rodríguez, José Luis Sánchez Noriega y Pedro Sangro Colón. En líneas generales, y dentro de la personalidad y estilo de cada uno de los autores, se describe, en primer lugar, el argumento de las películas y, posteriormente, se desarrolla un comentario breve en el que se contextualiza en un determinado periodo, dentro de la obra de su autor, en un estilo determinado, etc. Al mismo tiempo, se resaltan las relaciones con otros filmes, cuestiones visuales destacadas, datos de producción, o la repercusión de la obra en la crítica; elementos que se unen, en muchos casos, a la interpretación y lectura personal de la película por parte de cada autor. En conjunto se ofrece una visión completa del cine de los años ochenta y noventa, que complementa y amplía otros estudios previos similares que se han venido publicando desde inicios de los años 2000, pero ahora con la tan inevitable como necesaria perspectiva que da el paso del tiempo.

Déborá MADRID BRITO

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2020.18.14>

Román
Gubern

Un cinéfilo
en el
Vaticano

Román GUBERN, *Un cinéfilo en el vaticano*, Barcelona, Anagrama, 2020, 144 pp.

Desde sus orígenes, el cine ha ido adentrándose en diferentes estratos sociales e instituciones gracias a su fuerza como espectáculo audiovisual y como propagador de estéticas y elementos culturales. No es de extrañar, por tanto, que pronto el cine también explorara la temática religiosa y que el catolicismo, después tener su más y sus menos con esta disciplina, acabara por abrazar el cine para difundir valores cristianos. Tanto es así que la máxima institución del catolicismo, situada en la Ciudad del Vaticano, con el papa a la cabeza, se propuso, en 1995, publicar unas listas de películas destacadas para conmemorar el centenario del surgimiento del séptimo arte.

Para llevar a cabo esta misión se estableció una comisión que decidiría qué actividades se realizarían para la ocasión, y para evitar que todos los miembros de la comisión fueran de la curia, se le propuso a Román Gubern formar parte de ella, aprovechando que iba a dirigir el Instituto Cervantes de Roma a partir de 1994. Con una dilatada carrera en los ámbitos de la investigación y la divulgación del cine y el arte, Román Gubern es una de las personas más destacadas del mundo de la cultura española de las últimas décadas. De entre la abundante cantidad de obras que ha publicado, este *Un cinéfilo en el Vaticano* se sitúa más en el apartado de memorias que en el de ensayo, para relatar sus experiencias en una época muy concreta a mediados de los años 90, a través de las cuales también explora otras cuestiones de índole artística y religiosa.

Así, Gubern se sirve de la anécdota de su presencia en la mencionada comisión para exponer una serie de debates como la relación entre la iconografía religiosa en el arte y en el cine, la relación entre la Iglesia católica y el séptimo arte o el choque cultural entre la curia vaticana y una persona laica y del ámbito civil como lo era él mismo.

Con respecto a las primeras cuestiones, el libro aprovecha el pretexto de la organización de los actos conmemorativos de su centenario para

recorrer los orígenes de la religión en el cine, el desarrollo del lenguaje cinematográfico –alude, por ejemplo, a Noël Burch y a sus modos de representación– o el cine religioso de Cecil B. DeMille. Tal y como expone Gubern, DeMille fue uno de los primeros grandes directores que acogió la tradición cristiana y realizó películas sobre el tema de forma regular a lo largo de su carrera, haciendo obras como *Los diez mandamientos* (1923) o *El rey de reyes* (1927) en su etapa muda, y *Sansón y Dalila* (1949) o *Los diez mandamientos* (1956) hacia el final de su carrera. Cecil B. DeMille es, por tanto, un pilar fundamental en lo que respecta a los argumentos e iconografías religiosas en el cine occidental. De hecho, Gubern afirma sobre la versión muda de *El rey de reyes* que es «la película que sentó de un modo canónico el modelo comercial de representación de la Pasión en el cine» (p. 51). A ese respecto, el libro también debate acerca de varias problemáticas entre el cine y la Iglesia a cuenta de la representación de figuras religiosas, especialmente la de Jesús.

En cuanto a las relaciones entre el cristianismo y lo visual, Román Gubern acude, primero, a las raíces de este asunto: «Las relaciones del cristianismo con la cultura de la imagen padecieron durante siglos complicadas turbulencias. Era una religión que había nacido en el seno de la iconoclasta cultura judía, pero que se expandió con gran fuerza en un área dominada por la exuberante riqueza figurativa grecorromana» (p. 27). Y en un contexto temporal más reciente, en los orígenes del cine, se expone la postura de la Iglesia y del papa Pío X, cuyo mandato se situó en los inicios del siglo xx: «El papa Pío X, [...] de perfil muy conservador, manifestó pronto su hostilidad hacia el cine. [...] En 1909 prohibió a los eclesiásticos asistir a las salas de cine y en 1913 el empleo del cine en la enseñanza religiosa, a la vez que condenaba la frivolidad con que se utilizaban los temas sagrados en la pantalla» (p. 41). Las razones de la aversión del papa Pío X por el cine tienen que ver, precisamente, con la fascinación que este medio audiovisual desprende: «Las películas solían exhibir sugestivas escenas pasionales que excitaban a los espectadores, víctimas de impactos emocionales que se imponían a su razonamiento, desarmando su sentido crí-



tico y sus defensas morales» (p. 42), lo que convertía a las películas en un arma peligrosa que potencialmente podía corromper a los feligreses.

Además, Gubern consigue enlazar todo este entramado de cuestiones religiosas y artísticas con uno de los movimientos cinematográficos más importantes del siglo xx, el neorrealismo italiano, del que hace un breve repaso partiendo de la figura de Giulio Andreotti, líder democristiano en la Italia de posguerra. Andreotti estaba en contra del neorrealismo por diversas razones, pero en este movimiento, curiosamente, también había figuras que mezclaban un marxismo ortodoxo con uno de influencia cristiana, corriente en la que Gubern destaca a Roberto Rossellini y a Pietro Germi.

Su presencia en esta comisión del centenario del cine también le sirve a Gubern para contextualizar en qué momento estaba la Iglesia en aquel momento, a mediados de los años 90: «Me sorprendió [...] la simpleza dogmática de sus contenidos que [...] eran los mismos que yo había estudiado en mi catecismo infantil hacía más de medio siglo» (p. 70), a lo que añade: «Seguramente esta estabilidad monolítica [...] era su garantía de continuidad en un mundo cambiante. En un momento de desmoronamiento de certezas e ideologías –el hundimiento del imperio soviético había tenido lugar en 1991–, la única institución asentada sobre la roca firme del dogma era la Iglesia romana» (pp. 70-71).

El libro está estructurado en seis capítulos, de los cuales el primero y el último son una suerte de introducción y epílogo. El primer capítulo se titula «Preludio habanero» y el último «Ante la laguna», donde acaba glosando algunas de sus

experiencias personales en relación con Italia. El segundo capítulo, llamado «Roma, peligro de caminantes», constituye un recorrido iconográfico y cinematográfico de la religión cristiana, mientras que el quinto, el capítulo más breve, recoge las tres listas que el Vaticano publicó finalmente con las obras que recomendaba para celebrar el centenario del cine, dejando los capítulos 3 y 4 como, fundamentalmente, una narración de los procesos de toma de decisiones en la comisión, aunque el autor se toma a menudo licencias para realizar digresiones y hablar de otras cuestiones pertinentes.

En conclusión, en poco más de 100 páginas el autor hace un viaje geográfico –Cuba, Barcelona, Roma, Los Ángeles, Venecia–, cinematográfico –se habla sobre películas de diferentes cineastas, géneros y nacionalidades, siempre a colación del hilo narrativo del libro o a su tarea en la comisión del vaticano–, iconográfico –el libro parece una excusa para reflexionar sobre la relación entre la Iglesia y la iconografía cristiana– e, incluso, diplomático –para reflexionar sobre el papel del Vaticano en el mundo y para comentar, desde dentro y como persona laica, cómo se mueven las interioridades de una institución así–. Es, por tanto, un recorrido condensado por las relaciones entre el catolicismo, el arte e Italia con el cine y la cultura visual, con la ventaja de estar integrado dentro de una serie de sucesos reales que enriquecen el contenido del libro por su relación con un contexto histórico y social concreto.

Luis Miguel MACHÍN MARTÍN

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2020.18.15>



REVISORES

Isabel CASTELLS MOLINA

Francisco GARCÍA GÓMEZ

Alicia HERNÁNDEZ VICENTE

Amparo MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Gonzalo PAVÉS BORGES

Enrique RAMÍREZ GUEDES

Domingo SOLA ANTEQUERA

Carmelo VEGA DE LA ROSA

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE 18* (2020)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su aprobación es de 2-3 meses y hasta la publicación de unos 6 meses. Los evaluados/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales, y forman parte de los diversos comités de Latente.

Estadísticas:

N.º de artículos recibidos: 21

N.º de artículos aceptados: 15

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 2-3 meses

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 6 meses

El 72% de los manuscritos enviados a *Latente* han sido aceptados para su publicación.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna