

UNA CULTURA DE LA FRAGMENTACIÓN

Pastiche, relato y cuerpo
en el cine y la televisión

Vicente Sánchez-Biosca



1895
100
ANYS DE SOMNIS
CENTENARI DEL CINEMA
1995

EDICIONES
TEXTOS
FILMOTECA

**UNA CULTURA DE LA
FRAGMENTACIÓN:
Pastiche, Relato y Cuerpo
en el cine y la televisión**

Vicente Sánchez-Biosca



**Filmoteca
Generalitat Valenciana**

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente

Una cultura de la fragmentación. Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión. /
Vicente Sánchez-Biosca. -- 1.ª ed. -- Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana
(Conselleria de Cultura), 1995.

pp.; il.; 23 cm. -- (Textos; 11)

I.S.B.N. 84-482-1029-8

1. Teoría del cine 2. Televisión

I. Título

© Vicente Sánchez-Biosca

© De esta edición:

FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA

Colección: TEXTOS dirigida
por R. Muñoz Suay

Diseño de la colección: Antoni Paricio

Fotografía de portada:

The Lady from Shanghai (*La dama de Shanghai*, Orson Welles, 1946-48)

Fotografías:

I.S.B.N. 84-482-1029-8

Depósito Legal: V - 2508 - 1995

Impresión: Gráficas Papallona, S.C.V.

Avda. Barón de Cárcer, 48 - 9º B

Impreso en España - Printed in Spain

Junio, 1995

A Vicente José Benet

AGRADECIMIENTOS

*

Este libro tiene deudas, pero son inusuales. Me es difícil pensar su escritura sin mi estancia como profesor invitado en la Universidad de Montréal en los años 1994 y 1995, donde el grupo de investigación *Marges* y, particularmente, Monique Sarfati-Arnaud, Catherine Poupeney-Hart, Gastón Lillo y, el segundo de esos años, Cristián Altamirano, me brindaron las mejores condiciones de trabajo y amistad. También fue fundamental la decisión de no escribir un ensayo prematuro tomada en 1993 y los dos meses que, gracias a una ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Valencia, pasé en París, sin otra misión que leer diariamente hasta la llegada del alba. No podré olvidar dos breves encuentros (uno en París, otro en Valencia) con la personalidad fascinante de Louis-Vincent Thomas, demasiado rápidamente desaparecida; afortunadamente, está Patrick Baudry para recordármelo. Vicente José Benet y Rafael R. Tranche leyeron y comentaron algunos capítulos de este libro con sagacidad y espíritu crítico. Ricardo Muñoz Suay, al frente de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, ha sido para mí a lo largo de varios años que se confunden con el paso a la madurez un apoyo que sólo el pudor me impide adjetivar. Alberto Carrere y Geles Mit, autores de las fotos de las secuencias analizadas, así como Carmen Losada y Vicente Benet, con quienes tuve la suerte de compartir un fascinante e ilusionado proyecto, *Archivos de la Filmoteca*. Nieves López-Menchero, directora de publicaciones de Filmoteca valenciana, consideró este proyecto desde su primer boceto. Juan Manuel Vera y José Carlos Laínez me acompañaron generosamente en la ingrata tarea de corrección y elaboración de índices. Vicente, Teresa, Mayte y Trinidad están, como siempre, en estas páginas. Entre otras cosas, llevan mis apellidos. Por último, si me es difícil pensar mi libro sin todos estos amigos, me es imposible concebirlo sin Elena S. Soler. A ella le debo los consejos más duros y estimulantes de este trayecto; leyó hasta la saciedad diversas versiones del mismo y sus acotaciones, sugerencias e ideas ya no pueden despegarse del ensayo en sí. Pero, todavía más que eso, sin ella no encontraría razón alguna para escribir.

INTRODUCCIÓN:

¿POR QUÉ LA FRAGMENTACIÓN?

*

I

El título de este libro presupone que la fragmentación es un signo de nuestros tiempos y, en particular, de sus formas culturales. Entre las diversas metáforas que se han utilizado para nombrar el gusto por el detalle, el despedazamiento y el fragmentarismo, una de ellas ha cosechado un éxito notable: “montaje”. ¿Por qué, sin embargo, este libro, no acoge en su seno el término montaje? Aunque breve, la explicación es necesaria. Recordemos, entonces, el contexto de comienzos de siglo que vio nacer el concepto de montaje. Por una parte, unas formas artísticas que reaccionaban contra el organicismo y la imagen de unidad que ofrecían las obras clásicas; por otra, la irrupción violenta de la técnica en el arte. De este entorno, fundamentalmente moderno, surgieron las vanguardias históricas. El término montaje era una metáfora idónea, pues aunaba el espíritu técnico (aludía a la cadena de montaje, a la industria) y el fragmentarismo de principios de siglo. No fue por casualidad si las expresiones concretas de este principio proliferaron extendiéndose a todas las formas artísticas: el *collage* pictórico, el excentrismo teatral, el fotomontaje y la cartelística, etc. De esto nos ocupamos en nuestro libro *Teoría del montaje cinematográfico* (1991).

Sin embargo, nuestro fragmentarismo nada tiene que ver con el que acabamos de describir. Antes bien, la pervivencia de algunos objetos emblemáticos sólo sirve para acentuar más la distancia que nos separa de aquel momento de la historia occidental. En efecto, nuestras máquinas ya no recuerdan la constelación obrera y de masas que la vanguardia recogía del siglo XIX y comienzos del XX. Puestos a buscar tropos que retraten en una pincelada este estado de cosas, parece más adecuado recurrir a otros más imperceptibles y sutiles, como los microchips, la ingeniería genética y el minimalismo musical. Pero esta fragmentación, merced a sus unidades minúsculas, no siempre se presenta bajo una forma dispersa, sino que a menudo procede a reconstruir la apariencia de unidad, bien gracias al diseño, bien a la sofisticación del instrumento informático que gobierna nuestras máquinas. Y, por consiguiente, la constelación que unía maquinismo, cultura de masas y montaje ha dado paso a formas algo más sutiles. El presente libro está dedicado a dar cuenta de este giro.

II

Tres son los ámbitos de la fragmentación que nos interesan en las páginas que siguen: el pastiche, el relato y el cuerpo. Tres objetos en los que deseamos percibir la vida de lo fragmentario en nuestro mundo audiovisual y que abordaremos a partir de sus manifestaciones más consumísticas y, si se prefiere el juicio de valor, degradadas. El primero —el pastiche— nos ayuda-

rá a comprender la forma en que la palabra y las imágenes de nuestros antecesores, viven en nuestros discursos, sobre todo desde el momento en que un texto se considera habitado (y, por ende, fragmentado) por múltiples voces. En realidad, determinar dicha forma equivale a entender qué lugar ocupamos en la tradición y cómo aspiramos a inscribirnos en la historia. El segundo —el relato— alude a esa forma de conocimiento y transmisión del saber que denominamos narración; su estallido en pedazos en algunas de las últimas expresiones audiovisuales contribuirá a esclarecer nuestra relación con ciertos estratos ocultos de la vida y la muerte que siempre han sido transmitidos bajo la forma de historias. El tercero —el cuerpo— sacará a la luz comportamientos sintomáticamente agresivos que actúan sobre la anatomía bajo la forma del despedazamiento, tanto literal como metafóricamente.

En los tres casos, realizamos deliberadamente un salto enorme entre, por una parte, el corpus concreto de manifestaciones audiovisuales (caracterizado por su aparente marginalidad y dudoso gusto) y, por otra, los problemas teóricos de indudable alcance estético, filosófico y sociológico (la muerte, la legitimidad de la palabra o los ceremoniales y rituales de nuestra sociedad). Esta fractura puede sorprender, pero estamos convencidos que nada como la moderna cultura de masas (y, en particular, la audiovisual) para expresar un imaginario propio de nuestra época que no podría encontrarse, al menos con tanto dramatismo y elocuencia, en la literatura o el arte cultos. Nos agradaría el término “antropología de la cultura” para definir este trabajo. En todo caso, las conquistas y enseñanzas del análisis textual de las imágenes nos parecen irrenunciables y distinguen nuestra aproximación de cualquier otra que se quiera estrictamente sociológica.

III

Hay en estas páginas, y sobre todo en sus objetos, un trayecto biográfico, si bien algo escondido. Dos momentos jalonan su elección y la tonalidad emotiva del autor hacia ellos. En un período cuyas manifestaciones más visibles se dieron entre 1986 y 1989, se sintió el autor fascinado por ciertas expresiones de la cultura audiovisual contemporánea. Diversas estancias en Estados Unidos atemperaron este primer afecto. De esa época data la elección de determinados objetos del corpus que perviven en este libro, aun cuando ha sido limada la actitud inicial. Más tarde (pero el tiempo guarda aquí una confusión cronológica), empezaron a surgir signos de angustia ligados a la cultura contemporánea. Una estancia en la ciudad de Los Angeles en abril de 1991 tuvo algo que ver. El interés por el cine de terror y por las violencias y deformaciones corporales no hacía sino recuperar una antigua veta que había estado presente en lecturas de décadas atrás, primeros seminarios universitarios y en un libro todavía enigmático: *Sombras de Weimar* (1990).

Lo que se encuentra en este libro es un intento de expresar estas escisiones vitales e intelectuales, aun a sabiendas de que ambas llevan cadencias diferentes y acaso irreconciliables. Se trataba de no vaciar del todo los objetos o, en otras palabras, no tornarlos demasiado familiares y transparentes, encarando su extrañeza. A fin de cuentas, también los objetos fascinantes producen por momentos destellos de angustia y los siniestros pueden encender la pasión.

IV

Varios de los textos que figuran en el presente libro vieron la luz en otras versiones. Todos ellos han sido reescritos, en muchos casos transformando incluso sus tesis fundamentales; en

otros revisando o refundiendo nuevas ideas. Cualquiera que sea la deuda con los ensayos pre-existentes, sólo en su forma actual representan nuestro pensamiento, se integran en una estructura y deseamos sean evaluados y discutidos.

La parte primera tiene su precedente en los siguientes artículos: "Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche" (*Discurso* 2, 1988); "El pastiche y su límite en el discurso audiovisual español de los ochenta" (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XVIII, 3, 1994); "Un anuncio invita" (*Archivos de la Filmoteca* 2, 1989); "Le corps du délit: spot publicitaire et mythe technologique" (*Spots télé(vision)*, coordinado por Alain Montandon y Annie Perrin, Lyon, Césura, 1991); "El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar" (*Quince años de cine español 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, 1990); "La mirada glacial" (*Las (otras) escrituras del cine europeo*, Valencia, Vicerrectorado Extensión Universitaria, 1989); "Fragmentos de un delirio" (*Archivos de la Filmoteca* 6, 1990). Respecto a la segunda parte, el capítulo quinto reescribe "En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal", aparecido en *El relato electrónico*, Filmoteca Valenciana, 1989. La tercera parte tiene su origen en: "Cordero para cenar o cómo devorar un sueño" (*Archivos de la Filmoteca* 11, 1992); "El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood" (*Archivos de la Filmoteca* 14, 1993); "Metamorfosis, Ciencia y Horror. *The Fly* (David Cronenberg, 1986)" (*Arbor* CXLV, *Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción*, coordinado por Alberto Elena, 1993); "Cuerpos y mutaciones en el cine de ciencia-ficción durante los años cincuenta" (*Nosferatu* 14, 1994); "Estrellas del apocalipsis. En torno a algunos mitos del cine de terror" (*Archivos de la Filmoteca* 18, 1994); "Le tapis incertain. Métamorphose et hors-champ dans *Cat People*" (*Cinémas* 5-3, 1995).

PRIMERA PARTE
LA VOZ DE LA TRADICIÓN:
CITA Y AUTORIDAD EN
NUESTROS TEXTOS

CAPÍTULO PRIMERO

LA CITA EN LA CULTURA DE MASAS: ENTRE LA PARODIA Y EL PASTICHE

*

Corresponde al mundo moderno y, más concretamente, al reinado de los medios de comunicación de masas la experiencia cotidiana de una palabra-tejido que circula de boca en boca, de canal en canal, de aparato técnico en aparato técnico. Sin duda, no todo esto es nuevo, pues la autoría colectiva de los discursos data de mucho tiempo atrás y, más aún, fue la primera, ancestral y milenaria de sus formas: los juglares medievales, como también los aedos de la antigua Grecia, entonaban un canto sin autor que se transmitía entre generaciones a través de los 'cuentos de abuelas' que tanto indignaron a Platón. No de otra manera circularon el mito y la épica tanto en el mundo griego como en los cantares de gesta medievales. Sin embargo, lo que diferencia a nuestro universo moderno es, por una parte, la multiplicidad de las fuentes que tornan anónima la palabra y, por otra, su falta de jerarquía. Multiplicidad, dado que no vienen de atrás hacia adelante, del pasado hacia el presente, de lo culto a lo culto y de lo popular a lo popular, como sucedía tradicionalmente respetando una línea de legitimación temporal y de clase. Antes bien, la línea de cultura se ha quebrado definitivamente y también lo ha hecho con ella el orden temporal sucesivo. La simultaneidad y la mezcolanza han ganado la partida: los canales se intercambian, las manifestaciones cultas, las populares y las de masas dialogan y no lo hacen en régimen de sucesión, sino bajo la forma de un improvisado cruce que acaba por tornarlas inextricables. El anonimato no significa, por tanto, que la autoría es comunitaria, sino que la fuente se ha desperdigado y, a la postre, extraviado. Consecuentemente, también la segunda cuestión apuntada —la carencia de un criterio de jerarquía— ha acentuado la sensación de caos. Falta el acuerdo general sobre una palabra más importante que las restantes y que sirva de guía, ya sea debido a su antigüedad (la palabra nacida de la experiencia y sabiduría de nuestros ancestros), ya al nivel social de quien la enuncia, a la cultura que lo envuelve o a un investimiento ritual procedente de su institucionalización. Si durante siglos, en nuestra tradición cristiana, la Palabra de Dios, tal y como estaba fijada con carácter de verdad revelada, otorgaba a cualquier discurso escrito o pronunciado (exégesis, comentario u obra literaria) un lugar preciso en una cadena de legitimación temporal y moral, la modernidad, desde el siglo XVII, desacralizó la palabra y apostó por la suposición de la originalidad a ultranza, asentándola en la garantía de un sujeto racional que el Romanticismo exageró hasta convertirlo en el genio, es decir, el artista. Hoy también este criterio ha sido barrido sin que ningún otro lo sustituya; de ahí la proliferación infatigable de discursos que, a falta de enraizamiento con una línea vertical de legitimación, apelan los unos a los otros en un juego paroxístico de indistinción que no parece anunciar su fin.

Con todo, ante esta última afirmación, el conocimiento de otros períodos, amén de los aludidos, nos obliga a ser más cautos e introducir matices. Advertimos, entonces, que otras épocas habían practicado tipos variados de perversión de fuentes, de transgresión de fronteras discursivas y habían sido burlescas en extremo para con las autoridades culturales y religiosas reconocidas. Tanto es así que algunos subgéneros de la poesía, el teatro o incluso la prosa se erigieron con este fin. La parodia, el pastiche, la sátira, la ironía y la risa burlesca o grotesca encarnan un paisaje heterogéneo ya que aluden a figuras tipificadas y a actitudes de la enunciación, a géneros estables y a renovación de géneros por aparición de otros nuevos, así como a emergencias y explosiones imprevisibles y poco sistematizables (como es el caso de la risa). Cualquiera que penetre en el orden de la cita en la Edad Media, tal y como lo hizo magistralmente Paul Zumthor (1976 y 1981), podrá comprobar este gozoso sistema del que los retóricos se hacen eco. El hecho de que las investigaciones de Mikhail Bakhtin (1970) sobre Rabelais y el mundo del carnaval se hayan convertido en referencia obligada y, aun más, el desencadenante de la problemática de la intertextualidad es altamente sintomático de la importancia de las mezclas discursivas generalizadas en el paso de la Edad Media al Renacimiento. Regresemos en el juego de *boomerang* que estamos utilizando para introducir nuestro objeto en la actualidad. En ella, no está en cuestión un salto de fronteras acusado ni tampoco una estrategia de reintegración más o menos ordenada. Nuestro panorama cultural se caracteriza más bien por la inexistencia de fronteras o, cuando menos, la debilidad de su asentamiento y la indiferencia ante su transgresión. Podría afirmarse que la trasgresión de barreras ocurrió ya en el pasado y se cuenta con su intrascendencia.

La expresión 'ya no existe posibilidad de escándalo' define con precisión la gama de la cita en la actualidad, la magnitud de los saltos de registro permitidos, la indolencia hacia cualquier ley de discurso, por lo menos desde que han intervenido con peso abrumador los medios de comunicación de masas y, en especial, la televisión. A pesar de todo, conviene esforzarse por pergeñar un bosquejo más adecuado de este fenómeno y ser capaces de descubrirlo, señalarlo y analizarlo en sus manifestaciones concretas, aun sin perder de vista la perspectiva global que nos guía. Caminemos por la senda algo más concreta de la cita, es decir, la forma en que vive en nuestro discurso contemporáneo la palabra de los otros. Determinar quiénes son estos otros (antiguos y contemporáneos, teóricos, tratadistas o artistas, etc.) y cómo nos comportamos con su voz nos ayudará a esclarecer algunas claves de nuestra actitud respecto a las fuentes y la entidad misma de nuestro discurso respecto a legitimidades que, por más estériles que parezcan, no han desaparecido por completo.

A tenor de lo expuesto, en este capítulo repasaremos la forma que adoptó el estallido de la problemática teórica de la intertextualidad en los años sesenta señalando al mismo tiempo sus límites; en segundo lugar, nos preguntaremos por la relación de nuestros discursos para con la tradición, valiéndonos de manera funcional y nunca exhaustiva, de algunos ejemplos comparativos; más tarde, examinaremos dos figuras que en sus últimas mudas son generalmente reconocidas como características de la llamada postmodernidad (la parodia y el pastiche) y sobre cuyas lindes no existe unanimidad ni acuerdo; por último, ilustraremos muy brevemente nuestra hipótesis a través de algunos ejemplos audiovisuales extraídos del cine y la televisión, los cuales precederán y asentarán las reflexiones más amplias que introducimos en los capítulos siguientes, aun cuando supongan un cambio de registro hacia lo concreto.

Cita, autoridad e intertextualidad

No data de ayer la constatación, de dimensión epistemológica, de que cualquier texto glosa a otros anteriores. “Nous ne faisons que nous entregloser”, declaraba Montaigne. Acaso un recordatorio de la obra entera de Borges no sería menos elocuente. El hecho es que el orden de la repetición, la cita, la perversión y la transformación han sido reconocidos en múltiples ocasiones como elementos constitutivos del discurso, esto es, de cualquier discurso. Y la retahíla de referencias a los poetas y artistas clásicos, medievales, renacentistas, manieristas y barrocos podía verse fácilmente ampliada por la conciencia, dentro del mundo moderno, de la ubicuidad de la cita. No hace mucho, George Steiner recordaba que todo arte, música o literatura serios constituyen de por sí un acto crítico, cuando menos en el sentido de que encarnan una reflexión expositiva, un juicio de valor, sobre la herencia y el contexto al que pertenecen. Esto significaría que el arte y la literatura, como poso donde yace el pasado antropológico de la lengua, realizaría sin forzosamente pretenderlo una evaluación del pasado y de la tradición, independientemente del período de que se trate. Tal principio, por tanto, vale igual para Dante que para Séneca, para Joyce que para Flaubert. La bella expresión de George Steiner (1991: 25) merece ser retenida: “cuando el poeta critica al poeta desde el interior del poema, la hermenéutica lee el texto viviente que Hermes, el mensajero, ha traído del reino de los muertos inmortales”.

Ahora bien, este hecho asumido implícitamente por artistas y escritores no era exhibido forzosamente ni producía tensión ni ansiedad desmesurada. Por contra, resulta indudable que nuestra época vive con una desesperación sin precedentes la permeabilidad del texto a la voz de otros, es decir, la ubicuidad de la cita, con independencia de la conciencia de ser cita. Por decirlo de otra manera, se sabe hoy de la presumible impostura de cualquier palabra en lo que respecta a su originalidad. Pero, paralelamente, se ha sentido en lo que va de siglo una suerte de dramática desposesión del lenguaje propio, poco después de que el romanticismo hubiese hecho creer que éste nos pertenecía e, incluso, que era nuestro bien más inexpugnable. Esta constatación es punto de partida para una condición trágica del sujeto moderno que, no obstante, generará en él actitudes bien dispares: unas veces celebrará dicha desposesión con gozosa irresponsabilidad, mientras otras la acusará con melancolía o, en condiciones extremas, la vivirá con desgarró destrozando a su paso el discurso enunciado. Sea como fuere, estas percepciones y actitudes encierran sin lugar a dudas algo extremadamente revelador de la condición de nuestro mundo que no poseen otros períodos muy ricos en el arte de la cita. La pregunta que hemos planteado más arriba —¿qué distingue a aquellos períodos del nuestro?— debe ser completada con otra: ¿cómo aborda hoy la reflexión crítica la situación actual? En otras palabras, la reflexión teórica no puede ser ajena a nuestra interrogación sobre el fenómeno, sino parte integrante del campo nocional en el que deseamos penetrar. Y es que la indisolubilidad de las dos cuestiones deriva del carácter esencialmente intelectual y autoconsciente de toda la cultura occidental y, muy especialmente, de nuestro siglo.

La tentativa más ambiciosa de explicar esta diferencia de modo directo es la realizada por la semiótica a través de la noción de intertextualidad, paratextualidad, transtextualidad o hipertextualidad. En efecto, Julia Kristeva tomó como punto de partida algunas nociones de la obra de Bakhtin (en particular, la de dialogismo) para acabar celebrando un bautizo conceptual que sorprendió por su aparente novedad en ciertos círculos intelectuales franceses de los sesenta. En efecto, la idea de intertextualidad quería presentarse como algo epistemológicamente distinto de la tradicional crítica de fuentes, ampliando así la condición de las referencias, herencias y deu-

das de los textos a ámbitos más vastos que los afectados por lo explícito. Para Kristeva, la intertextualidad era un estatuto epistemológico de todo discurso e implicaba que todo texto se construía como un mosaico de citas, siendo el resultado de la absorción y transformación de otros textos y apareciendo como resonante y polifónico¹. Con la pretenciosidad con que la semiótica de la década de los sesenta creía romper con la tradición, se quiso suponer que el bautismo efectuado por Kristeva acarrearía, por una inversión curiosa de la causalidad, un nacimiento y, de este modo, la intertextualidad pasó a ser el término idóneo para definir y encarnar la falla en la originalidad de los discursos según los contemplaba nuestra modernidad. El clima ideológicamente combativo del que surgió esta vertiente de la semiótica confería al término intertextualidad su rentabilidad, si bien le restaba también matices.

En cualquier caso, en estas formulaciones, la palabra intertextualidad recubría dos ideas al parecer bien distintas, aunque no necesariamente contradictorias: por una parte, una cualidad de todo discurso, el hecho de que cualquier palabra pronunciada, cualquier texto producido, encuentra tarde o temprano, consciente o inconscientemente, otros discursos, otras palabras a su paso y que, si apuramos la idea, este discurso se construye en un lugar de cruce, de superposición de todos los demás. El punto de anclaje de esta condición de la palabra está en la célebre cita de Bakhtin que Todorov rescató del olvido: “No existe enunciado que esté desprovisto de la dimensión intertextual (...). Cualquiera que sea el objeto de la palabra, éste, de una manera u otra, ya ha sido dicho y no podemos evitar el encuentro con los discursos anteriores mantenidos sobre él. La orientación dialógica es por supuesto un fenómeno característico de todo discurso. Es el punto de mira natural de todo discurso vivo. El discurso encuentra el de otros por todos los caminos que conducen a su objeto y no puede sino entrar con ellos en interacción viva e intensa. Sólo el Adán mítico, quien abordó con su primer discurso un mundo virginal y no dicho, el solitario Adán podía evitar esta orientación mutua en relación con el discurso de los demás...” (Todorov 1981: 98). La cita es suficientemente elocuente y nos ahorra apostillas, pero quizá pudiera añadirse que la recepción del psicoanálisis por la semiótica kristeviana (lo que la autora denominó ‘semanálisis’) sugeriría nuevas implicaciones y consecuencias a la afirmación de una asociación o eco entre la palabra de cualquier sujeto y las de los demás.

Por otra parte, con esta voz se alude también al tratamiento específico que un texto hace de otros anteriores, a la relación entre dos enunciados concretos, a la forma bajo la cual se manifiestan las referencias, citas, perversiones, ironías, comentarios, glosas, paráfrasis, etc. que un enunciado practica sobre otro texto, género de discurso, medio de expresión o dispositivo anterior. Por supuesto, este aspecto había ocupado desde siempre a la crítica de fuentes y cabía esperar que la reorientación teórica del primero produjera cambios sustanciales en la importancia y los métodos para abordar los análisis concretos. A pesar de todo, en los primeros años, la transformación fue menos visible en el estudio de las formas particulares de relación entre textos que en la insistencia sobre la dimensión abstracta, con lo cual la precisión gramatical, taxonómica y estilística siguió dominando los análisis, como demuestran de forma decidida los dos trabajos de

(1) Esta idea puede encontrarse en varios trabajos, pero sobre todo en Kristeva (1969), aunque fue formulada en varios ensayos anteriores publicados entre 1966 y 1967 en las revistas *Tel Quel* y *Critique*. Bajo la forma de su aplicación a la novela como cruce de carnaval, poesía cortesana y discurso escolástico, puede encontrarse también esta idea en Kristeva (1970) y, con mayor énfasis en el psicoanálisis y aplicado a algunos hitos de la poética moderna, en Kristeva (1974).

Gérard Genette (1979 y 1982), autor por otra parte poco sospechoso de tradicionalismo. En efecto, Genette define la transtextualidad o trascendencia textual del texto como “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1982: 7). Así, con esta idea de ‘secreta’, se hace eco de una actitud epistemológica decididamente moderna; en cambio, acto seguido, inicia una rigurosa tarea clasificatoria entre intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, archi-textualidad e hipertextualidad que parece desprenderse de las implicaciones epistemológicas para concentrarse exclusivamente en las formas explícitas de relación entre discursos o géneros.

En adelante, y más allá de la defensa de principios citada, se imponían tácitamente dos tareas que llevaban aparejadas cronologías, ritmos, y a veces ambiciones, diferentes: por una parte, distinguir y trazar una genealogía de la cita en función de las autoridades primeras a las que remitían y en las que se legitimaban²; en segundo lugar, revisar algunas figuras intertextuales concretas cuyo uso se había disparado en los últimos tiempos, fruto de nuestra enorme distancia respecto a las cosas del mundo (nuestra conciencia de la representación en cuanto artificio) y a los discursos (parodia, pastiche, así como otras figuras burlescas y transgresivas). En realidad, el contexto de crítica ideológica de la noción de sujeto en que la intertextualidad surgió, así como su vinculación con el análisis textual y la consiguiente decadencia de los modelos estructuralistas, parecía augurar una serie de análisis que tardó bastante en llegar. No es de extrañar, por tanto, que Kristeva formulase su noción de ‘ideogema’ poniendo en relación a Bakhtin y Althusser para provocar luego su encuentro con el préstamo de Freud (‘Traumarbeit’ o trabajo del sueño que ella transcribe al campo de la literatura como ‘trabajo del texto’).

No obstante, no hay que detenerse aquí, sino que conviene interrogar el mismo surgimiento de este concepto y su énfasis, pues, con independencia de la ingenuidad de la esperanza semiótica de partir casi de cero en una ciencia del discurso, dicha pretenciosidad era síntoma a su vez de algo de lo que ella misma había nacido: tornar evidente, consciente, lo que había determinado siempre el funcionamiento de la crítica y la cita. En otras palabras, la intertextualidad, en cuanto concepto teórico, expresaba o incluso exhibía la modernidad de la que surgía la propia semiótica y su pretensión cientifista: crisis de la originalidad como valor que había regido los destinos del humanismo y del iluminismo occidental durante varios siglos, universo de la repetición y la serialidad que vieron el estallido de la técnica en el arte, generalización del palimpsesto y la deslegitimación sagrada de la palabra para entregarse a manos de una ciencia del lenguaje, como pretendió el estructuralismo. Y, con todo, a esta dimensión científica se impone también el reconocimiento moderno, al menos desde el advenimiento del psicoanálisis freudiano, de que la palabra pronunciada era siempre eco, huella, transformación, desplazamiento, asociación significante de otras tantas palabras oídas³. La constatación de que la palabra pesaba en el inconsciente del sujeto y no sólo del artista o del comentarista confirió a la intertextualidad un estatuto particular difícilmente analizable, pues su campo se tornaba prácticamente infinito, a saber: todos los discursos. En otras palabras, a través de la intertextualidad se alcanzaba la condición epistemológica de la palabra y del discurso y de todo el orden simbólico, con lo que, de pura generalización, se acababa por no esclarecer absolutamente nada.

(2) Lo que equivalía a reescribir una tradición que ya se había ocupado y con un rigor implacable de todo ello: la hebrea, la patristica, etc. De lo que se trataba es de releerla a la luz de los nuevos conceptos. Respecto a la exégesis cristiana, ésta fue la empresa de Antoine Compagnon (1979).

(3) La lectura bakhtiniana aborda este mismo tema desde una perspectiva social y antropológica.

Por demás, sorprende enormemente la explosión del concepto en cuestión y sus aledaños inmediatamente después del disparo de salida lanzado por Kristeva. Parece que estaban dadas todas las condiciones para que la intertextualidad se transformara en el nuevo instrumento con el que había que releer la historia de las manifestaciones del arte y la literatura. Parece lógico que este reciclaje, improvisado y trepidante de la crítica, la historia y la teoría según la moda intertextual produjera no pocas contradicciones y una palmaria disparidad de usos. Marc Angenot (1983a) exponía con sagacidad y una pizca de fina ironía lo artificioso de la unificación conceptual o, si se prefiere, de las conversiones a la 'moda' intertextual: Paul Zumthor articulaba el nuevo concepto con algunos términos medievales con los que ya había trabajado con anterioridad ('mouvance', 'allegresse', 'variation', 'figuration', 'duplication', etc.), otros lo contemplaban a la luz de la vanguardia, con la ayuda del término 'collage'⁴, la estilística de Michael Riffaterre encontraba en él un lugar donde 'reciclar' su notable erudición cambiando los vocablos⁵, el propio Angenot (1983b) lo examinaba a la luz de la sociocrítica y, así, podríamos proseguir en una cadena descendente en rigor y profundidad que acabaría en operaciones que rayarían lo grotesco. El volumen de publicaciones fue incalculable durante los años siguientes, incluyendo números monográficos de revistas⁶, actas de coloquios o symposia y libros; cabe añadir que su dispersión no fue menor. Grito destemplado que arranca de los caballos de batalla de las revistas *Tel Quel* y *Critique*, fundamentalmente, a finales de los sesenta y principios de los setenta, la intertextualidad se convierte en un arma crítica que abre con más virulencia que precisión la problemática de la muerte del sujeto, así como sentencia la insuficiencia del immanentismo formalista para dar cuenta del texto (Angenot 1983a: 140) o, en otras palabras, su apertura en lugar de su clausura. De hecho, esta llamada de alerta fue seguida por una dispersión en caminos inversos: sociocrítica, psicocrítica o psicoanálisis y, más recientemente, desconstrucción (es decir, filosofía) y *Cultural Studies*, entre otros. Ninguno de estos campos presentaba homogeneidad, pero los unía la conciencia de la insuficiencia del formalismo.

Pero hay que ir más allá de esta insistencia: no podía ser indiferente que la cita o el comentario se legitimaran en el texto paulino o en una Constitución democrática, en un texto literario de oscuras relaciones con un mito que se encarga de refundir o en una revista del corazón, en una referencia de la literatura clásica grecolatina o en una noticia periodística. Por consiguiente, hay que superar decididamente la mera constatación de una condición epistemológica universal del lenguaje y el discurso para avanzar en nuestro camino. Por demás, el reto teórico que hoy plantea la generalización de las figuras que expresan distancia e ironía en la cultura contemporánea torna de todo punto inexcusable su investigación bajo las últimas mudas, pues éstas son inequívocos síntomas de nuestra contemporaneidad.

Algunos modelos de cita que no son la nuestra

Sería impropio aspirar a establecer una historia de la cita en pocas páginas. En cambio, sí parece necesario explicarse algo más sobre el término 'legitimación' que hemos mencionado

(4) Véase el número monográfico con este título de la *Revue d'Esthétique* del Grupo μ , 1978.

(5) La obra de este autor en lo que concierne a la intertextualidad es muy abundante, pero quizá su formulación primera y sistemática pueda encontrarse en Riffaterre (1979).

(6) Especial interés tuvo el coordinado por Laurent Jenny (1976).

en varias ocasiones a lo largo del presente capítulo. Valdría la pena, siquiera fuera a título de ejemplo, exponer la articulación que practican algunas formas de la cita con su autoridad última en la medida en que esta relación estuvo fijada durante largo tiempo. El cometido de estos casos será desembocar en el estatuto de nuestra prolífica citación para mejor comprender su estatuto y alcance. Y es que una cita es a un mismo tiempo expresión de la legitimidad previa de algo superior que la sostiene y acto de legitimación de dicha autoridad producida por su mero ejercicio. Así pues, mientras que la retórica griega no le otorgaba ninguna entidad, el universo medieval se convirtió en el reinado de la cita. Un primer modelo puede encontrarse en la tradición hebrea de la Torá; uno segundo y más imponente es el comentario patrístico que concluye con el cerrojo impuesto por la escolástica y Santo Tomás de Aquino a esa proliferación que parecía infinita⁷. En los dos casos, aunque de modo diferente y en algunos aspectos inverso, la autoridad del texto original da nuevo impulso a las distintas formas de la cita. La dimensión extratextual de la interminabilidad hermenéutica del Talmud y la perpetuidad de lo secundario respecto a la palabra revelada queda expresada en estas palabras de Steiner (1991: 57): “Toda exégesis o glosa confiere al texto algún grado de alejamiento y destierro. Velado por el análisis y la metamorfoseante exposición, el texto originario (*Ur-text*) ya no es inmediato a su suelo nativo. Por otro lado, el comentario garantiza —una palabra clave— la autoridad continuada y la supervivencia del discurso primario. Libera la vida del significado de la contingencia histórico-geográfica. En la dispersión, el texto es la patria”. En lo que hace al escolasticismo medieval (el cual gira igualmente en torno al canon bíblico, pero incluyendo en éste el Nuevo Testamento), desde Orígenes en el siglo I hasta el XII que contempla la expansión de la escolástica, el magnífico esfuerzo patrístico consiste en armonizar formas tan discordantes como el Antiguo y el Nuevo Testamento, deshaciendo sus discontinuidades y compaginando sus mensajes. Todos los matices de la distinción entre espíritu y letra, así como las exigencias de una lectura teleológica del Antiguo Testamento (desde el advenimiento de Cristo) son los móviles estructurales que asientan los problemas que debe resolver una articulación exitosa de dos discursos (ambos legitimados pero en su letra contradictorios). Ante la amenaza de que lo secundario acabara por devastar lo primario ahogándolo, la escolástica impuso un silencio forzado para determinar los significados verdaderos y eternos de lo revelado. Tal vez estos escuetos casos basten para ejemplificar la supeditación del texto que cita respecto al citado, al tiempo que la autoridad última que éste ejerce sobre aquél. Por consiguiente, los problemas más arduos del comentario, hebreo o cristiano, se enraizan en una autenticidad de la tradición. Tal vez la expresión de Gadamer de que toda tradición en forma de escritura es simultánea con el presente sea aquí pertinente, puesto que la palabra que confiere autoridad es eterna, es decir, carente de tiempo.

Muy otro es el estatuto de la cita moderna, aquélla que se estabiliza con las primeras concepciones racionalistas de Port Royal y que se asienta en la confianza en un sujeto hablante que la garantiza. No es casual que el universo que impone la racionalidad, el pensamiento y su expresión exacta —el lenguaje—, también confiera al sujeto moderno un atributo de originalidad que rebasa y desborda la tradición y acabará por taponarla. Pues bien, frente a este modelo de cita asentada en los derechos de la persona, de inmediata expresión jurídica y presta a acoger la metá-

(7) A. Compagnon (1979) refiere junto a las anteriores una tercera: la exégesis alegórica de Homero, inaugurada por Teágenes de Regium y seguida por estoicos y neoplatónicos. Él se ocupa casi exclusivamente de la patrística.

fora del genio, se configurará la cita moderna, a saber: una escritura que hace mofa de las fuentes, que cuestiona la originalidad, que descompone los textos y que hace hablar al sujeto por voces que éste desconoce. Un mundo que asiste (o incluso celebra con espíritu de linchamiento) a la caída del sujeto todopoderoso (Nietzsche, Marx, Freud, entre otros) no puede sino vacilar en entregarle la responsabilidad última de un texto y de la cita.

El transcurso de lo vivido desde el estallido de esta crisis emblemáticamente expresada por el arte de vanguardia en los primeros decenios del siglo ha acrecentado la distancia, aniquilado la ruptura y conformado una suerte posterior de acomodación que algunos han calificado de bizantinismo: “Los períodos, los climas culturales, en los que dominan lo exegético y lo crítico se llaman ‘alejandrinos’ o ‘bizantinos’. Estos epítetos se refieren al predominio de las técnicas y los ideales gramatológicos, editoriales, didácticos, glosariales y judiciales sobre cualquier actividad poético-estética real en la Alejandría helenística y en el Bizancio de finales del Imperio Romano y la Edad Media. Nos hablan del imperialismo de la segunda y tercera mano. Ningún hombre de metrópolis puede designar lo que, en nuestra presente situación, es análogo a Alejandría y Bizancio. Quizá esta época llegue a conocerse como la de los marginalistas, la de los clérigos de la plaza pública” (Steiner 1991: 40).

Inflación de lo secundario

Es necesario atravesar la epidermis de este fenómeno que encuentra su unificación (dudosa e imperfecta, como vimos) en el término de intertextualidad para advertir una red metafórica que, en lugar de homogeneizar las perspectivas, las diversifica, aunque permite reconocer un cierto espíritu de época en todas ellas. Que los historiadores o estilistas se aproximen a nuestra época tildándola de supermanierista (Eco⁸), neobarroca (Calabrese 1987) o bizantina (Steiner 1991), como alternativas a la ya célebre de postmodernidad, denota cual es el referente que en cada caso se pone en marcha para captar una situación que se presenta bajo la forma de la opacidad. Pero más elocuente todavía es la variadísima gama de metáforas que se encubren bajo la faz de la intertextualidad: la idea de biblioteca (Eco) apunta a la red tejida con los libros, es decir, con la palabra escrita y evoca el ambiente medieval; la noción de laberinto borgiana remite a la relación entre caos y orden, así como a la desorientación e indeterminación en el magma del lenguaje; el término ‘greffe’ (donación de órganos) utilizado por Eigeldinger (1987: 9) apunta a lo quirúrgico y orgánico y lo asimila, pues, a un despedazamiento carnal; la idea de mosaico (Kristeva) materializa el *collage* cubista bajo la forma de lo arquitectónico; la noción de reciclaje empleada por Walter Moser (1993) remite a lo ecológico y a lo serial, a la reutilización de un material con independencia de su forma, es decir, en última instancia, confirma la materialidad con que es concebido el arte en detrimento del espíritu; por su parte, polifonía (Bakhtin) sugiere la conveniencia de un desciframiento musical o, lo que es lo mismo, una descomposición de las distintas voces que se esconden bajo la apariencia de unidad. Desde luego, podría proseguirse esta enumeración de manera casi interminable y no dejaría de ser reveladora. Lo curioso es cómo la

(8) “Sin embargo, creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho un *Kunstwollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica).” (Eco 1984: 72).

diferencia de evocaciones metafóricas refleja una distancia conceptual y sobre todo de punto de vista desde el cual abordar este hecho sin precedentes del mundo moderno en lo que a la variedad de la cita se refiere.

Nuestras formas de citar: el dominio audiovisual

Así pues, si la modernidad ha desplegado una red de referencias prácticamente interminable en el arte y la literatura, el fenómeno se ha acrecentado considerablemente al tratarse de la cultura de masas. Ésta (especialmente la que nace en la llamada sociedad postindustrial y, por tanto, que desde el punto de vista artístico ha asumido las enseñanzas de la vanguardia) opera un tratamiento de la intertextualidad obscuramente expreso. Ello no podía ser de otro modo si tenemos en cuenta que el fenómeno de la citación prolífica viene unido a un trasfondo que incluye la serialidad, la repetición y la redundancia. En efecto, es extraña esta capacidad nada disimulada e hiperbólica de citar en la comunicación de masas. Junto al relato cinematográfico moderno, también el telefilme, la publicidad, los informativos, etc., funcionan rigurosamente por un sistema de referencias intertextuales a otros textos hasta el punto de no parecer arriesgada la afirmación de que tales espacios sólo viven por y para la cita⁹, aunque ésta sólo puede ser entendida en ocasiones como mera acumulación (o, tal vez, justamente lo característico sea con frecuencia su impertinencia semántica). Se impone, pues, una idea de reciclaje indiscriminado que no es indiferente a fuentes y calidades, pero que genera problemas de deshistorización y desmemorialización¹⁰.

En efecto, jamás en la historia del arte se había vivido una paradoja semejante: los productos de consumo de masas más seriados y dirigidos al público menos cultivado en el arte se cargan de un virtuosismo sin precedentes, de una multiplicidad de ecos, referencias que, pese a permanecer a menudo irreconocidos, no arruinan con una ostentación intelectual su carácter más gastronómico y aparentemente banal. En otras palabras, las formas 'artísticas' de masas, sometidas a los criterios parasitarios de la estadística, del justo medio, hacen, por contra, gala de un refinado catálogo cultural, si bien en su interior se produce un interesante factor: la moderna referencia de masas aniquila por hastío el valor honroso de la cita (su inscripción en la tradición, su valor de comentario, su apelación a cualquier texto espiritualmente superior o cualquier legitimación combativa contra una autoridad) y, por consiguiente, a menudo desactiva la complejidad de los textos que actualiza¹¹.

Sin embargo, es preciso reconocer como fenómeno colindante con la generalización de la cita en los medios de comunicación de masas el nacimiento de una nueva «erudición» desplegada por los textos y exigida al lector para su fruición. Ésta es tanto mayor cuanto más amplía la gama de las referencias y menos jerarquizado y organizado el cuerpo de los intertextos: todo puede ser citado, pero nada otorga autoridad ni cubre con su manto el texto actual. La hipérbole de la cita es paralela a la frecuente indiferencia de su desciframiento. La abundancia de la cita-gui-

(9) Tal vez sea la publicidad la que represente el caso extremo de ingravidez si no es en función de la cita: la moda del vestido, los símbolos eróticos, los colores, los neones, las canciones del «hit parade» e, incluso, los personajes de moda son constantemente citados a fin de obtener un efecto de *shock*.

(10) En la medida en que se recupera elementos de una tradición que no es autoridad y se colocan junto a otros procedentes de otra distinta (Moser 1993).

(11) Darío Villanueva (1992) aplicó a la literatura española desde 1975 el calificativo de 'escritura palimpsestosa'.

ño, parasitaria en el texto, constituye el ejemplo extremo que más adelante examinaremos a través del ejemplo de Pedro Almodóvar y, ya en la segunda parte de este libro, de *Miami Vice*.

Y es que el sentido último de esta cita se produce, a nuestro juicio, en la intersección de los siguientes conceptos: *kitsch*, redundancia y parodia-pastiche. Del primero, la cita moderna extrae el efectismo, es decir, el hecho de que el mensaje ya posee el efecto provocado y comentado sin que el lector deba hacer el menor esfuerzo, pero paga a cambio el alto precio de su incapacidad para integrarla en el nuevo contexto. Ya hace mucho tiempo que Umberto Eco (1968: 129) advirtió esta característica como típica de la llamada 'midcult'. Sus palabras, en este aspecto, son válidas, aun cuando hoy debamos ir un poco más lejos: "*Pero lo que, en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera Midcult, y la caracteriza como Kitsch, es su incapacidad de fundir la citación en el nuevo contexto; y el manifestar un desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación, es pasada de contrabando como invención original, y sin embargo domina sobre el contexto, demasiado débil para soportarla, demasiado informe para aceptarla e integrarla. Podríamos definir en términos estructurales, el kitsch como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas*" (cursiva del autor).

Ahora bien, si la cita moderna de masas obtiene su efectismo del *kitsch*, de la redundancia extrae su necesidad estructural, su obligatoriedad. En efecto, la producción en serie sienta las bases para unas recurrencias interdiscursivas e intradiscursivas que el fruidor ha de reconocer forzosamente como cita, pues en ella se va a reconocer y, al propio tiempo, instalar con comodidad¹². Por último, la incapacidad de integración de la cita en el nuevo texto da lugar a un tipo de referencia estilística (sólo decorativa o de reconocimiento) o bien irónica (en muchas ocasiones, apenas guiños o chistes privados) en cuyos casos la cita tan sólo existe como explicitación de un marco de identificación erudito en la obra, pero en absoluto crucial para la intelección; o quizá sería más exacto decir que el sentido del concepto 'comprensión' vacila o se transforma como corolario de este fenómeno.

En suma, esta indiferencia respecto al contexto de la tradición tiene una gran repercusión que recientemente ha preocupado a los teóricos e historiadores: su función de deshistorización. Podría incluso afirmarse que, más que repercusión, es síntoma de ella. Puesto que la cita consiste en arrancar un objeto de otro contexto en donde está inscrito y conectarlo con otras redes a otros discursos, la reinscripción con indiferencia hacia la fuente y sin reconocimiento de autoridad, la convierte en una forma muerta, en un cadáver que, en lugar de inscribir el pasado en el presente por la vía de la tradición, deposita una figura inerte en un soporte magmático e inarticulado históricamente. En su manifestación extrema, se produce una pérdida de la dimensión histórica y un extravío de la memoria. Es evidente que esto guarda relación con el modelo hoy dominante espacial frente al imperativo temporal que gobernó la visión de otros períodos de nuestra civilización (muy particularmente, el siglo XIX). En efecto, nuestra experiencia de lo sincrónico, de la simultaneidad (Jameson 1991: 16), más que de lo diacrónico, aparece paladina-

(12) Gianfranco Bettetini (1987: 36) arranca de una constatación elemental, pero digna de ser tenida en cuenta, respecto a la comunicación de masas: cuando un discurso se dirige contemporáneamente a muchas personas es inevitable que su estructura formal recurra al ejercicio de la repetición.

mente representada por el modelo norteamericano y (cada vez más) europeo de la televisión: perpetuo presente, efecto de directo, multiplicación del tiempo de la vida en canales de flujo continuo. Y, en este contexto, la televisión efectúa un saqueo continuo de todo registro posible: imágenes de la realidad, de la cultura, del arte... En esta duplicación se encierra la deshistorización que vive el siglo XX.

Este fenómeno no ha dejado de inquietar a retóricos, historiadores, teóricos del marxismo, filósofos y sociólogos. Asimismo, ha sido punto nodal de ciertas reflexiones en los estudios postcolonialistas y los llamados *Cultural Studies*. En efecto, los debates en torno al multiculturalismo han sido fundamentales, tanto en lo que afecta a la convivencia e integración de diversas culturas en la metrópoli, como en lo que hace a la incorporación cultural de los países de la periferia a la lógica postindustrial. Puede deducirse de ello la importancia que la cita adquiere en este contexto en el que tradiciones bien distintas y prestas a desaparecer son interpeladas. Valga el ejemplo de los museos para ilustrar la actualidad del problema. En ellos, los objetos del pasado son rearticulados según una disposición espacial determinada que obliga a practicar una distancia crítica y, por tanto, una relectura: el espacio de la exposición tiene la función de vertebrar el tiempo histórico y la museología moderna ha sido consciente de las implicaciones que la exhibición y reapropiación del pasado tienen en la historicidad de nuestro presente. En particular, el problema es ético y, a fin de cuentas, político, por cuanto los museos y exposiciones etnográficas añaden a la anterior consideración la necesidad de releer el propio pasado colonialista que está en el origen de los objetos exhibidos. En este último caso, una exposición etnográfica es, al mismo tiempo, una reflexión sobre el pasado no sólo de aquello que se relata —la historia de las otras civilizaciones—, sino también de la actitud occidental hacia ello, tanto durante el pasado colonial en que se formaron las colecciones, como en el presente que se exhiben. La distancia es, por tanto, requisito inherente a cualquier exposición y, por consiguiente, el museólogo debe ser capaz de precisar todos los matices de la misma (crítica, irónica, paródica, etc.).¹³

El estilo de la cita: parodia y pastiche.

De lo anterior se deduce la magnitud de este juego de distancias y reapropiaciones respecto al pasado que toda cita, alusión, o exposición conlleva y cuyas consecuencias son, a un mismo tiempo, formales y pragmáticas o éticas. Nuestra pretensión en lo que sigue no consiste sino en algo muy modesto: se tratará de precisar algo más el sentido y, sobre todo, las últimas mutaciones de dos figuras que han sido recurrentemente llamadas a representar los fenómenos de deshistorización, reciclaje y distancia crítica u homenaje en los últimos tiempos. Nos referimos a la parodia y el pastiche. Tradicionalmente, la oposición entre ambas deriva del carácter satírico y burlesco de la primera frente a la neutralidad mimética del pastiche o, en otras concepciones, en el régimen de transformación de la primera frente al de imitación del segundo. Así, la parodia lanzaba por lo general sus dardos contra los géneros cultos y se convertía en un poderoso motor de renovación

(13) Un ejemplo sabroso de lo que decimos puede encontrarse en las polémicas, debates e, incluso, enfrentamientos físicos que siguieron a la exposición "Into the Heart of Africa", celebrada entre noviembre de 1989 y agosto de 1990 en el Royal Ontario Museum de Toronto. La razón estaba en la ofensa que, para algunas minorías afrocanadienses, suponía la exhibición de la explotación del pasado sin distancia crítica, frente a la opinión del comisario que sostenía haberla mantenido (Hutcheon 1995: 176 y ss).

genérica y de creación de nuevas formas de discurso (Beltrán Almería 1994). Por contra, el pastiche había sido definido como 'régimen no satírico de la imitación' y parecía desprovisto de función burlesca. Ahora bien, la oposición entre estas dos formas de la distancia respecto a un texto o género anterior se complica por un doble motivo: en primer lugar, el mismo Genette (1982: 106 y ss.) apunta que es característico del pastiche oscilar entre la burla y la referencia admirativa; lo cual contradice, al menos en ciertas manifestaciones extremas, la neutralidad que se le suponía; en segundo lugar, la parodia parece haberse sacudido en sus manifestaciones postvanguardistas el efecto cómico que siempre la había acompañado y que parecía serle consustancial hasta comienzos del siglo XX (Beltrán Almería 1994). Así lo plantea, por ejemplo, Linda Hutcheon, quien toma la cautela de definir la parodia en términos muy generales como "repetición con diferencia crítica" (Hutcheon 1985). Su objeto de reflexión es la nueva parodia utilizada por la puesta en marcha de un doble código, frente al pastiche que es monotextual. Así pues, el modelo de Hutcheon será no sólo el arte moderno, sino sobre todo la arquitectura postmoderna, donde la dualidad es manifiesta. La parodia se habría convertido según esta teoría en una forma de estructuración temática y formal propia del siglo XX y definitoria de sus relaciones con el pasado.

Ahora bien, la decisión de Hutcheon de denominar parodia a esta forma intertextual bicomunicativa (frente al pastiche) tiene algo de arbitrario, por lo que conviene ir más allá del nombre y describir qué se quiere plantear con la figura en cuestión. Tres elementos son fundamentales en esta figura de nuestro siglo: el primero, la constatación de que la parodia ya no ataca al modelo, sino que lo respeta e incluso homenajea; el segundo, derivado del anterior, la convicción de que ha perdido también la fuerza humorística; por último y como consecuencia, que su interpretación no es sólo textual, sino que depende más que nunca del desciframiento del lector o espectador, por lo que cualquier análisis que se quiera riguroso debe añadir a un estudio semántico de la parodia uno pragmático.

Si admitimos de buen grado este diagnóstico para dar cuenta de una de las actitudes intertextuales dominantes en nuestra época, también hemos de aceptar que otros teóricos, como es el caso de Fredric Jameson, decidan bautizar a esta actitud con el nombre de pastiche, aclarando que tampoco en su forma moderna es éste idéntico a la neutralidad de que disfrutaba antaño. ¿Acaso no hemos podido apreciar con claridad que, a medida que la parodia iba extraviando sus características históricas y neutralizándose nos hemos ido aproximando a la definición de pastiche? Al leer la definición ofrecida por Jameson (1991: 17), uno se siente demasiado próximo a lo que Hutcheon llama parodia: "El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, es decir, idiosincrático, como ponerse una máscara estilística o hablar en un lenguaje muerto. Pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, amputando el impulso satírico, desprovisto de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que se ha tomado prestada, todavía existe alguna sana normalidad estilística. El pastiche es, por lo tanto, parodia neutra, una estatua con las cuencas de sus ojos vacías".

En suma, ya se escoja la opción del pastiche como fórmula de ahistoricidad correlativa a la pérdida o relajación del sentido crítico frente a la tradición (aclarando que no es ésta la forma tradicional de pastiche), como hace Jameson, ya se opte por un análisis de las metamorfosis sufridas por la parodia misma desde el período vanguardista, como prefiere hacer Linda Hutcheon, para desembocar en el perfil de una figura actual, lo que marca la diferencia es, a nuestro juicio, el objeto de reflexión privilegiado por cada uno de los autores: en Jameson, la cultura de masas es determinante, aun cuando no es en absoluto exclusiva, mientras en Hutcheon ésta se encuen-

tra casi ausente, siendo el motivo de su interrogación fenómenos artísticos últimos como la meta-ficción, la narración narcisista, etc (Hutcheon 1988 y 1989). Por supuesto, el enfrentamiento entre estos autores (y otros como Margaret Rose, por ejemplo¹⁴) reviste otros aspectos políticos en los que no resulta pertinente entrar en este momento. Por el contrario, deberíamos dar un paso decidido hacia los objetos que nos preocupan a nosotros en este trabajo con el fin de esclarecer la actitud intertextual dominante en nuestra cultura de masas. Por supuesto, la ejemplificación que sigue provocará tal vez un giro brusco en el alcance de nuestra exposición, 'descendiendo' a algunos casos de nuestra cultura televisiva y cinematográfica. Tal salto, por sorprendente que pueda parecer, forma parte del comportamiento y los principios (ya expuestos en la introducción) de este trabajo.

Un pequeño modelo paródico

El ejemplo que sigue confirmará los límites de la nominación ya advertidos, pero nos ayudará a avanzar en la caracterización más precisa del fenómeno. Se trata de un telefilme o telecomedia de los años sesenta: *The Munsters (La familia Munster)*, emitida por la CBS, entre septiembre de 1964 y septiembre de 1966. La serie se define muy explícitamente por referencia a algunos clásicos del cine de terror que encontraron un lugar confortable en la pantalla norteamericana (éstos, por consiguiente, forman su intertexto). Sin embargo, a poco que observemos con detalle, percibimos que la fuente no es unitaria, sino que contiene cierta heterogeneidad y, al propio tiempo, que la operación de inserción en el nuevo texto no se ejercita tampoco sin violencia. Precisemos: no es el cine de terror en su globalidad lo que aparece implicado en *The Munsters*, sino un ciclo producido por Carl Laemmle Jr. para la Universal a comienzos de los años treinta, precisamente el que configuró la codificación de la iconografía gótica y el tono dominante durante muchos años. Se trata de unas producciones de serie B, de escasa duración y presupuesto en las que pudieron experimentarse algunos hallazgos del cine mudo que las necesidades técnicas y espectaculares del sonoro estaban forzando a abandonar: movilidad de la cámara, iluminación contrastada, decorados fantásticos, minucioso trabajo de maquillaje. En este ciclo, después de todo, confluyeron directores artesanos como Robert Florey, Edgar G. Ulmer, Kurt Neumann, Louis Friedlander, Stuart Walker, Tod Browning, Karl Freund, decoradores como Charles D. Hall, Danny Hall, Albert S. D'Agostino, iluminadores como Arthur Edeson, George Robinson, John Mescall o el maestro de efectos especiales fotográficos John P. Fulton y el maquillador Jack P. Pierce. El listado de estos nombres tan sólo ayuda a refrendar la función estilística y atmosférica que poseía el ciclo: un tono determinado, un —si se prefiere— *look* especialmente reconocible, cuya misión consistió en borrar a su vez diferencias de procedencia (novelísticas, iconográficas, teatrales, actorales) en beneficio de una homogeneidad de diseño¹⁵.

Y he aquí que *The Munsters* no realiza su operación paródica sobre texto particular alguno del ciclo de la Universal —*Dracula*, *Frankenstein*, *El hombre invisible*, *Los criminales de la Rue*

(14) Margaret A. Rose (1993) polemiza con Hutcheon sobre algunos puntos particulares, pero comparte la idea de 'codificación doble' y la fuente de inspiración en las teorías arquitectónicas de Robert Venturi, Paolo Portoghesi y Charles Jencks, entre otros, respecto a la actitud hacia el pasado.

(15) Hay ya, por consiguiente, una primera operación intertextual en el ciclo mismo que diseña el terror gótico como una suerte de macrotexto en detrimento de las particularidades de cada fuente y de cada relato.

Morgue, La momia, La novia de Frankenstein, etc.—, sino que, despreciando el contenido explícito de la estructura narrativa de cada uno, toma a su cargo la referencia a la tonalidad del ciclo, a sus aspectos formales más marginales (decorado, iluminación, maquillaje). Es ésta la primera elección de nuestro telefilme, la cual exagera lo ya emprendido por Laemmle. Además, la escenografía que rodea a cada personaje se revela como una mezcla de decoraciones distintas, pues el universo al que se alude es el *look* de la serie B: todo lo demás es sistemáticamente eliminado o, mejor, neutralizado.

Esta última es la palabra que mejor define la operación de *The Munsters*: la neutralización. Todo aquello que remite a estructuras narrativas, personajes identificables en su interior, se desvanece. De este modo, Herman, el padre de familia (Fred Gwynne), está ideado sobre la imagen del monstruo de Frankenstein sin por demás serle fiel en sus acciones ni reacciones. Herman recupera del Frankenstein diseñado por Jack P. Pierce y realizado por James Whale el diseño de su cuerpo sin en cambio aludir a su origen cadavérico. Ahora bien, el elemento paródico nace de la exageración de sus rasgos: visibilidad del maquillaje, tornillitos grotescos en el cuello, torpeza de los movimientos. Hasta aquí un principio de la exageración grotesca que favorece la denominación de parodia, pues genera la risa, ahogando o invirtiendo el sentimiento de temor que estaba en el intertexto de la figura representada.

Junto a este personaje, yace en vida marital una fémica cuyo referente es también preciso: una vampiresa, fuente de otra tradición completamente distinta a la de Frankenstein, si no es haber compartido con él el ciclo de Laemmle y la iconografía gótica aludida. Así, Lily Munster (Yvonne DeCarlo) se remonta a un estadio secundario del ciclo, pues alude a las secuelas o, incluso, a su resurgimiento en los cómics de los cincuenta. De este modo, dos tradiciones tan ajenas se encuentran. Repasemos las evocaciones que cada una trae a la memoria intentando trazar el trayecto entre su génesis y *The Munsters*.

En primer lugar, el vampirismo. Drácula como personaje de ficción se funda en la célebre novela de Bram Stoker mientras que en su imaginaria fusiona dos grandes leyendas: una realmente mítica —la del vampiro, la de la succión de la sangre como forma de regeneración eterna—, otra, la histórica, que hace referencia al cruel príncipe de Valaquia que vivió durante el siglo XV. Cuando Stoker funde ambas leyendas presenta una lucha entre el pensamiento primitivo y el científico que sólo reviste una forma siniestra a lo largo del diario de Jonathan Harker. Pues bien, la recuperación que hace el cine en 1931 por medio de Tod Browning tan sólo actualiza lo que puede expresarse en el terror, eliminando todo aquello que complejizara la novela.

Algo semejante sucede con Frankenstein. Basado en la novela de Mary Shelley, el film de Whale distorsiona el relato hasta el punto de que se eliminan rápidamente del guión todos aquellos episodios que en el texto escrito contribuían a humanizar al monstruo y, desde el punto de vista de la técnica narrativa, lo focalizaban. En el filme, por el contrario, éste es siempre percibido en régimen de exterioridad e, incluso, un oportuno corte durante la secuencia del encuentro con la niña junto al lago convierte lo que era asimilación metafórica niña-pétalos de margarita (por ello el monstruo inocentemente la arrojaba al agua) en expresión de un despiadado espíritu destructor.

Estas operaciones que someramente describimos son, por supuesto, anteriores a la intervención de *The Munsters*, pero conviene recordarlas como premisa para seguir el itinerario de unos significantes que se reescriben sin cesar, ya que en tales operaciones pervive siempre una relectura de la tradición, tanto la original como las que sobre su modelo y con otros fines se cons-

truyen. Pues bien, en el telefilme que nos ocupa del mito de Drácula sólo quedan sus secuelas y derivaciones: las vampiras aludidas por el personaje de la madre y, como en seguida veremos, Grandpa y el niño. Por su parte, de Frankenstein sólo el diseño del cuerpo del monstruo. Los elementos legendarios han sido extraviados, pero el relato tampoco los actualiza en medida alguna. Si el ciclo de la Universal limaba todas las aristas y daba una tonalidad común —decorados, iluminación, maquillaje— a todos ellos (aunque preservando su entidad de relato para cada unidad), *The Munsters* los introduce sin asomo de vergüenza en la misma historia para un fin paródico. Lo significativo es que no se realiza la parodia de alguno de los mitos del filme de terror ni tampoco se procede a una sarcástica reelaboración de todos ellos mezclados (esto ya fue intentado en títulos tardíos de la Universal como *Frankenstein Meets the Wolfman*, etc), sino que la parodia se produce en la más completa irresponsabilidad narrativa, icónica y cultural¹⁶.

La operación que acabamos de describir a través de los personajes centrales no puede darse por concluida. Dos nuevas figuras se incorporan a la familia tomando el conjunto todavía más caótico: Grandpa (Al Lewis) se presenta como un vampiro de inspiración más teatral e ilusionista que cinematográfica, abriendo así una brecha a otros canales contemporáneos de la cultura de masas; en segundo lugar, el hijo nacido del matrimonio citado —Eddie (Butch Patrick)— recuerda un vampirito, no exento de ciertas connotaciones licantrópicas. Frente a ellos, activando el contraste, hallamos una sobrina rubia de belleza convencionalmente americana (Marilyn, interpretada en la primera temporada por Beverly Owen y luego por Pat Priest). Con estos instrumentos, la risa puede estallar a cada paso y sería sencillo imaginar pequeñas tramas cotidianas capaces de generar situaciones de *gag*, sobre todo si consideramos que estos personajes habitan en un tranquilo barrio estadounidense y sin despertar la extrañeza de sus conciudadanos.

Ahora bien, no sólo se han depurado los personajes en cuanto a su simbología de conjunto, sino que cada uno de ellos está repleto de rasgos, gestos, vestidos, etc. que por referencia descontextualizada despierta la comicidad. Hay, en realidad, dos operaciones implicadas aquí que resulta importante separar: el despegue respecto a la imagen de su fuente y la mezcla indiscriminada. Respecto al primero, valga el ejemplo de Herman: sus labios pintados, la sombra marcada alrededor de los ojos subrayando de modo grotesco el maquillaje, la cicatriz en la frente que remite a su «origen» frankensteiniano y los graciosos tomillitos a ambos lados del cuello. Y ¿por qué no hablar del decorado, de los accesorios, de los objetos? Un plano de conjunto frontal muestra repetidas veces el exterior de la mansión «fantasmagórica» que habita la curiosa familia Munster, multitud de telarañas que el orden doméstico de la esposa procura mantener en hacendosa disposición, calaveras que sirven de ornamentación, candelabros que, por necesidades de la modernización, se encienden con luz eléctrica, el órgano desafinado... Y, junto a todo ello, una iluminación plana, sin apenas profundidad ni sombras, una puesta en escena teatral, donde la gran mayoría de los emplazamientos de cámara son frontales y unos decorados sin asomo de irrealdad. Nada más lejos del punto de referencia¹⁷.

(16) Por supuesto, esto no es un juicio de valor. Si en las tentativas anteriores (parodia de un mito, reelaboración de varios mitos), la tentativa no tiene por qué ir acompañada de un valor implícito, tampoco esta irresponsabilidad es sinónimo de escaso valor, sino tan sólo de un modelo de cita cosmética que caracteriza en parte a nuestra actualidad de consumo de masas y que no era frecuente en otros períodos.

(17) Por supuesto, muchos de estos rasgos pueden considerarse característicos del género de las telecomedias, mientras otros son específicos de esta serie en particular.

En suma, es indudable que el elemento cómico ha intervenido y que nos encontramos en pleno régimen de la parodia, entendiendo por tal una figura intertextual provista de comicidad. En cambio, preciso es detectar asimismo la existencia de un excedente que no cuadra con la parodia clásica y que nace de las exigencias de neutralización y copresencia de fuentes tan dispares. Esto nos demuestra que el análisis de textos es algo más comprometido que la empresa de taxonomizar y clasificar figuras y que, cualquiera que sea la gramaticalización de éstas, hoy no podemos avanzar en el incierto camino que se abre ante los enigmas de la modernidad sino abordando con decisión y humildad el reto de los análisis.

Algunos ejemplos de pastiche

Antes de dar por concluido este capítulo, pasamos revista, a modo de ejemplo, a algunas ilustraciones recientes que responden a la noción de pastiche tal y como fue concebida por Jameson y no muy distantes de lo que Hutcheon consideraba parodia. La proximidad de sus comportamientos respecto a ciertas parodias, en el sentido de Hutcheon, nos ayudará a comprender el perfil de la o las figuras que nos interesan. Desearíamos retener en primer lugar un hecho llamativo por su amplitud: la referencia sistemática que el cine de los últimos treinta años hace de la mítica película *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960), tanto en el ámbito del terror como fuera de él. Se diría que el terror moderno pugna por legitimar sus procedimientos, personajes y situaciones en esta película fundacional. En este sentido, habría de ser reconocida una autoridad y un homenaje, pues algunos de sus rasgos aparecen mimetizados. La forma que dicho homenaje adopta es, sin embargo, desigual y a menudo sin intervención alguna de la comicidad, amén de presentarse bajo la forma de la impertinencia semántica. Quede constancia de ellos en los pastiches musicales compuestos sobre la banda sonora de Bernard Herrmann para la partitura de *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Sean S. Cunningham, 1979) escrita por Harry Manfredini y que se extendió por contagio a buena parte de las secuelas. Otra referencia a *Psicosis* toma como base la planificación heredada por *Halloween* (*La noche de Halloween*, John Carpenter, 1978) y que a su vez sería exportada con posterioridad a los "Slasher Films"¹⁸. No menos repetitiva es la manía, generalmente arbitraria, de representar asesinatos en la ducha a partir de 1960. Si a esto añadimos el hecho de que carreras casi completas, como la del cineasta Brian de Palma, han sido construidas como epígonos de Hitchcock que desperdigan sus citas por doquier, ya no nos cabrá duda alguna de que, más que de una reescritura, se trata de una mueca. El ejemplo de *Dressed to Kill* (*Vestida para matar*, 1980) es sintomático: mujer necesitada de sexo asesinada por un esquizofrénico que la desea; ruptura brutal de la identificación con el personaje en el primer tercio de la película, es decir, cuando ocurre el crimen. Dos rasgos éstos que recuerdan nítidamente el *shock* que en el modelo clásico cinematográfico supuso *Psycho*. Sin embargo, la 'sabiduría' de De Palma es también pragmática: el esquizofrénico asesino se convierte en un psicoanalista, la planificación de ciertas secuencias (la de la persecución en el museo, por ejemplo) imita algunos rasgos hitchcockianos que, con todo, no proceden de la película que sirvió de fuente. Todo esto demuestra, por una parte, un mimetismo muy cercano al pastiche tradicional, que podría ser entendido como homenaje; por otra, una distancia manierista absolutamente intelectualizada.

(18) Véase el capítulo quinto.

Recapitulando, podríamos decir que, del mismo modo que vivimos bañados por la mitología griega, aunque el contexto simbólico y ritual de ésta se haya extraviado en el horizonte, *Psycho* nos arroja con su escalofrío: otorga calidad a quien la cita y reclama poco a cambio. Tal vez por ello, puede y debe ser citada. El hecho de que el mismo Almodóvar emprenda para sus comedias referencias a esta película prueba cuán lejos estamos del movimiento intragenérico¹⁹.

Un segundo ejemplo nos permite desviarnos hacia una forma más pasajera de relato, la serie de televisión en su formato culebrón de calidad. En efecto, una entrega de *Falcon Crest*²⁰, serie emitida por la CBS desde diciembre de 1981 y tras el éxito de *Dallas* y *Dynasty*, introduce en forma de pastiche una referencia a *Vertigo* (*De entre los muertos*, Alfred Hitchcock, 1958), película —es necesario decirlo para subrayar la oportunidad de la alusión— reciclada y repuesta poco tiempo antes en las pantallas norteamericanas. Lo significativo del asunto es que no se trata de una cita pasajera, sino más bien de una microhistoria que se anuda y prolonga por todos los capítulos de la entrega en cuestión. Su punto de partida es la introducción desde el capítulo piloto de la actriz Kim Novak (presentada como “guest star”) que vertebrará una gran cantidad de acciones cuya semejanza con la famosa trama de Hitchcock es más que notable: perseguida por un matón que asesina a su compañero en un lujoso restaurante neoyorkino (cuya luz tamizada e irreal recuerda la primera visión de Madeleine por Scottie en *Vertigo*), la muchacha se esconde en casa de una amiga; confundida con ella, contempla aterrorizada cómo la otra es asesinada y decide suplantar su personalidad, tiñéndose los cabellos y haciéndose pasar por ella ante su familia que habita en el valle de Tuscany. Fácilmente reconocerá el lector trazos de la película de Hitchcock que sería ocioso recordar. Pero si éstos son los paralelismos narrativos entre ambas, no son menos relevantes las abundantes citas, las situaciones que el guión recrea con la mera intención de evocar y mimetizar el original. El más llamativo es quizá la escena que tiene lugar en la bahía de San Francisco; el emplazamiento de cámara plagia la célebre secuencia de *Vertigo*: a la izquierda del encuadre, el famoso puente; al centro de la imagen, Kim Novak; al fondo, las llamadas «puertas del pasado», mientras en primer plano se advierte la presencia de un automóvil del que descende un conocido personaje de la saga familiar de *Falcon Crest*. Inútil es añadir que la simbología y connotaciones que el lugar adquiere en *Vertigo* ha desaparecido por completo de *Falcon Crest*: Mientras en el film de Hitchcock, la mirada perdida de Madeleine se abría hacia un espacio y un tiempo —el pasado— remotos, evocadores y fraudulentos por estar marcados por una suplantación, aquí —en *Falcon Crest*— la cita se agota en el efectismo de la imitación. A todo esto acaban por añadirse los atributos decorativos que envolvían a Madeleine, recreando su intangibilidad, tales como flores, cuadros, etc. que intervienen con absoluta gratuidad. La pregunta que podríamos hacernos es la siguiente: ¿qué suplemento de información o de placer extrae el espectador al conocer y descifrar la multiplicidad de estos signos que remiten al intertexto? ¿Es una forma de releer la tradición cinematográfica desde la televisión?

Refiriéndose al reciclaje operado por el trabajo del arquitecto Robert Venturi, Linda Hutcheon señala: “Su reciclaje paródico e irónico de las formas históricas tiende no sólo a una doble codificación, sino a una doble comunicación, dirigida, por una parte, a la minoría de arquitectos e historiadores que comprenderán todo este juego paródico y, por otra, al más vasto público. En

(19) Véanse los casos señalados en el capítulo siguiente.

(20) Un estudio narrativo exhaustivo de esta entrega se encuentra en Elena S. Soler (1989).

realidad, tiende a provocar una reacción en todos los espectadores” (1985: 115). Algo semejante podría afirmarse del ejemplo que acabamos de observar, con la sola diferencia de su carácter efímero, sin duda menos duradero y público (en su sentido de político) de lo que lo es la arquitectura, es decir, la disposición de los espacios públicos y privados en el contexto urbano. De esta impertinencia nos ocuparemos en los capítulos que siguen²¹.

(21) Remitimos al lector a algunos ejemplos que se encuentran en el capítulo consagrado a *Miami Vice* y que, por razones expositivas, hemos ubicado en la parte dedicada al relato. En particular, véanse las reflexiones a propósito del telefilme de dicha serie titulado *Honor Among Thieves?*, construido sobre una prolongada referencia a *M*, la célebre película dirigida por Fritz Lang en 1931.

CAPÍTULO SEGUNDO AUTORREFLEXIVIDAD, MANIERISMO Y NUEVOS MITOS EN LA PUBLICIDAD

*

La publicidad en general y, más concretamente, el *spot* televisivo nacen y, sobre todo, viven en una enorme fractura: aquélla que se abre entre la concentración e inequivocidad de la consigna, pues ésta le otorga a fin de cuentas su razón de existencia histórica, y la inusitada dispersión del cuerpo textual que la vertebra. La necesidad pragmática, la urgencia de incidir en los comportamientos consumísticos del ciudadano, entra en contradicción forzosa con la elaboración textual y el cuidado formal, dado que éstos, para hacer más atractivos los primeros, suponen un descentramiento o cuando menos un desvío hacia lo indirecto, la seducción y el registro de lo metafórico. Tal apego al circunloquio, además, ha sido rasgo determinante en los giros mayores de la historia de la publicidad: la necesidad de lo novedoso, la competencia encarnizada y la gestación de lo moderno como condena han llevado aparejado un abandono de las primeras consignas directas y una búsqueda de nuevas figuras retóricas de la convicción.

Pero, junto a la fractura indicada, aparece otra que le es consecuente en el plano textual y que se acentúa con las últimas manifestaciones: la fragmentación de la imagen o de sus mismos componentes, la heterogeneidad de sus significantes, contrasta violentamente con la necesaria aparición de mecanismos textuales unificadores del paisaje disperso del *spot*. Y esto implica una descarga enunciativa que de modo radical reconduzca la lectura hacia su centralidad discursiva y, por tanto, hacia sus fines pragmáticos. Precisamente lo que caracteriza a la publicidad moderna es la acentuación cada vez más acusada de estas dos fracturas, pues ambas son profundamente solidarias entre sí: si el texto publicitario se dispersa, la estructura corre el riesgo de disolverse y si la elaboración formal se interna en el registro metafórico, la consigna consumística se arriesga a no ser captada del modo adecuado y, sobre todo, eficaz.

¿Cómo resolver el problema que engendran ambas fracturas? ¿Cómo disponer los elementos de modo que el terreno intermedio que entre ellos aparece pueda suturarse debidamente? La publicidad primitiva, cuyo reinado fue muy largo, insistió en un procedimiento enunciativo disruptivo y violento: las marcas del discurso venían, acompañadas de una voz en *off* terminante, a conducir la metáfora, el chiste o el juego de palabras o imágenes inicial hasta evitar cualquier malentendido. Aun en la actualidad, la publicidad exhibida en la televisión norteamericana lleva la huella de esa violencia. En cambio, el desarrollo cancerígeno de la publicidad en nuestro mundo audiovisual ha impuesto serias cortapisas a este centramiento, la competencia pragmática no ha sido óbice para una investigación formal cada vez más sofisticada y, por último, se ha advertido la necesidad de apostar por procedimientos menos abiertamente discursivos, no ya en sí mis-

mos, sino en relación con el estatuto enunciativo determinado por el anuncio, es decir, más coherentes con la estructura del *spot* en su conjunto.

La fractura entre la función pragmática de la publicidad y la poético-textual logra un instrumento eficaz de sutura en la mediación del trabajo intertextual. Este hecho, universal para cualquier producto artístico que pretenda efectividad inmediata, se presenta en el discurso publicitario de modo especialmente exagerado, debido al flujo de referencias que aparecen implicadas y a la magnitud de la tarea que se exige al texto para desplegar en su interior el intertexto. La relación que el primero mantiene con el segundo tiene la misión de rellenar el espacio abierto entre la utilidad de la consigna de venta y la elaboración formal, pues sólo de esta forma el *spot* opera elecciones significativas sobre el volumen de otras obras de la tradición artística, consumística o de la moda misma. Ahora bien, dada la laxitud de las elecciones, la forma dominante en la que se presenta la función intertextual en la publicidad moderna es el pastiche, pues éste, como ya hemos indicado, impone un gesto de neutralidad hacia los materiales significantes que revela en el fondo la más descarada irresponsabilidad para con su procedencia y, por demás, permite sin asomo de recato el saqueo más generalizado. Podríamos afirmar que el pastiche se convierte en una fórmula idónea por tratarse de —valga la paradoja— la forma de intertextualidad que menos exigencias de supeditación a una estructura conlleva.

Ello tiene consecuencias en la medida en que el trabajo del texto para con su intertexto constituye el capítulo fundamental de la elaboración publicitaria, es decir, aquello que se separa cada vez más de la consigna simple manteniéndose —y aquí reside la otra particularidad de la elaboración formal publicitaria— igualmente equidistante del arte, en su sentido de dar forma a lo inefable o producir una experiencia estética. Recapitemos: necesidad ‘esencial’ de exceder la degustación estética, urgencia performativa, pero, al mismo tiempo, voluntad cada vez más pretenciosa de ocupar el lugar del arte y la novedad estética y formal. No en vano, un *spot* rezaba hace algunos años: ‘el arte ya no está en los museos’.

Y es aquí, en la doble fractura de la que hablamos, donde intervienen inequívocamente los mecanismos más sofisticados de equilibrio o, más bien, de aparente unificación. Precisamente lo que garantiza la homogeneidad del *spot* y su coherencia textual más allá de la ultrafragmentación y dispersión de evocaciones es su tono porque el diseño es, a fin de cuentas, aquello que subyace a la heterogeneidad de los significantes y lo que no es puesto en peligro por la variedad más rabiosa de procedencias. Dicho con otras palabras, el diseño representa el rasgo de superficie que encarna la función intertextual del pastiche. Si éste era una forma neutra de la parodia, capaz de hacer convivir la mayor cantidad de significantes posible sin que ninguno de ellos se encontrara a disgusto con el otro (porque su función de inscripción en la tradición se había perdido en beneficio de su carácter de material), el diseño es el encargado, especialmente en los años ochenta, de desplegar su velo unificador sobre todo aquello que el texto publicitario ha extraído del universo moderno. En este sentido, su tarea consiste en consumir la irresponsabilidad logrando una leve pero efectiva homogeneidad, dando, si se quiere, una capa de pintura a lo disperso.

Así, el diseño se presenta como un garante de continuidad donde falta toda coherencia textual, donde la superficie y el material es fragmentario. Y si, además, la moderna publicidad se quiere un desarrollo extremo del principio de montaje, combinado con los procedimientos de la imagen electrónica e infográfica, no es difícil imaginar la tarea correlativa del diseño: creación de un sistema subterráneo de imágenes, rimas visuales y cromáticas, etc. Todo el arco de procedimientos retóricos y formales se despliega con insólita libertad, motivando contagios y despla-

zamientos de gran audacia. Ahora bien, sus resultados no son analizables sólo desde la perspectiva formal, sino que, a sabiendas o no, producen efectos inquietantes sobre el espectador, construyen una imagen a escala del mundo, fracturan los detalles de la modernidad según un ritmo determinado.

Digámoslo con claridad: allí donde la discontinuidad de los encuadres, los objetos y los referentes se convierte en un incesante bombardeo sin asomo de fatiga, la publicidad localiza dos estrategias distintas: por una parte, busca elementos textuales que sirvan de vínculo (un tema musical, una voz en *off*...). Ello no es nada novedoso y no requeriría comentario alguno si no fuera porque una segunda estrategia se le añade e irrumpe en la escena moderna con mayor énfasis, a saber: la creación de efectos de uniformidad en lo distinto, el contagio, la inestabilidad de la imagen. Otra vuelta de tuerca, pues, se produce: es de nuevo el diseño el que hace posible el poder evocador e inestable —siniestro, en ocasiones— de la imagen y, al propio tiempo, el que reduce la elección de la voz en *off* o del tema musical a otra evocación lejana, más allá de la tendencia unificadora. Por esta constante implicación de la función performativa y, al mismo tiempo, la apelación a la estética funcional, por esta irresponsabilidad que no deja títere con cabeza y se esfuerza por parecer siempre imprevisible, pero, sobre todo, por movilizar un intertexto tan ingente que es capaz de digerir sin el menor recato toda la historia del arte y aun de la humanidad, la publicidad se convierte hoy en la expresión extrema de la modernidad, en tanto en cuanto ésta puede ser entendida como una condena a introducir permanentemente lo nuevo sin otro criterio de valoración que su mera novedad; su más agresiva fórmula —la televisiva— añade a estos ‘méritos’ su colocación en el universo tecnológico y comunicativo de primera línea.

Ahora bien, a poco que reflexionemos, se nos aparece con claridad que el diseño no es tan reciente ni nace *ex professo* para la televisión. En realidad, informa la elección del automóvil por Marinetti y los futuristas como emblema de la máquina, frente a las máquinas fabriles preferidas por los vanguardistas rusosoviéticos. Pero, en particular, se manifiesta con total descaro en los años veinte en el caldo de cultivo algo diferente de la Alemania weimariana. En este país, dado el desarrollo económico impresionante en apenas unas décadas y la carencia de un proyecto político para dirigir la vertiente técnica en el arte de vanguardia, se fraguó una fascinante y tal vez única relación de imbricación entre vanguardia, maquinismo y cultura de masas. Esta era imposible en el marco soviético, dado que la cultura de masas estaba controlada y dirigida; pero también era impensable en los Estados Unidos, pues el arte de vanguardia no había llegado todavía, en la medida en que no existía tradición con la que romper. Alemania, por contra, equidistante del *taylorismo* y los mitos desarrollistas ruso-soviéticos, presentaba una ambigüedad que la hizo propicia a las mezcolanzas. En ese contexto, el diseño se asentó atenuando la rugosidad de las máquinas soviéticas. Su expresión privilegiada fue durante la década de los veinte la *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad, aunque este fenómeno afectó a muchas otras vanguardias, como el dadaísmo o el surrealismo en otros entornos¹. Una producción cinematográfica tiene la virtud de expresar esta idea de forma paladina: *Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann, 1927). En ella, el gesto dominante, neutralizador y uniformador es la poesía y la continuidad musical. En efecto, *Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt* se

(1) Sería fascinante trazar una historia paralela del diseño industrial en relación con el progreso de la vanguardia artística y la explosión de la cultura de masas.

asienta sobre las mismos mitos de la modernidad: la ciudad hormigueante, incesante, poblada, comunicada (tráfico, teléfonos, periódicos, comunicación callejera); la máquina que la hace nacer, la atraviesa, la transforma (trenes, tranvías, automóviles, fábricas, émbolos). Más tarde, al introducir el instrumento de discurso —el montaje—, la película realiza una jugada insospechada: recogiendo la influencia soviética, la tentativa de un montaje agresivo desde el punto de vista de la percepción, y conceptual, desde la forma de interpelar a su espectador, recurre a la poesía y a la rima como rasgos de unificación, en lugar de subrayar las rupturas y las violencias perceptivas. Así, *Berlin...*, que utilizamos aquí en calidad sólo de premonición de lo que había de venir, lima las asperezas mediante el diseño: la limpieza de las máquinas, su incontaminación de lo social, lo laboral, lo humano sobre ellas; reduce el tráfico a expresión de la mezcla ciudadana y acaba por neutralizar toda materialidad, toda otra pertinencia que no sea el movimiento rítmico, rimado y limpio del montaje. Ha invertido, a pesar de fundarse en ellos, los principios del montaje analítico. *Berlin...* se convierte merced a este comportamiento en una curiosa avanzadilla de los tiempos que vendrán; no la única, sin duda, pero sí una de las más fértiles construida en el interior del cinematógrafo mismo. Este aparente desvío, en el cual podríamos haber considerado con igual derecho el trabajo de la *Bauhaus* donde los cruces no son menos fascinantes, nos servirá para mejor evocar la diferencia que separa estas manifestaciones de la vanguardia tecnificada y pulcra de la generación de los años veinte de nuestro objeto publicitario actual.

En el resto del presente capítulo pasaremos revista a tres ejemplos, cada uno de los cuales ilustra un fenómeno distinto. En los tres, pese a todo, se repiten mecanismos en los que procuraremos no insistir demasiado con el fin de evitar molestas redundancias: el primero de ellos gira en torno a un anuncio de la casa *Martini*, de hace algunos años, si bien remitimos igualmente a algún otro ejemplo de esa misma temporada (1988), que funcionaba mediante el procedimiento de la autocita. Con la ayuda de este ejemplo podremos evaluar el alcance de lo que nos gustaría llamar 'manierismo tecnológico', por sus semejanzas con las operaciones ópticas, deformantes, anamórficas de los pintores manieristas, pero también por la magnitud enciclopédica de sus citas. El segundo análisis parte de la publicitación de objetos de depurada tecnología (ordenadores, *compact-discs*, hornos microondas, etc); la dispersión más absoluta de los electrodomésticos logra unificarse a través de la intervención oportuna del diseño, lo cual hace partícipe a este anuncio de la lógica examinada en el anterior. Además, el anuncio da un paso adelante sobre el que nos interesa insistir: de su interior surgen algunas de las más sorprendentes metáforas de nuestro universo tecnificado, donde lo más primitivo (o, incluso, ancestral) parece sugerir los símiles válidos para lo ultramoderno. Es ésta una asociación que no puede dejar de sorprender: para definir el universo tecnológico se bucea en metáforas del comienzo de los tiempos. ¿Apunta aquí un mito? Y, si es así, ¿de qué mito se trata? El tercer análisis, amén de los instrumentos textuales ya examinados en los precedentes, contiene y postula en un nivel pragmático un modelo de mujer, destinataria de la publicidad (*target*), nacida de la liberación feminista, pero no por ello menos consumista. En los tres casos, los modelos escogidos poseen una dimensión antropológica que debe ser investigada. Nuestro estudio tiende, pues, al tiempo que a una descripción y análisis formal, a demostrar las insuficiencias de un catálogo de figuras retóricas y la necesidad de determinar el alcance histórico de estos textos en nuestro mundo.

* * * *

Un anuncio invita

La cámara recorre ascendiendo un bronceado cuerpo de mujer (foto 1). El rumor del mar se deja oír al fondo. El plano siguiente (foto 2), en acusada profundidad de campo, confirma nuestras sospechas: una playa desierta, palmeras tropicales, espumosas olas, cielo límpido. Estamos probablemente en una isla caribeña y un rotundo cuerpo femenino avanza sobre la arena. Más cerca, en primer plano, una suerte de moderno meteorito se halla incrustado junto a la orilla del mar. Es un receptor televisivo o simplemente un monitor. En su interior, la imagen presenta, en contraste con el tórrido calor de la arena, un vaso de *Martini* dispuesto con sus cubitos de hielo para ser bebido. La mirada extrañada de la joven dispara entonces una enrevesada operación reflexiva (foto 3): la cámara describe una panorámica con efecto de lupa sobre el cubito de hielo situado en el mismo corazón de la pantalla hasta que en su interior descubrimos una nueva pantalla y, en ella, queda representada la misma muchacha, ahora sentada apaciblemente en idéntica playa y sobre una hamaca (foto 4). Rodeada por palmeras que le sirven de marco, se encuentra a su vez frente a un aparato de televisión, una nueva pantalla. Una serie de *raccords* en el eje nos aproximan a lo que sucede en la segunda pantalla y, una vez rebasados los varios reencuadres que nos separaban de allí, observamos a la joven accionar un mando a distancia poniendo en funcionamiento este monitor. Hasta aquí, el virtuosismo manierista expresado por medio de una multiplicación de pantallas y reencuadres, así como la proliferación de filtros que se duplican ante una mirada que encuentra a su vez doblada la representación en el interior de la representación. *Mise en abyme*, juego de espejos, cajas chinas o exceso de bizantinismo tecnológico, poco importa la expresión por la que optemos.

Ahora bien, la nueva pantalla activada por la muchacha nos muestra un fragmento ya conocido por el espectador asiduo a la televisión de la misma temporada. Se trata de otra joven de exquisita anatomía que, portando una bandeja con la refrescante bebida que antes avistamos sobre la arena, penetra en un ascensor y se cimbreo con sensualidad mientras las puertas van cerrándose (foto 5). Y ahora caemos en la cuenta: estamos ante otro fragmento de *spot* publicitario, una breve cita de un anuncio de la misma marca que recorrió las pantallas televisivas poco tiempo atrás. En este caso, el artificio virtuosista se apoya en la autocita y, merced a ello, pretende beneficiarse de todas las alusiones del *spot* anterior sin asumir nuevos riesgos, por lo que parece, innecesarios. Sigue un plano nocturno de la ciudad de Nueva York visto de nuevo a través del reencuadre y, sin dilación, el plano cambia bruscamente a una pareja que baila. Ahora el reencuadre —pronto nos percatamos de ello— ha vuelto a perderse. Al lado de la pareja, depositado por azar en el suelo de la pista de baile, un monitor nos coloca en idéntica sala, en cuyo interior danzan los mismos jóvenes, teniendo a su lado otro de menor tamaño. El fondo se halla completamente borroso. La cámara se desliza hacia la izquierda donde, en primer plano y con rostros identificables, baila la misma pareja bañada en un tono azulado que denuncia el granulado televisivo. Justo en este instante, la pantalla se divide caprichosamente en nueve fragmentos iguales que ven desfilar de izquierda a derecha los pedazos que componen en conjunto la etiqueta de la marca publicitada —*Martini*—, tal y como aparece ésta en las botellas (fotos 6 y 7).

Nuevamente, nos encontramos ante una pantalla situada en la playa primera: en su interior, una mujer de sofisticado gesto y vestida con traje de noche bebe una copa reclinada sobre una hamaca mientras dirige su seductora mirada a alguien colocado tras la cámara (foto 8). Dicha hamaca, rima de la anterior, es en verdad un lujoso sillón de una terraza desde la que se con-

templa una tipificada imagen nocturna de Nueva York (foto 9). Por segunda vez en el curso de pocos planos, advertimos que esta imagen reencuadrada alude, como la señalada del ascensor, a otro anuncio de la misma casa el cual precedió en unos meses al que nos ocupa. En este preciso instante recuperamos aquella mirada de la joven bañista que habíamos abandonado al final del plano tercero. En esta ocasión dicha mirada se vierte sobre la pantalla inicial en donde reside a un mismo tiempo el vaso, la botella, los cubitos, pero también la isla y el mar. Su mano se aproxima deseosa de conseguir este frescor tan metamorfoseado como soñado, pero un congelado de la imagen la detiene en el momento preciso. Sólo entonces la palabra *Martini* se repite por tres veces invadiendo la imagen (foto 10).

Nada como un *spot* de este género para el despliegue manierista. Todo lo descrito parece sugerir la puesta en marcha de un juego malabar en cuyo interior los objetos se multiplican, las miradas que los contemplan se falsean o se inscriben en el interior de otras miradas, siempre imprevisibles. Y, por si fuera poco, todo ello aparece dispuesto a una velocidad tal que impide retener ningún recurso de los anteriores si no es como forma de efectismo. Poco encadenamiento motivado, vertiginosa sucesión de *flashes* y cascada de imágenes de vocación sorpresiva, son los rasgos determinantes del anuncio.

Con todo, si hemos hablado de manierismo es porque estos procedimientos formales nos hacen remontarnos a aquel momento de la historia artística que los vio nacer y multiplicarse: el cuadro dentro del cuadro, el relato en el interior del relato, el falso y equívoco punto de vista, el espejo engañoso, la anamorfosis y las aberraciones ópticas... Y todo ello contemplado como si de un juego se tratara, antes de que el barroco tomara al asalto con su trascendencia y decepción estos significantes del vacío. En este *spot*, sin embargo, el uso de tales procedimientos parece encontrar en la mediación tecnológica su fórmula más adecuada y, al propio tiempo, su lugar de homogeneidad y gesto de clausura. Lo que fue un día, pues, cuadro dentro del cuadro, espejo que desmentía los encuadres y mirada de la mirada, hoy toma el sello del artificio cuya fuente de inspiración simbólica y estética lleva el sello de la tecnología: las pantallas de televisión. El primer gesto, por tanto, que otorga actualidad y sentido histórico al artificio manierista es la referencia tecnológica. Y, sin embargo, ningún desmentido de las apariencias, ninguna suspensión del mundo a partir de la evanescencia de lo visible. Antes bien, orgullo narcisista de quien juega con lo que domina para fascinar o deslumbrar al menos a su espectador.

Es importante llamar la atención sobre este hecho justamente porque constituye el elemento mediador que articula la cadena metafórica sobre la que se organiza el anuncio. Cabe, pues, preguntarse por la necesidad de esta mediación y, caso de que ésta fuera contingente, habríamos de concluir contra todo pronóstico que también ello conllevaría una sobredosis de significación. Repasemos para ello la serie de metáforas a la que el anuncio confía su efectividad. Esta se origina en una fórmula básica que no varía en todos los anuncios de la casa *Martini* durante la misma temporada. Se trata de una alusión erótica fundada en el doble sentido: "Un Martini invita...". Obviamente, esta expresión posee un significado literal —la invitación a la bebida— y uno metafórico y sugerente, erótico, vehiculado por los puntos suspensivos que parecen una onomatopeya de la suspensión de la oferta y cuya explicitación no está en la palabra, sino en la imagen. Tanto es así que ésta insiste en presentar mujeres portadoras de una doble tentación y un doble ofrecimiento, tal y como paladinamente demuestra aquella camarera —aludida en el curso de este anuncio— que atravesaba las calles de una veraniega ciudad con su bandeja de bebida refrescante ante el revuelo de los viandantes masculinos. Pero a este doble sentido de la consigna ini-

cial se añaden en esta ocasión nuevos tropos que sirven de encadenamiento poético a sus imágenes: playa tropical, sed, hielo, Nueva York nocturno, cuerpo femenino. No cabe duda de que la heterogeneidad de todos estos componentes es muy marcada. Por una parte, bien es cierto que algunos de ellos pueden ser útiles para una asimilación: sol-hielo, por ejemplo, procede a un verosímil encadenamiento poético si colocamos un elemento intermedio como la sed que genera el primero y el frescor a que alude el segundo. Ambos forman, así, una relación significativa equivalente a la que se establece entre un estímulo y la respuesta consiguiente. A pesar de todo, otros componentes quedan irremisiblemente en la sombra, no pueden rearticularse con facilidad, son parasitarios desde el punto de vista de su funcionalidad semántica: la ciudad de Nueva York sería probablemente el caso en apariencia más impertinente.

Henos, por tanto, ante una extrañísima situación textual: la integración metafórica utiliza como elemento mediador la tecnología —el uso de las pantallas—. Y, con todo, su rentabilidad para la constelación metafórica es nula. Sin embargo, no por ello sufre menoscabo alguno la eficacia de su ejercicio de unificación. Y, además, lo determinante de la elección radica en el carácter evocador innegable a que apunta el objeto tecnológico, pues si éste es rápidamente reconocido como propio de la modernidad y capaz, en último análisis, de instaurar una estética, tampoco obstaculiza el funcionamiento de la constelación metafórica. Dicho con otras palabras: este factor de escasa rentabilidad metafórica posee, en contrapartida, una enorme rentabilidad si se lo considera bajo el prisma de su alusión indirecta al universo postindustrial y a la estética virtuosa que parece estarle adherida. Pero esto no es todo. La mediación tecnológica logra también, y sobre todo, construir un sustrato común —o borrar la discontinuidad precisamente merced a un exceso compartido de marcas enunciativas— entre la alusión metafórica —textual— y la intertextual —la autocita—. Es así como el reencuadre de las pantallas televisivas puede servir de base para situar a un mismo nivel tanto las alusiones a *spots* precedentes, incorporando su constelación de sugerencias, como las específicas de este anuncio. El pastiche, la forma intertextual de nexos más ligeros y de mayor irresponsabilidad semántica, se encarga, entonces, de vehicular el encuentro paradójico de la visión nocturna de Nueva York con la playa caribeña y del sofisticado atuendo de noche con el exiguo bikini de la primera muchacha o de las luces del hormiguero urbano con el extenuante sol veraniego. El desconcierto queda así representado: “Martini invita...”. Frescor. Playa tropical. Sofisticación. Visión nocturna de Nueva York. Baile que anuncia un romance. Aquí nace una primera metáfora funcional que actúa de intermediaria y que sirve de gozne entre la impertinencia y la motivación: el cubito de hielo, acicate de la sed, necesidad placentera que solicita este sol caribeño, es asimilado a una pantalla y, partiendo de ella, surge la mediación tecnológica.

Este es el punto de engarce entre el plano real y el metafórico y la génesis de la segunda metáfora: un mecanismo impertinente. Es decir, que el juego de pantallas otorga a la extrema variedad de las imágenes un *look* unificador, si bien —y resulta curioso— impertinente para la constelación metafórica. ¿Por qué, entonces, su utilización? Justamente porque el despliegue virtuoso otorga al anuncio, por encima de su gratuidad metafórica, un grado de *qualité* del que estaría exento sin su presencia y, por demás, tiñe de uniformidad el conjunto sin forzar la coherencia estructural de las imágenes. Pero hay algo todavía demasiado sorprendente para ser ignorado: el efecto de punto de vista. Los planos 13 y 2 (el *spot* se compone de catorce) señalan idéntica mirada de la joven sobre el receptor televisivo depositado en la arena. Con ello podemos suponer que el rápido efecto de montaje y asimilación metafórica de los planos intermedios ha sido

disparado por una caprichosa asociación de imágenes cuyo motor es la sensación física de la sed. ¿Qué hay implicado en este deseo? Exclusivamente una formulación virtuosísima de asimilaciones heterogéneas: la sugestiva mujer que paseándose por la ciudad en patines invita, la imagen sofisticada de la noche neoyorkina en una terraza probablemente de Park Avenue... Sin embargo, sabemos que todos estos fragmentos que concitan el deseo no remiten sino a una superficie común y no a una asimilación rigurosa. El *look* del anuncio se impone y la tecnología parece ser el paradójico vehículo del inconsciente. Sus modelos artísticos —las vanguardias y, en particular, el surrealismo— han fenecido en el camino de este artificio.

Resulta pertinente añadir algo. *Martini*, como otras tantas marcas, no agota su publicidad en los *flashes* de quince o veinte segundos de duración. Sin perder nada de su efectividad, también busca enriquecer sus *spots* con una dimensión diacrónica, con una continuidad en la diferencia. El reconocimiento, de este modo, de sus rasgos básicos corre parejo a sus transformaciones, bruscas en ocasiones, sutiles en otras. Hemos visto cómo nuestro anuncio incorporaba fragmentos de dos anteriores de modo explícito y, al propio tiempo, recuperaba una historia mucho más larga a través de la sintonía, los caracteres y la consigna.

Dirijamos ahora nuestra mirada hacia adelante en el tiempo. Nos encontramos frente a un nuevo anuncio de emisión ligeramente posterior al analizado y de idéntica marca. Una vez más, el escenario es veraniego y de vacaciones: una playa, ahora multitudinaria, en el momento en que ésta es recorrida por un estruendo que convulsiona a los numerosos bañistas. Se trata de dos aviones que surcan el cielo con una gigantesca pancarta convertida en pantalla en la cual se exhibe el nombre, algo más específico, de *Martini Bianco*. Las gentes alzan sus perezosas cabezas para mirar tan llamativo espectáculo (fotos 11, 12 y 13). Es obvio que estas imágenes planas, filmadas con teleobjetivo, resultan mucho más pobres que las anteriores desde el punto de vista formal. En ellas se trabaja idénticamente con la alusión a los *spots* precedentes; además, la pancarta da lugar a varios efectos ópticos curiosos al aparecer en su interior imágenes electrónicas con profundidad. Más que esto, empero, sorprende constatar que la melodía que daba marca de fábrica a *Martini*, ya perfectamente reconocible como sustrato común a los por otra parte variables *spots* de la temporada, sufre ahora una notable transformación de ritmo y melodía. Subliminalmente irrumpen unos redobles de percusión en lo que al ritmo se refiere y unos compases en lo que respecta a la melodía que recuerdan inequívocamente la melodía y cadencia de un telefilme de moda en la misma temporada, *Miami Vice*. Y, en efecto, en estos mismos meses la televisión española estaba emitiendo con gran éxito dicho telefilme, el cual, como se sabe, tiene en el erotismo, las costumbres veraniegas de un mundo rico y ocioso y el sol de la playa de Florida sus atracciones principales. No es extraño que los artífices de la casa *Martini* hayan aspirado a beneficiarse, con esta cita, de un valor añadido. Transformación e imitación aparecen aquí marcados por una esperanza mercantil bien precisa. Así pues, la playa solitaria, caribeña, ha dado paso a una multitudinaria arena repleta de *walkmen*. La alusión se ha tornado intertextual, la cita, antes tan elaborada para conferir una dimensión diacrónica al *spot*, ahora ha querido absorber un *look* que hacía furor a otras horas de la programación, pero que el espectador y, sobre todo, el supuesto consumidor de *Martini* debe inevitablemente compartir. Así se dibuja calladamente a este espectador consumista: sofisticado, rítmico, postmoderno, vestido a la moda... Y es que, aunque menos sugerente desde el punto de vista sexual, también a eso... invita un Martini.

* * * *

La tecnología como objeto y como discurso

Pasemos ahora a estudiar el segundo modelo indicado más arriba: los electrodomésticos de la casa *Sanyo*. Antes que nada, conviene hacer una aclaración: así como el cine que habla del cine, durante los primeros años de su historia, demuestra cierto narcisismo, los *spots* consagrados a la promoción de objetos tecnológicos permiten al dispositivo televisivo ejercer una suerte de mirada indirecta sobre sí mismo puesto que el dispositivo de la pequeña pantalla es en sí un objeto tecnológico, como lo son los tratamientos digitales e infográficos en que se apoya la más reciente televisión. Junto al virtuosismo que ya quedó indicado en el caso anterior y que da juego a buena parte de los mecanismos de montaje y edición², junto al recurso al diseño que unifica lumínica y cromáticamente muchos anuncios (particularmente los de perfumes son especialmente ricos en este aspecto), deseamos llamar la atención sobre otro fenómeno de mayor envergadura: el asomo del mito o, cuando menos, su tentativa, pues la tecnología se presenta como algo incontaminado y puro.

Valdría la pena aclarar cuán lejos nos hallamos de una naturaleza tecnificada, en el sentido en que la concibió la revolución industrial y, sobre todo, el siglo XIX. La belleza de la arquitectura en hierro o de la construcción de edificios, tendido ferroviario o electrificación, etc se sentía en paralelo al orgullo de la destrucción y dominio de la naturaleza. Mejor sería hablar de doblegamiento de lo salvaje por la civilización y el progreso, pues éstos fueron mitos incuestionables durante siglo y medio. Hoy, en cambio, la tecnología punta apuesta por una suerte de apariencia ecológica donde el mundo natural no aparece violentado, aunque tampoco respetado en un sentido estricto; más bien, es trascendido. En efecto, el universo del control remoto o telemático (satélites, televisión por cable, autopistas de la información, realidad virtual, etc.) se muestra como un universo limpio, incontaminado, donde lo social y lo humano parecen haber desaparecido. Esta concepción redentora de la tecnología, asimilada con denodado esfuerzo a lo impoluto, es garantizada —bien lo sabemos— por la precisión del diseño, donde el objeto adquiere forma y pierde rugosidad. Ahora bien ¿cómo se produce la búsqueda del mito desde estas coordenadas? Constar que la tecnología tiene un valor mítico para nuestra modernidad no es precisamente ir demasiado lejos ni salir de los lugares comunes que cualquier aficionado sabría advertir. El hecho de que algunas nociones insistentes de Jean Baudrillard (1987: 17) apunten al éxtasis de lo postmoderno y aludan al mundo norteamericano tildándolo de primitivo, no deja de ser una coincidencia llamativa: “En el fondo, los Estados Unidos, con su espacio, su refinamiento tecnológico, su buena conciencia brutal, incluidos los espacios abiertos a la simulación, constituyen *la única sociedad primitiva actual*. Y la fascinación reside en recorrerlos como si se tratase de la sociedad primitiva del futuro, la de la complejidad, el mestizaje y la mayor promiscuidad, la de un ritual feroz pero hermoso en su diversidad superficial, la de un hecho metasocial total y de consecuencias imprevisibles cuya inmanencia nos encanta, pero sin pasado para reflexionarla y por lo tanto fundamentalmente primitiva... El primitivismo tiene el carácter hiperbólico e inhumano de un universo que

(2) Quede claro que ‘montaje’ ya no es un concepto adecuado para hablar del sistema de fragmentación de nuestro tiempo. Si lo utilizamos poniéndolo entre paréntesis o vacilando entre éste y otro es porque tampoco nos satisface recurrir lisa y llanamente a la voz ‘edición’ o ‘posproducción’. Una vez más, los criterios técnicos se superponen a los estéticos y, en este sentido, el deslinde que la teoría e historia del cine se han esforzado por realizar desde los años sesenta parece todavía no comenzado en el dominio electrónico. Digamos, en todo caso, que la noción de edición amplía el registro de operaciones antes incluidas en el término montaje.

se nos escapa y sobrepasa su propia razón moral, social o ecológica". Recuérdense la configuración de tantos otros automóviles surcando en la publicidad actual carreteras solitarias y magmas volcánicos: objetos irreales, ni siquiera mecánicos, sin ruido alguno, sin entidad alguna, sin distancia respecto a sus pasajeros, fundidos literalmente al volante como un centauro moderno. Más que alguna semejanza encontrará en ello el lector con los parajes evocados por Baudrillard.

Pues bien, para profundizar algo en este espinoso objeto cuya dimensión desborda lo meramente formal, nos referiremos a un anuncio que hizo fortuna y gestó, a nuestro juicio, un pequeño modelo que, de una u otra manera, no ha abandonado la televisión. Se trata de un *spot* de duración inusual de la casa *Sanyo* en el cual se publicitaba cierta cantidad de objetos tecnológicos. Su primera emisión data de 1988, pero la escena y red metafórica que propone ha hecho fortuna y, aun cuando no sea hoy la única ni la dominante, no ha desaparecido del soporte televisivo ni de otras evocaciones de publicidad estática o incluso de relatos cinematográficos. Su ejemplaridad procede también —claro está— de su exceso: 120" y un total de 60 planos forman su cuerpo y dicha extensión se justifica por una ambición desmedida de cubrir el abanico completo de los productos de dicha empresa, desde *compact-discs* hasta los ordenadores pasando por cámaras de video, televisores y electrodomésticos en general. El lector podría fácilmente extender esta gama de electrodomésticos a otros distintos, pues lo importante no es tanto su apelación a la novedad concreta de la temporada cuanto lo inverso: su apelación al mito. En otras palabras, de las cenizas de la tecnología y su apuesta por lo nuevo va a emerger lo inorgánico, lo vacío y lo mítico para presentarse, proveniente del tiempo de los orígenes, como una paradójica promesa de futuro. Nuestras palabras tal vez suenen crípticas. Y no es para menos, pues la imaginería de la que tratamos lo parece también.

El silbido del viento suena en el desierto. Al fondo de la imagen, bañada por una tenue luz crepuscular, se perfila en contraluz una silueta a simple vista contraria a la evocación del desierto: la ya tan explotada y recurrente perspectiva de la punta de Manhattan vista desde el trayecto que conduce a la Estatua de la Libertad. Un *zoom* lento nos aproxima a estos edificios teñidos de rojo, como si de un amanecer se tratara, hasta que, acompasados por una música de sintetizador casi sideral y ya en el corazón de la gran ciudad, se sucede una lujosa sinfonía de espectaculares *travellings* que nos pasean rozando los rascacielos de esta isla desierta. Cual astros gélidos y enigmáticos, se alzan sus edificios ofreciéndonos su más acabado diseño. Todos ellos provistos de una tonalidad que oscila entre el azul y el ocre crepuscular que define el *look* del anuncio, son filmados con un acusadísimo gran angular que impone una aberración óptica considerable a los objetos. Entonces se opera la primera asimilación del anuncio: una imagen que hace rima visual —de tonalidad— con las anteriores nos presenta a la derecha del encuadre varios rascacielos mientras a izquierda, trucado a modo de otro esbelto edificio, se erige un mando a distancia que ostenta la marca *Sanyo* en su parte superior. La cámara desciende rápidamente prosiguiendo el movimiento emprendido en el plano anterior y, en consecuencia, suturando por medio de la iconografía y el ritmo dos fragmentos profundamente heterogéneos desde un punto de vista referencial. Será ésta una asimilación reiterada periódicamente a lo largo del anuncio, si bien habrá de sufrir una serie de curiosas transformaciones.

La mirada se desplaza ahora, después de los siete planos iniciales y con la ubicuidad que sólo la publicidad televisiva es capaz de ejercer, desde los aires hasta el pavimento de las calles, completamente despobladas. Otro punto de vista sirve ahora para enunciar el salto: el automóvil. Pues es un *travelling* a su altura —no a la del conductor— el que inaugura un segmento cuya rima

visual es un semáforo en el instante de dar luz verde. Por el contrario, la imagen del mando a distancia —ya asentada en su formación metafórica— aparece en esta situación introduciendo una nueva variación: un botón rojo que contrasta con el verde del semáforo, pero que se inscribe en el mismo parámetro. A medida que la cámara desciende recorriendo toda la extensión del mando, percibimos que en su parte inferior, convertida repentinamente en falso espejo, se reflejan los rascacielos representados en el plano que abría el anuncio. Repárese en este hecho: el objeto inicial no sólo es asimilado a otra forma semejante por depuración —el mando a distancia— ni tampoco únicamente incide en un recurso intertextual que ya utilizaron otros anuncios —*Chesterfield*, por ejemplo, pero también el de *Martini* que hemos analizado más arriba—, sino que acaba siendo incorporado a él. Y, por fin, una vez lograda esta reconversión, la atmósfera del ocaso se muda en un aparatoso y sensacional desplazamiento del sol que da la sensación de girar sólo para que estos majestuosos edificios proyecten la sombra necesaria.

En este instante, las asimilaciones ya desarrolladas —objeto tecnológico y rascacielos— se someten a una sistemática operación de virtuosismos formales cuyo instrumento es la imagen virtual. Por una parte, el juego de espejos se dispara. Apoyados en la deformación del gran angular, todos los objetos que pudimos contemplar en su 'pureza' —en realidad, contaminadísima— se encuentran ahora caprichosamente representados, ora desde la perspectiva de una mirada sin mediación aparente, ora a través de espejos deformantes. Lo curioso es que, dado el depurado diseño y la tonalidad de los objetos, cualquiera de éstos puede desempeñar las funciones de un espejo o un falso espejo. Así, las ventanillas de un automóvil, la parte inferior del mando a distancia o cualquier otro objeto publicitado, gracias a la pulcritud de su superficie, se convierte en pantalla desde donde observar el conjunto. Sin embargo, en toda esta dispersión del objeto, en la desorientación que introducen estos emplazamientos perpetuamente reversibles, sin respeto por eje alguno, advertimos algunas constantes: la marca *Sanyo* no cesa de inscribirse, ya sea en primera línea, ya en cualquier rincón de los objetos; además, los rascacielos o su efectismo dominan como metáfora incesante todos los planos. Si algo, pues, resiste la evolución del virtuosismo, si un objeto sobrevive al desenfreno del montaje, es la metáfora inicial.

La imagen inicia ahora un nuevo retorcimiento: donde había espejos deformantes, ahora éstos se unen a las pantallas televisivas; donde ciertos utensilios proyectaban su reflejo, ahora éstos se multiplican a velocidades inesperadas e inaprehensibles para el ojo; en suma, el sistema de duplicaciones se torna cada vez más abundante. A pesar de todo, la metáfora sideral sigue dominando: el sol gira a ritmo de vértigo; ritmo que sólo la pretenciosa tecnología podría aspirar a captar y, en realidad, a provocar. Una sucesión aparatoso de movimientos de cámara nos depositan con ritmo frenético en el interior de unas oficinas provistas de enormes ventanales desde los cuales se contemplan los majestuosos edificios, entre pantallas de ordenadores, *compact-discs*, hornos microondas, altavoces y radios de automóviles. En suma, el ritmo es lo único que el espectador puede retener del fragmento. La música, elevando su volumen, ha incorporado gélidos coros, de voz metalizada. La cámara no ha cesado un instante de describir piruetas provocando dudosas continuidades entre los planos y sugiriendo rimas inciertas.

Autómatas

En todos estos decorados, lujosos y fascinantes, no hallamos vestigio alguno de vida. Un paraíso tecnológico en el que lo humano ha sido arrancado de cuajo y la extrañeza nos invade

ante su ausencia. El anuncio nos ha propuesto un precario y vacilante equilibrio entre dos términos que surgieron de la metáfora inicial: Nueva York, la populosa ciudad postmoderna, repleta de rascacielos, *ghettos*, etnias y neones, tantas veces representada en la pantalla, aparece aquí familiar y reconocible por su efigies y, al propio, tiempo, extrañamente deshabitada, como si la destrucción de los seres humanos (algunas de las bombas más sofisticadas ideadas por la diversidad humana tienen este cometido) hubiese dejado incontaminada la gélida belleza iluminada de la urbe. Una catástrofe sería la más acertada manera de interpretar este resultado. Así, junto a este paraje metropolitano por antonomasia despoblado, casi lunar, se dejan oír los silenciosos rumores que remiten al desierto, pero un desierto humano que se abre camino por la gran urbe.

En el centro de esta gran galaxia despoblada, dos figuras humanas son captadas en el movimiento. Sus cuerpos, vistos por vez primera en el curso del plano decimotercero a través de los cristales de una ventanilla de automóvil, vienen a incrustarse en un ritmo ya establecido al que en ocasiones parecen obedecer mecánicamente, mientras en otras lo impulsan, con lentitud y vértigo alternativos, conquistando por momentos la centralidad de la imagen para abandonarla luego. Es más, las bien diseñadas líneas de su vestuario se pliegan discretamente al buen orden de los volúmenes imperantes en este escenario hasta el punto de quedar sujetos a las mismas deformaciones que el despliegue manierista impone a los demás objetos: ojos de pez, dobles espejos, espejos deformantes, superficies que producen equívocos reflejos... son, pues, más que cuerpos, volúmenes diseñados, formas, ni siquiera cincelados sobre su decorado, sino plenamente integrados a él, parte del mismo y, por esto, sideralmente distantes de nosotros hasta lo intangible. El ritmo de sus movimientos no obedece —insistamos en ello— a realidad humana alguna, sino que expresa la maquinal cadencia de la cámara y del montaje. Cadencia automatizada, exacta, precisa, filmada al *ralenti*. Sus rostros, planos, no evocan sentimiento alguno, no parecen dotados de vida ni siquiera se esfuerzan por lograr seducirnos. Por demás, su escala es idéntica a la grandiosidad de los edificios que a su lado desfilan e igualmente a la limpieza de los objetos a los que los rascacielos fueron asimilados.

El anuncio se cierra con un efecto de virtuosismo más extremo todavía: la imagen inicial, la de Manhattan, sufre una solarización repentina. Una mano, esta sí humana, entra en campo provista de un mando a distancia. La cámara, entonces, se desplaza hacia atrás hasta descubrir un reencuadre, una pantalla. Sólo en este instante una voz en *off* se descarrará entre la maraña de los coros para enunciar la palabra mágica: *Sanyo*. Esta voz, sin embargo, viene acompañada de una apostilla que nos resulta chocante por paradójica: 'tecnología viva'. Es claro ahora que las apasionantes imágenes que han desfilado ante nosotros retroceden para que surja la evidencia y obviedad del mensaje centralizador. Todo al alcance de la mano, parece sugerir esta reconversión de los artificios tecnológicos a la reducida y banal aparición de una mano 'demasiado humana' para estar a la altura de las fascinantes evocaciones anteriores. Pero justamente la molestia de este centramiento, su inanidad, nos demuestra hasta qué punto el resto del anuncio ha transitado por vías distintas y más complejas que su cierre. Porque precisamente lo extraño del caso es el desvío paradójico que ha tomado el *spot*: para enunciar esta "tecnología viva", para ofrecer una imagen de vida, ha tenido que recurrir a la exorcización de todo lo humano hasta el punto de evacuarlo completamente incluso de aquellos parajes que lo han albergado siempre. Es extraño, por tanto, que para brindar una imagen viva de la tecnología se haya recurrido a una inversión tan minuciosa de todo espíritu viviente, a una generalización tal de lo inerte. El apoderamiento que realiza esta mano que despliega su dominio sobre todo lo que ya fue visualizado no equivale a la

posesión de lo real, sino que viene unida a una promesa de un futuro transformado en siniestro, puesto que lo más conocido y tranquilizador aparece bajo la faz de lo extraño. Todo aparece fosilizado, muerto.

* * * *

Te va a llenar

Por último emprenderemos el análisis de un modelo distinto de anuncio. De él emana un mito diferente, de rabiosa actualidad, a saber: la imagen de la mujer independiente. Se trata de la promoción del número primero de la revista *Woman*, publicitada como la 'revista de la mujer de los noventa' y cuya fecha de aparición es octubre de 1992. Dado que en este caso nuestro estudio va a ceñirse más que en los anteriores a la sucesión y composición de las imágenes de que consta el *spot*, conviene apoyarse en un *découpage* plano por plano³:

1. Primerísimo plano de un rostro de mujer mirando a cámara. Es rubia, de ojos azules. Es la modelo Claudia Schiffer (foto 14).
2. Sombra proyectada sobre una pared de tono azulado muy tamizado de un hombre sentado, mirando en *off* hacia la izquierda (foto 15).
3. Plano de detalle de una camisa blanca sobre fondo rojo. Una mano la toma (foto 16).
4. *Raccord* en el movimiento e inversión del eje. Brazo de la mujer anterior que toma la camisa del plano precedente. Su vestido, ahora se percibe, es de un rojo muy intenso (foto 17).
5. En el eje respecto al plano segundo. El hombre, en realidad su sombra, sigue mirando con gran interés fuera de campo (foto 18).
6. Primerísimo plano casi lateral de la mujer. Mira hacia el lado opuesto, quebrando el posible *raccord* de miradas con el plano anterior (foto 19).
7. Panorámica que asciende desde unas botas altas negras (relación indeterminada con el plano anterior) hasta el plano medio de la misma joven pasando por sus pantalones y resaltando su figura. Perfil.
8. Corte a un plano muy semejante a 7, pero haciendo coincidir el ascenso de la cámara con la incorporación de la mujer una vez vestida.
9. PP del hombre que mira hacia la izquierda, al tiempo que dirige una mirada de complicidad. Se trata de Nacho Duato, el famoso bailarín (foto 20).
10. Primerísimo plano de Claudia arreglándose el cabello, con coquetería (foto 21).
11. Plano de detalle de un pintalabios. Una mano entra en campo, lo toma, pero sin hacer *raccord* con lo que suponemos es la posición de la muchacha en el espacio (foto 22).
12. Como 10, pero pintándose los labios (foto 23).
13. PM corto del hombre en marcada pose, ahora más corporeizado que antes y dirigiendo su mirada al espectador (foto 24).

(3) Si antes afirmábamos que el término montaje es inexacto para dar cuenta de muchos tipos de publicidad, el uso de la expresión plano no requiere menos cautela.

14. Sombras azules. Vestida también de azul, la joven sale de izquierda a derecha (foto 25).
15. Engarzando rítmicamente más que haciendo *raccord*. *Travelling* filado de izquierda a derecha. La mujer se inclina sobre un escritorio. La cámara asciende hasta el rostro. PM: sus cabellos son agitados por el viento (foto 26).
16. PP sobre fondo azul, sin profundidad ninguna, como suspendiendo en el aire dos objetos puros, incontaminados, sin contexto: un bolígrafo y las llaves de contacto de un automóvil. Una mano entra en campo por la izquierda y toma las llaves (foto 27).
17. PP ligeramente oblicuo de la mujer, a la izquierda. Resto del encuadre permanece vacío, pero con fondos azulados. Lanza las llaves al aire y las atrapa con agilidad. Cámara la centra al tiempo que ella, con desdén, retira la mirada y la dirige orgullosa fuera de campo por la derecha (foto 28).
- 18 = 2. Haciendo *raccord* ahora. El hombre, en sombra, se levanta del sillón (foto 29).
19. Hombre de cara a la derecha del encuadre; la mujer, de espaldas, a la izquierda. El ya no es una sombra, pero ella retira de él su mirada y la dirige a cámara, mientras el hombre no cesa de mirarla (foto 30).
20. PP de la portada de la revista WOMAN entra en campo de derecha a izquierda. Mujer es casi idéntica a la que hemos visto en el curso del anuncio: mismos rizos, cabellos al aire... mira a cámara desde la portada. Arriba figura el título. Es la *top model* Claudia Schiffer (foto 31).
21. PPP de la mujer. Ya no hay hombre ni objeto alguno a su lado. Sonríe por vez primera y dice una sola palabra: "Woman" (foto 32).

Relato, fragmentación y unificación

Algo se cuenta aquí. Aunque no pueda llamarse peripecia, el fragmento narra el proceso de acicalamiento de una hermosa muchacha, el momento breve que precede a su salida de casa y en el que se produce su constitución como algo pleno. Dos instrumentos textuales distintos aparecen, pues, insinuados: un sujeto y un fin. Pero ambos resultan extraños: del sujeto sólo conocemos algún rasgo fragmentario y, sobre todo, su impactante imagen; del fin, nada, pues el anuncio se interrumpe antes de que pueda haberse identificado la acción subsiguiente. Pero si hablamos de un trayecto es porque advertimos, aunque sea de manera embrionaria, la presencia de momentos terminales, es decir, una situación de arranque y una de llegada. El relato, a fin de cuentas, incorpora una variedad de objetos que el sujeto en cuestión —la mujer— acumula y se incorpora. Éste es todo el trayecto: una acumulación. Y, con todo, en ella existe una jerarquía.

Si bien el origen y la desembocadura no son estrictamente narrativos, cabe advertir que ambos están definidos por un plano muy semejante: en el inicial, tropezamos con el hermetismo de un primerísimo plano de la modelo, muy hermoso y bañado de tonalidad azulada, puro espejo de belleza que es contemplado por nosotros (más tarde, lo será por otro personaje también); al final, el mismo rostro sonriente, una vez desaparecido el personaje que la miraba. Es entonces cuando el cuerpo, que es sólo imagen, toma la palabra: "Woman". Palabra mágica ésta, como pronto veremos, pues encierra una cripta que está vacía. ¿Hemos de otorgar la dimensión de relato a este pequeño transcurso entre dos apariciones? ¿O bien hay algo circular que las hace una el reverso de la otra? Lo indudable es que algo ha cambiado entre uno y otro punto. Tomemos una senda indirecta y pongamos en circulación de paso alguno de los aspectos formales.

Confirmamos en este ejemplo algo que ya ha sido establecido para los dos anteriores: una marcada fragmentación que se extiende a lo largo de 21 planos en apenas 30" de duración y que engendra, consiguientemente, un ritmo muy acelerado y una posibilidad de retención reducida por muchos, reflejos que sean del espectador. A ello se añade una extremada dispersión también de los elementos figurativos cuya inscripción en el espacio y en el tiempo resulta hartamente dudosa. No se trata sólo de una fragmentación técnica, sino también de un aparente descuido hacia los mecanismos de contextualización y unificación del fragmento, tanto en el orden narrativo como en el figurativo. ¿Estamos ante espacios colindantes? El hombre representado en el plano 2 y siguientes ¿mira en dirección a la mujer? ¿Sucede todo en el mismo tiempo? ¿Hay una cronología que pueda establecerse con exactitud o bien todo responde al orden de la repetición? No es tanto la velocidad del montaje lo que da la sensación de aceleración cuanto el carácter heterogéneo de los objetos visualizados y la ligazón de los planos entre sí. En realidad, su variedad contribuye a dar la impresión de velocidad. Regresemos, entonces, a la pregunta que formulábamos al comienzo de este capítulo: ¿cómo es posible que la heterogeneidad no implique una dispersión del mensaje, es decir, un extravío de la vocación inevitablemente pragmática del anuncio? Es aquí donde intervienen una serie de elementos unificadores y homogeneizadores que, sin contradecir el efecto de *shock* visual, refuerzan su estructura. Cuatro son estos factores: el primero, el tono y la coloración del paisaje; el segundo, las rimas y *raccords* visuales; el tercero, la composición de y entre los planos; el último, la linealidad del texto expositivo oral.

La idea de tono y la coloración del paisaje se remontan a la elaboración eisensteiniana. Con ellos, aludía el realizador soviético a una metáfora musical. Es sabido que con los abusos fascinantes que lo caracterizaban, Eisenstein se refería a la tonalidad emocional de ciertos fragmentos de su *Alexander Nevski*. En cambio, la coloración posee en el anuncio que nos ocupa ahora una dimensión radicalmente distinta. La tonalidad azulada dominante aparece desde el primer plano en el fondo, siendo apenas perceptible. No obstante, observando con mayor atención, no deja de iluminar el rostro apoyándose en difusores. Además, activa una serie de contrastes con el pintalabios, los ojos azules, el rubio del cabello, etc. y contribuye, por tanto, a armonizar un cuadro de belleza que se corresponde con la frialdad *cool* típica de los ochenta. En síntesis, distinguimos tres funciones del color: la primera implica la negación de la profundidad de campo. Así, los filtros difusores, la pregnancia de sombras tenues, unidos al cierre de los fondos de la imagen crean una sensación de suspensión, de irrealidad distante de la imagen, pero también de una extrema pulcritud. Los personajes, cuando no se trata de primeros planos, parecen sesgados de cualquier entorno, suspendidos, como si se encontraran en un espacio de total abstracción. Tal sucede de manera ejemplar en el plano 16, donde los dos objetos —las llaves del coche y el bolígrafo— aparecen en estado de suspensión absoluta, sin apoyatura alguna en un espacio vertical. Podríamos llamar a esto un espacio sin atmósfera ni atracción, es decir, ingravido. Y ésta sería una fiel expresión metafórica para dar cuenta del fragmento y de la estética frígida en la que se integra: pérdida del entorno y del cuerpo, espacio que se deniega a sí mismo. La segunda función del color deriva, no ya de su oposición a otros, sino del papel de tamiz que ejerce sobre todos los demás; o, lo que es lo mismo, su proyección en forma de luz que invade objetos, los baña y dulcifica sus contrastes. Así sucede, en primer lugar, con las sombras proyectadas sobre la pared. Su oscuridad no contrasta, sino que es más bien absorbida por el azul. De igual modo, este color no choca con el rojo del vestido de la joven o del pintalabios. El efecto no es, por consiguiente, el del *shock*, sino más bien el de envolvimiento. Incluso el blanco de la camisa no es sino un blan-

co azulado. El tono es, a tenor de lo dicho, una táctica de envolvimiento del objeto. La tercera función, en cuanto color frío, consiste en subrayar el clima antierótico característico de la cosmética, acorde con algunos usos o conductas sexuales que nos gustaría llamar de tipo escaparate, es decir, de un exhibicionismo antipasional característico de la época postsida.

Nos referíamos asimismo a *raccords* y rimas. En este sentido, advertimos multitud de movimientos que se prolongan en los planos sucesivos, aun cuando no pueda sostenerse estrictamente la idea de continuidad bajo la forma clásica y cinematográfica del *raccord*. Así, el desplazamiento del plano 3 es proseguido en el 4, la mirada del 2 ó 4 remiten, a su vez, a los siguientes... Lo que determina esta continuidad es más exactamente una guía decorativa y rítmica de la mirada a través de movimientos que tienden a encadenarse con otros aunque variando de dirección, con indiferencia hacia el tiempo verosímil, etc. Se trata de un efecto de rima interna que se desentiende de la posición espacial de referencia (y, en consecuencia, también de la orientación del espectador en lo que respecta a objetos y personajes). Prioridad, pues, del tono sobre el montaje, pero indiferencia también a la continuidad.

Pasemos al tercer elemento de unificación apuntado: la centralidad de la mujer, verdadera vértebra visual del anuncio. Todas las miradas apuntan a ella: la del hombre que aparece en cuatro ocasiones; hombre de espectáculo y, por tanto, objeto a su vez privilegiado de las miradas, pues Nacho Duato es un conocido bailarín. Además, la frontalidad de la mujer contrasta con la lateralidad del muchacho. Más exactamente, la frontalidad inicial y final contrasta con las dos alternativas direcciones y miradas que toman los movimientos femeninos en el interior del anuncio. Rigurosa circularidad tanto más notable cuanto que, en realidad, no se dirige a ninguna parte, pues ella misma se agota en sí misma y no precisa de itinerario. Por último, todos los objetos representados en el anuncio son suyos: unos los toma incorporándolos a su cuerpo (camisa, pantalones, botas, pintalabios), mientras otros simplemente se los apropia con elegancia (llaves del coche) y otros, en fin, quedan como meros y mudos testigos de su dominio y control (bolígrafo) o son ya parte de su cuerpo (cabellos). En suma, todos ellos son metonimias de su presencia fascinante y de su poder.

Pero atendamos al texto recitado por una voz masculina, pues en su vocación de redundancia y de explicitación del mensaje, también nos habla de algunos nuevos supuestos de la relación hombre-mujer en los últimos años. Ello sucede, además, mientras una voz femenina entona un canto cuyo eje es la palabra 'Woman'.

La linealidad del texto expositivo

Reproducimos a continuación el texto leído, indicando con un número entre paréntesis el plano en el que se produce el corte y que remite al *découpage*. Lo curioso del asunto es que, aun en su trivialidad, el texto permite ser leído como si de un poema se tratase, con sus inflexiones, ritmos y pausas:

- (1) (2) "Si eres mujer, (3)
- (4) te gusta vivir la moda,
- (5) quieres sentirte (6) siempre guapa (7)
- (8) y los hombres te apasionan...
- (9) Si eres (10) competitiva en tu trabajo,

- (11) sabes gastar tu dinero,
- (12) haces deporte,
- (13) viajas
- (14) y buscas tus (15) propias emociones.
- (16) (17) Si eres esa mujer inteligente (18) y real,
- compra WOMAN, (19)
- te va a llenar.
- (20) WOMAN, la revista definitiva
- para la mujer de los noventa”
- (21) [PPP frontal de la mujer que dice sonriendo:] “Woman”.

Un breve estudio estilístico y enunciativo del *spot* sería altamente revelador. El enunciador interpela durante las dos primeras ‘estrofas’ y el primer ‘verso’ de la siguiente a un enunciatario por medio de una serie de prótasis que se suspenden momentáneamente hasta la llegada de una apódosis largo tiempo esperada. El carácter condicional de estas suposiciones prepara la posibilidad de la mujer que escucha el anuncio de hacerse merecedora de la consigna. O, en otras palabras, propone un ajuste entre la mujer cuyo perfil se describe poco a poco y la totalidad de las televidentes. Palmaria inverosimilitud donde las haya. Así pues, no se impone la compra, sino que se le concede, siempre y cuando haya cumplido los requisitos previos. Lo interesante es que tales condiciones oscilan entre la esencia y la voluntad, el ser y el hacer, además de presentarse bajo la paradójica forma de atributos en apariencia contradictorios. Merece la pena repasarlos.

“Si eres mujer”: esto supone un régimen de exclusión e inclusión, pero es más que eso, pues se trata de la palabra mágica que da nombre a la revista, aunque todavía no lo sabemos. “Te gusta vivir la moda”: forma pasional de estar a la moda, a saber, haberla incorporado a su vida. “Quieres sentirte siempre guapa y los hombres te apasionan”: extraña expresión que enfatiza dos puntos en apariencia discordantes, aunque no rigurosamente contradictorios. El primer término subraya el aspecto narcisista permanente y hace prever la existencia de los hombres para confirmar dicho narcisismo o, quizá, los ignora, pues todo en la imagen subraya la indiferencia de la mujer a las miradas masculinas. Ahora bien, la segunda parte de la frase, al introducir la pasión por los hombres (y no sólo el gusto o el interés), resulta virtualmente contradictoria con la auto-suficiencia enunciada. A fin de cuentas, el perfil que se define no concuerda lógicamente: afianzar la belleza de la mujer en el espejo de sí misma no parece complementario con la condición subsiguiente de sentir pasión por algo, los hombres. Si la primera frase encarna un modelo nuevo de mujer, la segunda no sería jamás enfatizada por ninguna reivindicación feminista. Es en este contexto en el que aparece la sucesión de los mitos *yuppies* de la sociedad postmoderna en forma que podríamos denominar UNISEX, pues nada en ellos requiere, presupone ni apunta la distinción sexual, sino que más bien la obtura: competitividad, triunfo, deporte, viajes, independencia y pasión. En pocas palabras, se apuesta por un modelo de plenitud donde no hay objeto alguno que desborde a esta mujer que lo puede y lo tiene todo. Incluso la redundancia de “tus propias emociones” señala lo más inseparable del yo, colmando el enclaustramiento de la mujer en torno a sí misma, pero cuando de ese sí misma ha hecho el dominio del mundo.

Tras acumulación de exigencias tan radical, la voz postula la sorprendente afirmación del carácter real de esa mujer. Presuposición radical que parece dudosa después de la enumeración, lo que aquí se revela es un modelo ideal de mujer en el que se produce la convergencia de todos

estos factores y atributos; *conditio sine qua non* para merecer la lectura de *Woman*. Pero he ahí que existe un objeto capaz de colmar a esta mujer omnipotente y segura. Un objeto, por así decir, que no es espejismo, sino el único objeto que le falta a esa mujer a quien no le falta nada⁴. No cabe duda: ese objeto es la revista *Woman*, pero, si bien se piensa, no es banal esta afirmación, pues el único objeto que detenta el secreto de la mujer y que la colmará para siempre no es sino tautológico por su propio nombre. En el lugar donde estaba el cuerpo de la modelo que acaparaba los atributos formulados como condiciones por la voz, aparece la portada de una revista. Ahora bien, en ella figura la misma mujer que vimos o, más exactamente, su imagen. A pesar de todo, no podemos ignorar el uso del verbo, ya que es altamente intencionado: la revista *Woman*, al decir del locutor, “te va a llenar”; recurso casi literal a la ocupación del cuerpo, a la fecundación misma. Y no es en vano: la función de ese objeto será colmarla. Acaba por entenderse la razón por la cual es una voz masculina la que interpela en la banda sonora a esa mujer total.

Y, así, esa mujer que por vez primera y última toma la palabra, mira a cámara en primerísimo plano y pronuncia ‘su propio nombre’: lo que es (pues así ha sido presentada), lo que se lee como título de la revista, lo que la voz del narrador pronuncia y, al propio tiempo, lo que la llena y la constituye. Ahora bien, en pura lógica, si este objeto la llena es porque, en el fondo, ella no era nada sin su fecundación. He aquí la perversa trampa que encierra el anuncio. Si algo le faltó a la mujer, la repetición de esta palabra —que es tautología— la colma como si la explicara.

Regresemos, para concluir, a la cuestión del relato. Si el anuncio posee un itinerario, éste no es el adquirir algo al final (un objeto, un saber) que no se poseía al principio. Puesto que el dominio es condición de la mujer desde el principio, el objeto sólo podrá serle inyectado por la fuerza. Y así aparece esta revista sustituyéndola y doblegándola a una enunciación que ningún secreto desvela, pues ningún secreto fue guardado jamás.

(4) Hay que leer esta paradoja como un imposible, pues éste es el juego en el que la publicidad nos interpela.

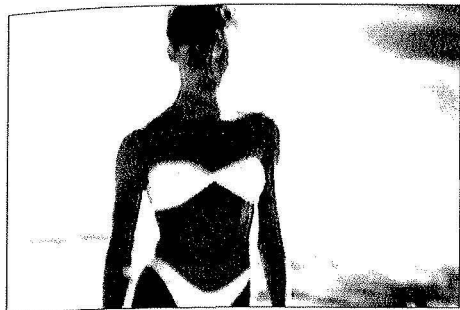


Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5

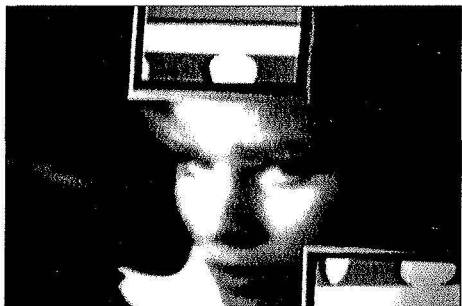


Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11



Foto 12



Foto 13



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20

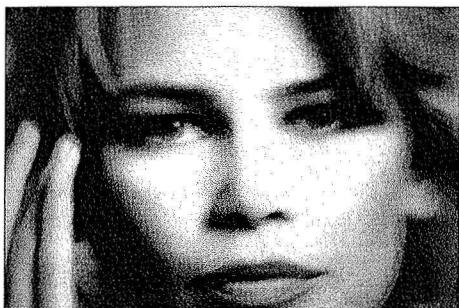


Foto 21



Foto 22



Foto 23



Foto 24



Foto 25



Foto 26



Foto 27



Foto 28



Foto 29



Foto 30



Foto 31



Foto 32

CAPÍTULO TERCERO

LA AROMÁTICA

POSTMODERNIDAD ESPAÑOLA

Y SU SACERDOTE, ALMODÓVAR

*

La postmodernidad española y su síntoma: el pastiche

De la filosofía a la literatura, del cine a la ética, de la estética a la arquitectura, lo 'postmoderno' se ha convertido en los últimos tiempos en una especie de palabra-ensalmo, un vocablo dotado de poder performativo, capaz de producir efectos por el mero hecho de ser pronunciado, más que un concepto sobre el que sea posible un acuerdo (Jarque 1986: 21-22). Y tal fenómeno ha visto disparada su fortuna en un país de tan vertiginoso progreso y apertura a Occidente como es la España de principios de los ochenta. En efecto, en este país, la polémica desatada por la publicación del célebre libro *La condición postmoderna*, de Jean-François Lyotard (1984) viene acompañada por una oleada de textos que corren parejos a las traducciones más o menos puntuales de la polémica filosófica que domina esos años, a saber: Lyotard (1987), Habermas (1985), Hal Foster (1985), Vattimo (1986a y 1986b) y un larguísimo etcétera. En ella se hace a menudo coincidir el término postmodernidad con una actitud más frívola de diseño, fiesta y cinismo de terciopelo que invade revistas de cultura, debates públicos y comportamientos cotidianos¹. No por veleidosa, esta actitud es menos relevante desde el punto de vista sociológico. Lo cierto es que el poder ritual de la palabra en cuestión acontece todavía en mayor menoscabo de su función analítica. Cabe sospechar que la descripción mimetiza el fenómeno que pretende describir. Y, por tanto, si lo postmoderno se manifiesta a través de lo heterogéneo, lo fragmentario, el gusto por la cita abusiva, la imposibilidad de clausurar los textos, etc, también el discurso que da cuenta de él aparece contagiado por su objeto, tornándose a su vez fragmentario, inconcluso y manierista².

Ahora bien, la dificultad surge cuando constatamos que parte de los conceptos que ahora nos sirven para acotar la postmodernidad fueron acuñados y experimentados muchos años antes,

- (1) Una muestra de ello es el resurgir baudrillardiano impulsado por la revista *Cuadernos del Norte* o, como botón de muestra, la publicación exitosa de la *Polémica de la postmodernidad*, presentada por quien fue alma de la revista *La luna de Madrid*, cuna de la llamada 'movida madrileña' (Martínez 1986). La mezcla de debate filosófico y lenguaje de diseño muestra la diversidad de rigor intelectual que encierra la alusión a este término en el contexto español de los ochenta.
- (2) Tal es la actitud adoptada con indudable brillantez por Omar Calabrese (1987), apelando a conceptos sintomáticos como repetición, exceso, detalle, fragmento, metamorfosis, inestabilidad, desorden, caos, perversion, laberinto, fractales...

en especial con el esplendor de la vanguardia histórica de comienzos de siglo. No resulta, en consecuencia, sencillo nombrar el rasgo determinante de esta postmodernidad en su versión española, ya sea en la filosofía, donde la contribución autóctona es fructífera pero se detiene muy pronto, ya lo haga en dirección a la moda y al auge espectacular de los *mass media*, donde desemboca y muere el ímpetu vanguardista. Y ello porque la vanguardia ya fue fragmentaria, contestataria y crítica respecto a la originalidad artística. Así pues, si las semejanzas formales son evidentes entre la vanguardia histórica y algunos rasgos de la llamada estética postmoderna, habría que preguntarse qué diferencia puede establecerse, entonces, entre ambas condiciones. En realidad, esta pregunta debe ser reformulada si se aspira a comprender algo mejor la situación presente, pues la postmodernidad artística resulta ser una heredera paradójica de la cultura de vanguardia. Heredera en cuanto participa del desgarramiento de los discursos clásicos burgueses del XIX, paradójica en la medida en que transforma el ánimo combativo de las vanguardias en cinismo y apoteosis de la máscara. En este capítulo nos proponemos examinar algunas formas autóctonas en las que se manifiesta de modo privilegiado el pastiche, según fue abordado y definido en el capítulo primero, y, dada su representatividad y éxito, dedicaremos nuestra reflexión a algunos rasgos de la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar.

Podríamos afirmar que el pastiche postmoderno representa la forma mediante la cual los discursos audiovisuales españoles se incorporan con rapidez, decisión y descaro al macrodiscurso audiovisual de Occidente, regido en su mayor parte por el modelo estadounidense. El pastiche aparece connotado, en la España de los ochenta y principios de los noventa, como un signo de progreso en lo artístico y una manifestación de erudición en lo cultural que lo legitima, y si algo llama la atención es su rápida generalización, a diferencia de la progresiva germinación vivida en otros países desde comienzos de los sesenta.

El caso de Pedro Almodóvar

Tal vez no se encuentre caso más señero de lo que planteamos que los destinos de un cineasta como Pedro Almodóvar. Aun cuando esto parezca ya agua pasada, conviene trazar el itinerario desde sus orígenes. Recordemos, entonces, que sus textos fílmicos comenzaron yendo a la contra de la tendencia que dominaba el cine español allá por los años setenta y ochenta; tendencia ésta a la adaptación literaria de clásicos españoles, que en aquel período parecía otorgar dignidad estética. Almodóvar, por el contrario, despreciaba por completo la fuente de la cultura escrita, la novela, como inspiración de sus relatos, y los clásicos literarios como signo de calidad. Antes bien, dirigió su mirada hacia los medios de la cultura de masas menor y, sobre todo, a formas de expresión visual: televisión, cómics, folletines, cromos, fanzines, etc. Otro fenómeno marca, además, los comienzos de este realizador. Un fulgurante, aunque algo contradictorio, éxito de público y la incomodidad y enfrentamiento crítico que despertó evidenciaba el divorcio entre una especie de placer específico muy descreído y una persistencia de la crítica en ciertos modelos de juicio a todas luces anacrónicos. En efecto, saltaba a la vista que en sus textos se daban cita o eran convocadas toda suerte de referencias, guiños, promoviendo una cancerígena intertextualidad que regocijaba, pero también desconcertaba, al espectador y la crítica; ante ella, uno vacila entre el reconocimiento de la magnitud enciclopédica desplegada y la constatación de su frecuente impertinencia textual y pragmática. Tal vez hoy puede juzgarse, con la necesaria distancia, algo mejor: entre todo este enorme volumen de alusiones, no sería exagerado afir-

mar que la parodia y el pastiche se llevan la parte del león. Cualquiera que sea la conceptualización concreta que se dé a ambas, éstas demuestran la conciencia de una distancia entre las concepciones de un género o subgénero y la mirada que las observa. Su primer resultado es la puesta en evidencia de su artificiosidad, ya sea por la intervención de un estilo diferente al previsto, ya por la perversión del tono de la obra merced a la intromisión de cualquier elemento excéntrico. Pero esta última afirmación es equívoca, pues nos hace contemplar muchos rasgos de las obras de Almodóvar según la lógica disruptiva, excéntrica y vanguardista de las que participa sin ninguna duda, pero que no definen plenamente su obra en cuanto conjunto ni su comportamiento respecto a las fuentes a las que recurre.

En efecto, algo hay de extrañamiento, de *shock*, de confusión, de inadecuación en los *gags* de muchas comedias de Almodóvar. Pero un análisis fino debe saber distinguir dichos trazos de su funcionamiento en la obras de la vanguardia cinematográfica de los años veinte, especialmente soviética donde conocieron un estallido insospechado: la FEKS, la teoría de la atracción de Eisenstein, el efecto Kuleshov, el teatro del Proletkult, o el distanciamiento brechtiano también utilizaron estos mecanismos. Contentarse con su reconocimiento en Almodóvar equivaldría a caer en la trampa que su cine nos tiende, en su filiación vanguardista que hoy (como sabemos) es patrimonio común de toda producción postmoderna. En otros términos, no es esto lo que mejor define este cine. A dicha condición se une el tratamiento que otorga a la cita, pues realmente el cine de vanguardia de los años veinte no fue abundante en citas, no extrajo de ellas autoridad alguna y, cuando sí lo hizo, se preocupó por la coherencia estructural del resultado (es el caso de Eisenstein, en particular con la pintura, la literatura y tantas otras referencias de su ingente erudición). Nada de esto en Almodóvar. Antes bien, amalgama indiscriminada, voracidad por captar elementos heterogéneos de cualquier procedencia, tono o registro cultural para desplegar en el nuevo texto su virtuosismo. Es así como el pastiche reviste una forma inusitada que da el pulso de la 'originalidad' de Almodóvar: en sus películas, esta figura suele coincidir con los momentos excéntricos o incluso con *gags*. De ahí que sea muy difícil determinar a menudo el carácter cómico de éstos: si el *gag* tiende al excentrismo cómico, el pastiche en cambio neutraliza la carcajada. ¿Cómo casar ambas tendencias? Es ésta la aportación que hace emblemáticas a las películas de Almodóvar y que es solidaria de la tendencia disruptiva y desintegradora del relato que será estudiada en la segunda parte de este libro. Pero hay que añadir que ambas tendencias corren parejas.

Los errores de Almodóvar

Regresemos atrás en el tiempo y repasemos someramente los reproches que la crítica asestó a las primeras películas del entonces ya pujante y sobre todo provocativo Almodóvar: 'debilidad argumental', 'inverosimilitud', 'torpeza de guión'. Se afirmaba incluso que sus películas eran apenas una 'serie de chistes deslavazados y mal hilvanados', que sus personajes carecían de toda entidad humana o psicológica... Lo curioso es que las primeras alabanzas que los críticos menos envarados y más ligeros entonaron en pro del manchego no fueron menos radicales e hiperbólicas llegando a presentarlo como el sacerdote de la entonces palabra de moda —la postmodernidad—. Se veía en sus películas 'crítica social, 'comportamientos surrealistas y paranoicos' que remontaban su cadena imitativa a las míticas figuras de un Andy Warhol o un Salvador Dalí. Y, aun hoy, se celebra su modernidad sexual en el contexto de los 'Queer films' y no es extraño que la academia norteamericana haya puesto en marcha buena cantidad de plumas ocio-

sas prestas a convertir la frescura de algunas de sus producciones y el carácter provocativo ante las costumbres de la época en reflexiones serias, donde el tono y la actitud se borran en beneficio de lo que se supone la crítica social, cultural o ideológica. El término de transgresión tenía que venir, antes o después, a colación.

Sin embargo, en uno y otro caso intervienen parámetros no declarados que son ajenos a este cine y que provocan un bloqueo, al menos parcial, de comprensión, pues el cine de Almodóvar es considerado punta de lanza de un movimiento (?) que sugiere y reclama adeptos o detractores antes que entendimientos: o bien se sugiere, con desvergüenza, que este cine está más allá de la razón, como lo está nuestro universo de sentido, y por tanto lo representa y es incluso su mejor emblema; o bien se intenta ver en él (lo que es descabellado) un transgresor, con toda la carga que este término tiene de heroico para los representantes y herederos de una crítica marxista. O bien, tercera posibilidad, se le aplican patrones y valores aptos para juzgar un cine narrativo estrictamente clásico y en esa misma virtud se le niega el pan por su torpeza. Como puede verse, un callejón sin salida.

A pesar de todo, el cine de Almodóvar triunfó después de un período de imposición y es hoy uno de los más exitosos estrenos en las salas de todo el mundo: de Los Angeles a La Habana, de Madrid a París. Diríase que, a lo largo de toda su carrera, Almodóvar ha conseguido construir una suerte de *koiné* postmoderna en la que, muy a pesar del tono localista (casi de barrio) de sus chistes y guiños, es posible celebrarlo en todo el mundo, rompiendo las fronteras del sentido y de las citas. Algo semejante, sin lugar a dudas, a lo ocurrido con los clásicos de la literatura y del arte: podemos celebrar a Sófocles, Shakespeare, Joyce o Rabelais sabiendo muy poco de su mundo, ignorando los guiños, las ironías, los fenómenos intertextuales que practican con textos anteriores, con el mito, con las moralidades, con *La Odisea* o el carnaval. El conocimiento de todos estos fenómenos añade, sin lugar a dudas, valor y erudición a nuestra comprensión, pero su ausencia no invalida el placer ni tampoco cierta iluminación sobre nuestras vidas. Es éste el misterio de lo clásico que no es sino el misterio del arte. ¿Por qué, entonces, textos tan dudosos, tan desaharrados y maltrechos como los de Pedro Almodóvar pueden transitar la civilización, si no el tiempo, al modo de los clásicos? Concluir de esto que sus obras tienen el valor de los clásicos sería estúpido y, en todo caso, resultaría contradictorio con cualquier análisis de las películas. Decir que las películas de Almodóvar no resisten un análisis es igualmente una banalidad, pero añade algo que no es tan evidente: su riqueza está en la superficie y si su análisis formal no agota el sentido es porque, quizá, nada hay que descubrir o tal vez porque el gesto fundamental esté en una enunciación demasiado descreída para ser crítica y demasiado distante para sumirse en la tradición con veneración. Por esta razón, por su actitud enunciativa, estas películas son testimonios de una tendencia de nuestro tiempo. No sería desatinado afirmar que sus películas han ejercido sobre lo contemporáneo, es decir, lo simultáneo de nuestro mundo (culturas distintas, etnias diferentes, actitudes sexuales, etc.) la misma operación que los clásicos ejercieron sobre el pasado, convirtiéndolo en tradición. En palabras algo más claras, Almodóvar seguramente no pasará a la historia, pero surcará el espacio; lo que equivale a decir que transporta sus fuentes a través de los distintos continentes, mientras que lo que caracterizó a los clásicos fue el transporte que efectuaron a través de los siglos. Sintoniza esta idea con la que anunciábamos sobre la diacronía y la sincronía en el curso del capítulo primero: el mundo actual ha perdido la perspectiva histórica y, sin embargo, ha ganado en movimiento por el espacio (facilidades de viaje, medios de comunicación, acceso televisivo, conocimiento de otras culturas contemporáneas, etc).

Démosle ahora la vuelta a la letanía de reproches que oíamos hacer a Almodóvar y que resumimos poco más arriba y, en lugar de leerlos de acuerdo con el ánimo de denostación con que fueron enunciados, considerémoslo, de momento tan sólo una descripción sin asomo de juicio de valor. Digamos, pues, que el cine de Pedro Almodóvar es irresponsable, tanto desde el punto de vista narrativo (deshilvanado, desordenado, sin guión sólido...), como en sus exigencias intertextuales (indiferencia hacia la procedencia de las citas, amalgama indiscriminada...). De este modo, habremos detectado la ligereza con que el realizador recoge restos de una tradición cualquiera y los coloca junto a otros distintos con absoluta despreocupación hacia su resultado. No quiere ello decir que el cine de Almodóvar sea descuidado desde el punto de vista de su elaboración, puesto que la irresponsabilidad a la que aludimos va unida a una especial sabiduría; una sabiduría vacía que mucho tiene que ver con la moderna cultura de masas en cuyo contexto debe ser explicada. Nos indica la constatación anterior la mueca de un refinado virtuosismo: el despliegue culto, el sinfín de referencias que pululan por cualquier texto de consumo, su 'erudición', no exigen ser descifrados, si bien su intelección produce una especie de placer suplementario de reconocimiento. Esta es la paradoja: obras de consumo y erudición, virtuosismo y banalidad, dobles lecturas que siempre son idénticas, pues no varían la experiencia estética, por lo que su diferencia resulta a la postre irrelevante... ¿No es acaso todo esto un síntoma de la pérdida de la responsabilidad cultural y artística? Un poeta surrealista al lado de una marca de ropa interior, una obra maestra del cine mudo remontada al ritmo de una efímera canción de moda... ¿Y no es acaso esta irresponsabilidad la que comunica con la estética *pop*, complementándose con ella y contestándose con harta frecuencia? Entre estas dos actitudes —porque hoy son casi inseparables— se mueven algunos rasgos del cine de Almodóvar, si bien con la salvedad de que éste suele exigir el reconocimiento por inútil que sea. Más que condenarlo, se trataría de preguntarse por la conexión que existe entre la irresponsabilidad narrativa y el volumen de las citas. Entiéndase nos bien: no nos interesa tanto nuestra percepción de estas obras en su calidad estética, interviniendo nosotros como analistas de cine, conocedores de buena cantidad de guiños españoles, madrileños o malasañeros, que se encuentran en sus películas. Se trata, más bien, de algo que va más allá de esto: de la indiferencia de estas citas tal y como son comprendidas o simplemente leídas en cuanto ruido en París, La Habana, Moscú o Tokyo. Y ello nos sorprende porque, a diferencia de los culebrones, formas de internacionalización de ciertas estructuras inconscientes sin espacio posible, tampoco puede hablarse en el caso de Almodóvar de narración. Erudición recitada ante un sordo, despliegue de virtuosismo ante los ojos de un paleta, el enigma no es otro que el que ilumina con luz mortecina nuestro tiempo y sus paradojas.

Afirmaremos, a tenor de lo dicho, que el cine de Almodóvar, desde *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), pasando por *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1985) y *La ley del deseo* (1986), es irresponsable. De este modo habremos destacado la ligereza con la que el realizador recoge restos de una tradición audiovisual cualquiera y los coloca unos junto a otros, despreocupándose a continuación de los nexos que los unen, de su integración en un texto coherente. Añadamos: excentrismo, heterogeneidad, montaje de atracciones, falla de la estructura, pérdida del sentido de la clausura del relato, texto como enciclopedia de citas irrelevantes... Son éstos los rasgos que trae a colación este cine y que desmienten su aparente semejanza con la vanguardia por su depurado manierismo y ausencia de contestación: en el lugar del desgarrado vanguardista, hay sólo una mueca. Por esta razón, las películas de Almodóvar manifiestan la indife-

rencia hacia la tradición a la que apelan sin cesar y auspician un mirada gozosa, juguetona y desenfadada, cuya mejor expresión es la máscara. El sujeto textual que construyen quedaría encarnado en la figura del ventrilocuo o del camaleón, ya que éste no vive dramáticamente la escisión que abren sus distintas e incompatibles voces. Así, el discurso del cómic, el de la canción *punk* y el de la telenovela, entre otros, pueden coexistir en *Pepi, Lucy, Bom...* sin esfuerzo por unirlos ni dramatismo por no poder hacerlo. Antes bien, lo que se exhibe es la carencia de toda estructura clásica; igualmente, las referencias a la comedia de género de los años treinta y cuarenta invade *Mujeres al borde...*, sin menoscabo de un diseño postmoderno de interiorismo garantizado por la fotografía de Alcaine o un abanico de citas, que va desde *Johnny Guitar* hasta *La ventana indiscreta*; o también cabe mencionar las referencias a *El imperio de los sentidos*, *Drácula*, *Duelo al sol*, junto a la 'cameo-appearance', del diseñador de moda Francis Montesinos en *Matador*, o, por ser algo más explícitos, la cita hitchcockiana del arma homicida (pierna de cordero) de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (procedente del telefilme *Lamb for the Slaughter*, 1958), unidas a las de *Carrie* o la popular zarzuela.

En el comienzo fue el pastiche

Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón es un pastiche en toda regla. En este filme se ve muy cercana todavía la mentalidad de aquél que publicaba en *El víbora*, *Vibraciones* o *Star*, escribía una fotonovela porno y participaba en la movida musical madrileña. Incluso los orígenes del filme revelan esta confusión: la petición por parte de la revista *Star* de una historia paródica del movimiento 'punk' da lugar a un guión que comienza a rodarse en 16mm y, más tarde, pasa a 35mm logrando penetrar sorprendentemente en los circuitos comerciales. El resultado es una película excéntrica, sin apenas historia que contar si no son las andanzas de las tres chicas que le dan título, interrumpidas constantemente por momentos espectaculares que poco tienen que ver con ellas: concurso de penes presentado por el mismo Almodóvar y titulado facilonamente 'Erecciones generales', series de *spots* publicitarios, actuación de la popular cantante Alaska en una fiesta... En efecto, el filme carece por completo de estructura y se reduce a la acumulación de varios momentos estelares que podríamos denominar legítimamente atracciones.

Lo más relevante, sin embargo, de *Pepi, Lucy, Bom...* es la continua amalgama de motivos culturales venidos de cualquier procedencia: carteles de cómic puntúan los momentos más 'dramáticos' de la película, episodios cotidianos son despedazados al insertarse en un contexto disparatado, las citas cinematográficas y musicales abundan... Así, por ejemplo, tras la 'traumática' violación sufrida por Pepi (Carmen Maura), la imagen se congela. Un cartel nos informa: "Pepi estaba sedienta de venganza". Rasgo *kitsch* que explicita lo obvio, según los códigos de la fotonovela. Acto seguido, Pepi se pasea de parte a parte del encuadre. Un tango suena como fondo sonoro impostando una clave pseudotrágica mientras la pobreza del diseño de producción que ambienta el decorado evoca una telenovela. A continuación, tiene lugar un momento excéntrico marcado por una actuación de *rock* retro. Y, en seguida, se lleva a cabo la venganza tan prometida: unos *punkies*, pertrechados sorprendentemente de gorritas castizas madrileñas, se disponen a propinar una buena paliza al policía violador. La banda sonora apunta unos compases de la música de cuerdas que Bernard Herrmann compusiera para *Psicosis*, la mítica película de Hitchcock tantas veces parodiada, citada y pervertida, como ya tuvimos ocasión de observar en el capítulo primero. Los muchachos se aproximan al policía que avanza desde el fondo. La cámara,

colocada a la altura de los hombros, oscila: se trata de un efecto tipificado en los filmes de terror modernos, la cámara móvil garantizada por la ligereza de la *steady cam*. Antes de apalearse al violador, los chicos le cantan una serenata y, mientras yace en el suelo, suena como música extradiegética un fragmento de la zarzuela *La del manojo de rosas*. Todo comentario resultaría redundante con la descripción, hasta tal punto la conciencia de la mezcla es expresa y la disparidad de fuentes evidente.

A tenor de lo que acabamos de exponer, advertimos una superposición de varias fases intertextuales que sería necesario desglosar. Existen, por supuesto, rasgos paródicos, pues su objetivo es conquistar la risa del espectador al someter ciertos significantes venidos de otros textos a contextos imprevistos en los que sorprenden. Pero la parodia nace de una operación mimética de estilo anterior que denominamos pastiche. Quedaría la sucesión del siguiente modo: en primer lugar, imitación neutra de un estilo que tuvo su funcionalidad en otro texto venido del pasado o coetáneo. Aquí se deshistoriza. En segundo lugar, la nueva inserción combina los efectos de pastiche con algunos de parodia, donde el sentimiento crítico y burlesco es mayor. Pero en tercer lugar, tales significantes proliferan y el texto resultante da cabida a pastiches y parodias que no casan entre sí. Se advierte en este último rasgo un segundo tipo de neutralización que no nace de la relación entre una cita y su procedencia, sino de la contigüidad de citas abundantísimas.

Sin afanarnos en una copiosa proliferación de ejemplos del filme, nos limitaremos a unos pocos para abundar en lo dicho: Pepi aborda a Lucy con las mismas palabras que el lobo dijera a Caperucita Roja en el conocido cuento infantil, mientras suenan una vez más las terribles notas para cuerda de *Psicosis*. Un personaje ejerce de mirón a través de una ventana con prismáticos, aludiendo, por supuesto, a la conocida *La ventana indiscreta*, y lo hace mientras fornicaba con una especie de circense mujer barbuda; un fragmento televisivo a medio camino entre la telenovela (uso de la voz en *off* femenina) y la publicidad (*spot* de ropa interior) ocupa un larguísimo fragmento del filme, etc.

En suma, como versión cutre del celebrado por la juventud mundial y todavía mítico *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sherman, 1975) o de otros títulos semejantes como *The Phantom of the Paradise* (Brian De Palma, 1974), lo curioso de *Pepi, Lucy, Bom...* es también la sucesión de momentos espectaculares que deshacen cualquier lógica concatenación narrativa. Es así como el citado concurso de penes, el pseudo-*spot* publicitario, la actuación de Alaska o la de otros rockeros salpican una historia cuya continuidad no tiene apenas importancia y revelan el peso de cierta estética *pop* a la que Almodóvar no es en absoluto ajeno. Pero, a diferencia de los ejemplos citados, la brillantez del diseño deja paso aquí a una voluntaria suciedad de la imagen.

No se piense, con todo, que el pastiche comienza y acaba con este filme. Otras comedias de Almodóvar están repletas de rasgos semejantes. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* está construida con rasgos similares en lo que a la cita se refiere. En primer lugar, el asesinato del marido se realiza con la ayuda de una contundente rama de pino que la abuela (Chus Lampreave) guarda celosamente en el armario como signo de su débil aclimatación a la ciudad. Esta rama remite al instrumento de defensa de las artes marciales con la que se entrenan los deportistas al comienzo del filme; además, es una clara alusión a la trama del telefilme dirigido por Hitchcock *Lamb for the Slaughter* (*Cordero para cenar*, 1958), donde la protagonista Barbara Bel Geddes asesina a su esposo con un hueso de cordero ocultándolo más tarde en el horno y asándolo a fuego lento. La policía, despistada, acabará por deglutir el arma homicida y borrar consecuentemente toda prueba del crimen. Idénticamente, en la película de Almodóvar esta rama aparece en el coci-

do y la asesina ofrecerá su caldo a los miembros del departamento criminal que realizan la pesquisa. En el sentido de lo excéntrico merece ser citado aquel fragmento del mismo filme en el cual el propio Pedro Almodóvar finge cantar en televisión y en *playback* *La bien pagá*, tema que hiciera famoso Miguel de Molina, o la parodia de *Carrie* (Brian de Palma, 1976) encarnada por una niña vecina de los protagonistas —Vanesa— quien, aparte de ejercer los poderes sobrenaturales de kinestesia, como la protagonista de la película de De Palma, no comparte su trauma.

Por cambiar de tercio, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* encontramos, por el contrario, un intento mayor de integrar estos elementos en la trama y ello por un doble procedimiento, a su vez paradójico: uno, por la laxitud mayor de la misma trama, otro por su justificación interna (aun si ésta es relativa). Así, la mirada indiscreta de Pepa (Carmen Maura) bajo la casa de Iván (Fernando Guillén) remite a *La ventana indiscreta* (con su bailarina observada, acompañada por un pastiche musical de la partitura de Franz Waxman para el film de Hitchcock), pero no resulta impertinente porque se quiere intrascendente, esto es, sólo es una cita circunstancial sin arrobo ni pretensiones, como tampoco es un arrogante destello de cinefilia el hecho de que, en el momento de separarse, los dos personajes estén doblando (aunque en doble banda y, por tanto, sin coincidir en el espacio) el celeberrimo diálogo del reencuentro en *Johnny Guitar*. El arranque de *Mujeres...* constituye un verdadero recital de dispersión de referencias: la telenovela femenina, la voz en *off* de una mujer remontándose al pasado y sugiriendo que se trata de una biografía, el melodrama señalado a partir de los somníferos, el amor perdido, la voz masculina que repite lo que hay escrito sobre la carátula de un disco, cita publicitaria, etc. Nada como este comienzo para describir el *kitsch*, es decir, la provocación artificial del efecto.

Que el uso del pastiche no se limita a las comedias es explícito en *Matador*. Sin duda se convendrá en que su arranque —mientras desfila el genérico— es una clara amalgama de motivos de terror: suicidios, asesinatos, descubrimientos de cadáveres, fragmentos de películas, que alternan con el ejercicio de una masturbación... Igualmente, la referencia descontextualizada a (otra vez) *Psicosis* es evidente: Angel Giménez (Antonio Banderas) mira a través de un orificio practicado en la pared. Una mujer se desnuda y se dirige a la ducha. En el exterior llueve. Un primerísimo plano del ojo alterna con el cuerpo de la joven. El resultado no será, pese a las expectativas despertadas, el crimen, sino una fallida violación. Con todo, *Matador* tiene ínfulas de estructura sólida y sus referencias son, más que guiños, modelos de comportamiento narrativo. Es así como se incrusta la secuencia final de *Duelo al sol* en el momento del encuentro entre María Cardenal (Assumpta Serna) y Diego Montes (Nacho Martínez). Su impertinencia y artificiosidad proceden del contraste entre su extrema funcionalidad narrativa —anticipa el final, expone la unión amor/muerte y se autoproponen como metáfora íntegra del relato— y su torpe y gratuita intromisión —María aparca su automóvil sin motivo alguno y entra en el cine en el preciso momento en que se está proyectando este fragmento—. Dicho choque aporta, además, la pretenciosidad por la evidencia de la cita cinefílica que viene en apoyo de un sentido metafórico que no es evidente sin su aparición. Por si faltara algo, el montaje paralelo que dirige la película hacia su cierre está organizado de acuerdo con una cita del postrer segmento de la novela *Dracula* de Bram Stoker, en el que también la telepatía orienta la persecución del vampiro hasta su exterminio.

Todo lo dicho demuestra la omnipresencia de una mueca que no cesa de prodigarse en los filmes de Almodóvar cualquiera que sea su 'género'. Con todo, este componente es a menudo contrarrestado por otros procedimientos que apuntan a la estructura; así, del equilibrio entre uno y otro depende el resultado filal del filme. *Pepi, Lucy, Bom...* consciente de no poder sustentar la

historia en una sola sucesión de ataques inconexos, genera un hilo conductor a fin de evitar el aburrimiento del espectador una vez que éste ya ha descubierto la amalgama: Pepi escribe la historia de las tres amigas, imagina su posible final, lo comenta... Con esta decisión, Almodóvar pretende dotar al filme de una mínima estructura, de una clausura por sencilla que ésta sea, pues a todas luces el pastiche y el *gag* acaban por provocar el tedio. Y, sin embargo, la elección es profundamente banal: incurriendo en la temática reflexiva de lo que puede denominarse reescritura, ni ahonda ni se conforma con la frivolidad. Desde el punto de vista narrativo, esta opción es sumamente torpe. Del mismo modo, y en el extremo opuesto, dramático, *Matador* incurre en el más aburrido catálogo de simplezas 'intelectuales' cuando toma conciencia de que, muerto el perro —desplegada la caracterización simbólica—, se acabó la rabia, es decir, el filme avanza unidireccionalmente tornándose redundante, obvio y simplón.

Un realismo de lo cutre

El pastiche tiene —como acabamos de ver— unos límites muy marcados. Queriéndose libre y sin aceptar constricciones de nada ni nadie, demostrando su frescura respecto a una tradición que se complace en saquear sin asumir ningún compromiso respecto a ella, suele agotarse en un juego cuya diversión y entretenimiento duran poco; síntoma de problemas teóricos de nuestro tiempo, no acostumbra a rebasar las condiciones de una cómoda fórmula, ilustrativa del descrédito de una autoridad artística y cultural y, por consiguiente, tiende a ser estacionaria. De hecho, tal vez el más decoroso futuro a la larga del pastiche sería convertirse en publicidad (y justificarse por un motivo mercantil, dada su agonía textual). Así pues, manteniéndonos distantes de los anatemas contra él entonados por la falta de responsabilidad, nuestra advertencia de su representatividad tampoco supone alabanza alguna del pastiche más allá del reconocimiento de su virtuosismo.

Las comedias de Almodóvar son, pues, representativas por el extremo al que llevan los rasgos que nos ocupan. En cambio, su valor, por matizado que éste sea, está en otra parte. Detengámonos un instante en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Su escenario es una ciudad dormitorio al borde de la M-30 madrileña; ambiente que aparece complementado con una galería de personajes perfectamente identificables en nuestro país: un taxista que trabajó antaño como inmigrante en Alemania, un ama de casa que fue chacha y de algún modo todavía debe ejercer como tal para pagar las facturas que acosan su hogar, una abuela codiciosa nada hecha a la vida urbana, pero que se engancha con las maquinitas de premio de las cafeterías, un matrimonio de 'atribulados' novelistas de segunda fila con perversiones sexuales grotescas, un gimnasio de barrio donde se practican artes marciales... Ambiente y personajes son tipos, sin lugar a dudas, pero su autenticidad como tales no ofrece duda respecto a los que se encontrarían en la España reciente. Privarlos de psicología no significa —como se ha dicho acertando sólo a medias— convertirlos en personajes de cómic, sino hacer que la relación entre su caracterización y su comportamiento sea menos previsible. Igualmente, los conflictos presentados son en cierto modo 'realistas': el taxista está enamorado de una distinguida dama alemana a cuyas órdenes trabajó tiempo atrás, los celos provocan un asesinato; por su parte, un dentista homosexual y pedófilo acoge en su 'seno' a un paciente niño cuando su madre no puede pagarle la implantación de la prótesis, pero madre y doctor lo negocian a las claras y con descaro... Todo ello —ambiente, personajes y acciones— tiene una vocación realista y, sin embargo, la narración carece de ella. Ello se debe a

que es la concordancia entre todos estos elementos del relato la que abre fisuras en lugar de cerrarlas, introduce saltos en lugar de plantear correspondencias. Aquí, la voluntad excéntrica camina, a nuestro entender, por su sendero más productivo y, hasta cierto punto, Almodóvar es capaz de captar un universo que, sin funcionar como el moderno, remite a él, lo comenta, lo satiriza y lo celebra a un mismo tiempo.

Un ejemplo puede explicar por qué la resolución siempre hace intervenir la comicidad bajo la forma de la ruptura de expectativas. Un niño algo golfillo es reprendido por su madre al volver tarde a casa. El jovencito contesta que se encontraba con un amigo suyo. Y ahora la madre le increpa perdiendo los estribos, pues dice estar al corriente de que su hijo ha estado acostándose con el padre de su amigo. La respuesta del niño descontextualiza una consigna feminista muy escuchada en esos años e introduce una momentánea irrupción de lo absurdo por su naturalización: “Yo soy dueño de mi cuerpo”. Oír a un adolescente pronunciar esta frase hecha resulta chocante, pero más curioso es el contexto en el que la coloca y, para más sorpresa, el hecho de que ambos personajes continúen su conversación con total naturalidad, como si nada extraño hubiera sucedido. Sostener a partir de aquí que Almodóvar ridiculiza o hace mofa de las consignas feministas sería coger el rábano por las hojas; pero también lo sería ignorar que la risa nace del choque entre contexto discursivo y expresión. Esta posición y gesto que no es reductible a la crítica ni al *gag* sin más es lo que intentamos apresar en Almodóvar.

Ahora bien, si antes no había más que ligereza, ahora es palpable el esfuerzo por evocar un mundo con sus conflictos y sus índices de actualización, aunque, lejos de permanecer en su descripción o dramatización, Almodóvar introduce lo imprevisto y mira cómicamente la intriga. Esta operación tiene algo que ver con el realismo siempre y cuando tomemos la precaución de despojar a este término de su definición más ingenua y, al mismo tiempo, no pretendamos con él extirpar el recurso paralelo que éste realiza en otros sentidos divergentes. El realismo (un realismo, si se prefiere el indeterminado) sirve de material de base; sobre él se ejercita una mirada, se descontextualiza lo previsible y se recurre alternativamente a la parodia o al pastiche.

En este contexto logra Almodóvar sus más afortunados hallazgos. En cambio, cuando la comedia persigue el *gag* a toda costa, la torpeza del realizador, y su falta de asimilación de la retórica mínima de lo cómico son apenas creíbles. Ni el *gag* verbal (los nombres supuestamente risibles de las monjas de *Entre tinieblas* lo demuestran) tiene mérito alguno (salvo cuando trabajan precisamente lo típico en clave realista descontextualizada: ejemplar es el personaje que a lo largo de sus películas encarna Chus Lampreave) ni el *gag* visual se logra casi nunca (recuérdese sin ir más lejos el casi imperceptible cigarrillo del sacerdote apostado sobre un cenicero mientras oficia la misa en el mismo filme). Apto para el pastiche y la parodia, lo cómico, el *gag*, no tiene casi nada que ver con Almodóvar, pues éste es apenas capaz de planificar un *gag* técnicamente. Incluso, a veces, uno tiene la sensación de que sólo allí donde el realizador ha intentado ser dramático, ha logrado una cierta corrección en la puesta en escena (aunque —claro está— dicha corrección tiene algo de anodino).

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, el número de citas y referencias se dispara (danza del fuego, publicidad, música de *Scherezade*, *Johnny Guitar*, *La ventana indiscreta*, presentación ‘cubista’ de la actriz Rossy de Palma a través de un cristal roto...). Sin embargo, Almodóvar hace intervenir una buena cantidad de códigos nuevos extraídos de la comedia de enredo y, además, provee al film de un *look* especialmente conseguido gracias al diseño (vestuario, accesorios, decoración de interiores...) y a la fotografía de José Luis Alcaine. Compárese el genérico

de *Pepi, Lucy, Bom...*, a base de trozos de cómics, con los recortes de revistas femeninas con que da comienzo *Mujeres al borde...* y se descubrirá que la coincidencia (el recorte, lo fragmentario) es mucho menos importante que la diferencia (conquista de un diseño). Abandonando, pues, la cutrez y penetrando en los códigos de la comedia sofisticada, de enredo y disparatada..., pero con una caracterización de personajes cotidianos, Almodóvar inicia una andadura distinta y, por supuesto, se aproxima al reconocimiento multitudinario. Pero ese equilibrio que consigue *Mujeres...* es precario y el tiempo se encargó de demostrar que también fue poco duradero. En realidad, la veta que aquí hemos denominado 'realista' ha sido en sus últimas películas prácticamente desechada.

La paradójica conversión en un autor

No deja de resultar sorprendente que la fama internacional de Almodóvar haya formulado una exigencia paradójica con el motor y la razón de su éxito. Dicha exigencia es su conversión en un autor. Y es que a un autor, en su sentido clásico, se le supone capaz de dotar a sus textos de uniformidad, de disponer 'estilemas' reconocibles y específicos que, antes que dar una explicación, se contentan con remitir a sí mismos; o, en otros términos, de construir un enunciador de sus textos coherente a pesar de las diferencias de tema, perspectiva y tono. Pues bien, tal rasgo, del que no ha podido huir Almodóvar, resulta de todo punto discordante con lo que el uso del pastiche nos ha enseñado. Dicho de otra manera, es imposible casar pastiche y autoría, amalgama indiscriminada donde lo neutro acaba por doblegar a la parodia y estructura, irresponsabilidad textual y construcción de un enunciador dotado de personalidad duradera. De lo insalvable de esta contradicción dan buena cuenta las últimas producciones de autor firmadas por Almodóvar hasta la fecha: *Atame* (1989) y *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993). Sin embargo, algo de ello ya se perfilaba en las películas dramáticas del realizador anteriores a este momento, justamente los filmes que hemos considerado de manera más marginal en este estudio.

Por tanto, comparemos la voluntad autorial de algunos filmes 'dramáticos' de Almodóvar con otros inspirados en la comedia. En los primeros, se detecta un esfuerzo por consolidar el guión, por garantizar la corrección de los encadenamientos narrativos. Hay una vocación que podríamos denominar centrípeta, y el rigor de la construcción es al menos perceptible. No significa esto que películas como *Matador* o *La ley del deseo*, por ejemplo, carezcan de excentrismo. En realidad, las frecuentes citas, los momentos espectaculares, los guiños privados o el mal engarce de muchas situaciones tienen mucho que ver con los rasgos anteriores. Y, sin embargo, suele imponerse una lógica narrativa encaminada a la sólida clausura. Esto sucede en *Matador* con la unión sexo-muerte, que se anuda a la referencia final a *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima (1976), en clave taurina, o la verborrea conceptual (ésta ya pseudotaurina) que salpica el film ("No hay que tenerle miedo al miedo", "El miedo es el que da valor", "Te quiero más que a mí misma muerta", etc). Una suerte de adhesión a Georges Bataille se presenta como premisa cuyo cometido es intelectualizar el sentido del relato. Muy pronto, el filme abandonará todo el despliegue heterogéneo para caminar seguro hacia su 'cima'. En suma, este cine no es fallido por su banalidad, sino porque ésta se impone pese al explícito deseo de evacuarla: es una banalidad pretenciosa y ésta, sin duda, es la más ridícula de todas.

Dicho esto, cabría repasar las últimas comedias, siquiera fuera de manera rápida, para mejor percibir la vacilación que, ya presente en géneros dramáticos, ha invadido en los últimos tiem-

pos la comedia de Almodóvar. En *Átame*, por ejemplo, las citas, los guiños, las referencias cruzadas no han dejado de existir: el subproducto de terror que ruedan los protagonistas en el plató, parodia del género basura de culto en la España contemporánea, el nombre incluso del director Máximo Espejo (¿parodia postmoderna de Max Estrella de *Luces de Bohemia*?), la introducción en formato televisivo de una publicidad de planes de jubilación, la proyección televisiva de *La noche de los muertos vivientes*, de George A. Romero, y un largo etcétera que sería poco económico introducir. Todos estos elementos prosiguen el comportamiento textual descrito en estas páginas, si bien integrados o, cuando menos, sujetos a una construcción de personajes más psicológica, pues quiere estar atenta a su evolución, excéntrica o no, y sus sentimientos. En palabras más claras, esta operación de reintegración ya apuntaba en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, pero lo hacía en el interior de una estructura muy laxa, garantizada por la comedia de enredo, donde una situación básica, un mínimo de espacios y una temporalidad a la que el espectador se verá abocado *in medias res*, permitía el deambular de personajes y conflictos. *Átame* ya está interesada por contar una historia: la del secuestro de la actriz porno, drogadicta y prostituta rehabilitada, por un joven, carne de psiquiátrico, enamorado perdidamente de ella y dispuesto a crear un hogar. Atento a los giros psicológicos, por extraños que parezcan, al amor naciente entre la pareja, Almodóvar introduce en la comedia la condición sentimental propia de sus películas serias, sin por ello —claro está— abandonar una tonalidad jocosa. Para ello, se apoya en efectos formales tan importantes como la limpieza de una imagen garantizada por la fotografía de José Luis Alcaine y un diseño cuidado que contradice descaradamente la procedencia social de los personajes y su verosímil hábitat. La pulcritud ha sustituido a lo cutre, pero —he aquí la trampa— le ha pedido prestado sus tramas.

Algo muy semejante sucede con *Tacones Lejanos*, ya en su propio título una parodia de *Tambores lejanos*, de Raoul Walsh, sin que por supuesto exista la menor relación de relectura entre ambas películas. En ésta, las citas también abundan: el reencuentro entre Marisa Paredes y Fiodor Atkine, por ejemplo, está rodado con el *travelling* circular que antaño utilizara Hitchcock para el beso apasionado de Scottie y la falsa Madeleine en *Vertigo*, la presencia de los informativos de televisión a través de la sospechosa *Tele 7*, el reciclaje de la canción ‘Piensa en mí’, interpretada por Luz Casal, la atracción del baile de Bibí Andersen en la prisión de mujeres que alude al musical *West Side Story* (Jerome Robbins & Robert Wise, 1961), la referencia explícita hasta la saciedad y sin reparar en lo burdo a *Sonata de otoño*, mítica película de Bergman, y un largo etcétera, demuestran que el espíritu del pastiche y la mezcla indiscriminada no se ha abandonado. Antes bien, el espíritu de molinillo de Almodóvar sigue íntegro. Añadamos a ello los guiños de época y al contexto cultural madrileño, que van adheridos a la escasez de un *star system* español y la red de referencias que cada actor o actriz incorporan con su mera presencia y remiten a sus otros intertextos teatrales, cinematográficos, massmediáticos, etc.: la interpretación como travesti de Miguel Bosé, el baile ya citado de Bibí Andersen, la teatralidad de Marisa Paredes...

No obstante, la película que esperamos, de ser coherentes con la descripción anterior de rasgos, no existe. Antes bien, *Tacones lejanos* moviliza pronto su voluntad de ser una historia sentimental de mujeres, voluntariamente *kitsch*, pero también estructural, donde trama criminal y melodrama femenino se encuentren jubilosamente. La frialdad de una mujer, la madre, la desmesura del llanto de la otra, el ‘amour fou’, el incesto, la simulación y el cambio de personalidad... he ahí un buen catálogo de motivos del folletín que aúnan melodrama y trama criminal (¿no lo hacía ya Eugène Sue en *Los misterios de París*?). La particularidad de Almodóvar nace

de su erudición, pues constituye su película como un relato edípico invertido por feminizado. Una cosa es cierta: lo espectacular, en su sentido de atracción, ya tiene un lugar donde posarse y parece justificado en lugar de manifestarse, como lo hacía antaño, de manera disruptiva. Es sin duda ésta una veta nueva que explota el autor, pues a estas alturas Almodóvar no sólo ha sido aclamado como tal, sino que él mismo se ha reconocido en sus estilemas y, además, no cesa de insistir en ello.

CAPÍTULO CUARTO EL CINE DE IVÁN ZULUETA: ENTRE EL PASTICHE Y LA TRAGEDIA

*

La tragedia en el epicentro

El cine de Iván Zulueta es, sin ninguna duda, incómodo, molesto incluso. Un somero repaso por su escasa y marginal filmografía nos confirmaría sin ninguna duda lo general de esta sensación, aun si interrogáramos a espectadores de grupos sociales y formaciones cinematográficas muy dispares¹. Y es incómodo este cine, no ya por los temas de que se ocupa ni por lo experimental o vanguardista de sus estructuras formales; lo es, sobre todo, por la mirada con que se encara con las cosas y la mirada que exige a su espectador. No parece fácil de comprender este carácter tan poco acogedor si tenemos en cuenta que a menudo sus películas consisten en un ensamblaje de materiales de procedencia diversa, a los que el espectador cinéfilo ya se encuentra acostumbrado, reconoce y le proveen de satisfacciones numerosas. Es, de hecho, contradictorio hablar de molestia en un cine que debería suscitar una de estas dos actitudes espectaculares: o bien la completa indiferencia, para quien no comparta los mitos, citas cinefílicas, reciclajes de la cultura *underground* o *pop*, pasión por el cómic, etc, o bien la doble gratificación, en cuanto permite a un tiempo gozar con los gustos propios y sentirse intelectualmente reconfortado por el acto de reconocimiento. Hay algo, entonces, en el cine de Zulueta que escapa a esta doble expectativa, algo que no se deja agotar en la rudeza de su textura ni en los juegos manieristas con la imagen, algo que convoca una ferocidad de la que están a rebosar sus películas. ¿De dónde nace esta incomodidad? Para responder a esta pregunta, cuyo desarrollo abre una considerable cadena de interrogantes, puede resultar útil traer por última vez a colación al protagonista de nuestro capítulo anterior, pues nos proveerá de un buen punto de referencia.

El parangón no es arbitrario, pues las semejanzas con Zulueta son harto curiosas, si bien su fortuna cinematográfica ha sido radicalmente inversa. Y es que en Zulueta y Almodóvar reconocemos idéntica fuente *pop*, en ambos detectamos la sustancial diferencia que los separa del cine español coetáneo por su ignorancia de las fuentes literarias o novelescas. En efecto, nada resulta más ajeno a estos dos cineastas que la corriente literaturizante que invade, casi siempre para nuestra desdicha, el cine español. Hay, en suma, algo que podríamos legítimamente denominar una

(1) De hecho, el único estudio de conjunto y, sobre todo, informativo que ha cosechado es el emprendido por Carlos F. Heredero (1989), concebido con motivo de una retrospectiva de su particular obra.

'tendencia analítica' en las obras de estos dos cineastas: citas, referencias, guiños —como viene siendo habitual en la cultura de masas y no menos en la cultura *pop*— toman al asalto sus imágenes hasta tejer una inesperada enciclopedia que recorre de modo subterráneo las películas, cuando éstas no están construidas sobre un episodio del mismo cine. Algo de la operación que Almodóvar realiza, por ejemplo, en *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* puede ser reconocido sin dificultad en algunos cortometrajes de Zulueta, tales como *Kinkón* (1971), relectura de la célebre película de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, *Frank Stein* (1972) o *La novia de Frankenstein* (1973), que toman como punto de partida sendos filmes dirigidos por James Whale, etc. Incluso en los casos en los que la separación respecto a la fuente es mayor, múltiple y más elaborada —como sucede en *Complementos* (1976)—, se advierte la misma lógica discursiva: una parodia del célebre *No-Do* con el título de *Na-Da*, diversos *spots* publicitarios, el *trailer* de la película realizada por el mismo Zulueta *Mi ego está en Babia*, todos ellos —eso sí— trabajados con pericia experimental, especialmente en lo que respecta a la asincronía entre imagen y sonido. Aun si a esto añadimos la práctica de la refilmación, frecuentísima en Zulueta, el juego con texturas distintas de la imagen (incluyendo, por supuesto, el hormigueo televisivo) y las explícitas referencias a otros soportes, la lógica a la que este tipo de cine sirve no habría variado en lo fundamental.

Todo lo referido contribuye, en suma, a perfilar una tendencia generalizada en ambos cineastas hacia la desconstrucción, la descomposición de las estructuras clásicas, plenamente significantes. La pregunta más ingenua debería dejarse oír aquí: ¿por qué extraño azar el cine de Zulueta ha sido sepultado en el olvido, ignorado por el mercado, y el de Almodóvar, en cambio, ha recibido las bendiciones del mundo? Una diferencia de alcance textual pero también pragmático opone rigurosamente, como en un diagrama, a Almodóvar y Zulueta: donde el primero se expresa a través de la irresponsabilidad respecto a los materiales que le sirven de fundamento, pone de manifiesto su indiferencia hacia la tradición y auspicia una mirada gozosa, satisfactoria, juguetona y desenfadada, Zulueta, partiendo de idénticos materiales, instala un sujeto en el precario lugar en el que se desgarran estos restos. Y, sin embargo, este sujeto se muestra reiteradamente incapaz de mantenerse en la centralidad que le ha sido asignada, incapaz de dar orden y sentido a las cosas. Su presencia habla, por su mera localización, de una deficiencia esencial, de una incapacidad histórica. Allí donde Almodóvar jugaba con indudable inteligencia, donde ironizaba con el vacío, el cine de Zulueta se convierte en expresión máxima de ese desgarramiento más allá del cual el sujeto ha desaparecido y más acá del cual éste no es problemático. La tragedia nace, entonces, de ese intento de erguirse y del testimonio que deja. El sujeto de Almodóvar quedaría expresado a través de la figura del ventrilocuo o incluso del camaleón, en la medida en que no vive la escisión que implican sus distintas voces. El de Zulueta, por contra, vive lo heterogéneo, lo disperso como escisión, busca otorgar sentido —poco importa qué tipo de sentido— a todo lo que le rodea y sucumbe fatalmente ante ello. Y es que alguien preside la amalgama sin conseguir, pese a todo, dominarla, tan sólo asistiendo a la tragedia de su descomposición: sólo una lógica delirante podrá hilvanar tal acumulación de significantes dispersos. Pero su coste será muy elevado: en la empresa el sujeto habrá perdido la razón.

Es así como muchos cortometrajes de Zulueta nos transportan a esta lógica que vive un sujeto terminal, en la posición límite en la cual el lenguaje parece haber perdido todo poder regulador. Una cruda metáfora ilustra lo que decimos: *A mal gama* (1976). Como su nombre indica, la dispersión campa por sus respetos en este film de 33 minutos de duración. Fragmentos de imágenes del mar donostiarra, de la cotidianidad de un individuo que resulta ser Jim Self, es decir,

el propio Iván Zulueta, de sus viajes, de los objetos con que se encuentra de modo incierto... Y en el centro de estas imágenes que a menudo se asimilan y confunden entre sí con formas irreconocibles y recursos plásticos heredados de la vanguardia, se erige un intento de trágica biografía, un intento, a la postre, de historiar las percepciones imprecisas y los tiempos elípticos o acelerados, los objetos y todo lo que constituye su cotidianeidad. La extrañeza, sin embargo, se adueña de este mundo, pese a los denodados esfuerzos por expresar los actos como si de *experiencia* se tratara. Es así como desfilan unas fotos de familia, capaces acaso de proveer de biografía a quien las mira. A cada instante, una percepción y una memoria delirantes desbordan cualquier tentativa de jerarquizar, organizar esos retazos. Incapaz de embragar la dispersión, de transformarla en memoria, la figura del protagonista se resquebraja, pero lo hace manteniendo inexorablemente su puesto y lanzando zarpazos para transformar lo irreconocible en propio, para adueñarse de lo que le ha sido robado. Éste y no otro es el testimonio trágico que escriben las películas de Zulueta: la incapacidad de una salida distinta a la del delirio. Es tal vez por ello por lo que la heroína ocupa un lugar tan decisivo en ellas. Por explicarlo apropiándonos de una imagen de *A mal gama*, allí donde Almodóvar se retiraba con la juguetona mirada sobre los vestigios de una cultura desarticulada, la sombra de Jim Self se apuñala violentamente consumando una cotidianeidad en el límite de la razón. Ahora bien, esta despiadada forma de suicidio no implica resolución narrativa, ni alcanza trascendencia alguna; es la expresión trágica de una posición, de un sujeto que no se retira dejando el paso libre al pastiche.

Un universo regido por la devoración

Las identidades se difuminan al tiempo que se pierde toda organización, los objetos se atraen y repelen, las imágenes se encadenan según un orden metafórico que desmiente por completo la lógica de cualquier historia y dispara un ritmo frenético y vertiginoso en donde todo control se revela imposible. No debe verse en ello sólo un juego experimental propio de un decidido vanguardismo, pues —como dijimos antes— un sujeto soporta, con su torturada percepción y psiquismo, estos embates. Y, de acuerdo con esta ley, también los relatos se deslizan contagiándose, desdoblándose, prolongándose en otros que surgen de manera inesperada desde su interior. Tal sucede precisamente con *Mi ego está en Babia*.

En efecto, *Mi ego está en Babia* (1975) comienza como una anécdota narrada por Will More, asiduo actor de Zulueta. Su voz guía una imagen que, irónicamente, va desmintiendo muchas de sus afirmaciones, sin, pese a todo, convertirse en una rigurosa inversión conceptual apta para una fácil interpretación. Lo curioso es que esta anécdota encierra en su interior otra historia cuya resolución es necesaria para comprender la primera y, a su vez, este segundo estrato narrativo precisa de una tercera y retorcida historia para hallar su resolución. La búsqueda del doble es el motor de un trayecto en el que se interna Will More; pero también es el primer eslabón de una cadena que promete prolongarse a perpetuidad, generarse al infinito, precisamente porque las leyes del encadenamiento entre las acciones obedecen a un discurso delirante, de signo metafórico, y no a una ordenada sucesión de aconteceres, según el orden propio de la metonimia. Así pues, la circularidad, el juego de cajas chinas, no son sólo un recurso de agudo artificio, sino un método generador de relatos que se manifiesta incesante y en cuyo centro queda colocada una imagen, un fetiche, una prueba de sesgo mágico que parece remitir a un cuento maravilloso: una extraña flor.

Avanzando en el camino de este mismo discurso, *Arrebato* construirá —como en seguida veremos— uno de los testimonios más extremos del cine, pues en él se encuentran los desdoblamientos del relato con la centralidad de un sujeto trágico, a su vez escindido entre los delirios contagiosos de José Sirgado y Pedro. Pero las películas en Super 8 mm anteriores a este filme que hemos mencionado, mucho más pobres en cuanto a la textura de la imagen y vacilantes en ocasiones por su despreocupado guión, expresan este mismo testimonio de un modo a la vez más imperfecto y crudo que el largometraje: su debilidad, su irregularidad, se convierten en álgidos instantes de un discurso que gira sobre sí mismo, pues ha sido privado de cualquier otro objeto exterior.

Y es que la figura privilegiada del cine de Zulueta, aquélla que obtiene su más acabada expresión estructural y de guión en *Arrebato*, es la devoración. En ella no sólo se anuncia la inestabilidad de las cosas, su deficiente distinción, sino sobre todo el peligro, la amenaza de ser engullidas por otras. Lo inconfortable de este cine vuelve a saltar a la palestra bajo la forma de la asechancia. Ello se debe justamente a que Zulueta lo realiza un poco más acá del lenguaje, donde éste y las distinciones que lleva aparejadas no han operado todavía o han sido repentinamente inmovilizadas, coaguladas. El mundo de la devoración es, a fin de cuentas, un universo como el de *Nosferatu*, de Murnau, regido por los poderes de la sangre y vehiculado por un discurso analógico. Este universo es, a fin de cuentas, el de la locura.

La extrañeza de lo real

Hay un gesto sorprendente, obsesivamente reiterado por Pedro, uno de los protagonistas de *Arrebato*. El objetivo que le guía en el uso de la cámara no consiste en filmar hechos extraños, elaborados con ayuda de milimétricos guiones; su fin es, por el contrario, mirar con énfasis e insistencia las cosas que le rodean, penetrarlas. La verdad —una verdad incierta e inefable— está en la detención, en la mirada profunda a las mismas cosas, nunca en la variedad de éstas. Fascinante idea ésta que aprisiona la mirada en un arrebato, que suspende todo desarrollo ante los hechos, que aniquila de entrada toda posibilidad de relato, pero también que desvela lo extraño que se esconde en lo real. Pues lo real no es la pacífica naturaleza tal y como la conocemos, atravesada por nuestros conceptos antropomórficos y conjurada fuera de todo peligro; aquí los griegos nos dieron la gran lección de antropomorfizar a los dioses y los peligros de la naturaleza. Lo real, en cambio, es enigma y abismo, tal y como ya nos anunció tiempo atrás la visión romántica de la naturaleza. Y así sigue siendo en los visores que observan, en las cosas que espían desde su aparente quietud. En pocas palabras, *Arrebato* pugna por quitar el velo que nos preserva de las cosas y nos abre de bruces ante la materia hasta el punto de que ésta aparece bajo una faz irrecognocible.

Pero si esta lógica se formula de modo rotundo en *Arrebato*, el mismo funcionamiento —decir su coherencia sería desafortunado— se advierte en algunas terribles imágenes que circularon bajo la firma de Zulueta mucho tiempo antes. Nos referimos a unos planos contenidos en *Complementos* (1976). En medio de un juego paródico con el *No-Do*, una síntesis refilmada de *Aquarium* y poco antes de una nueva parodia de la publicidad, tropezamos con un hecho desprovisto de lógica alguna: la preparación de un 'pico'. Una cucharilla, unos polvillos pronto disueltos en líquido, un mechero que los calienta, la ritual preparación del brazo, la vena y la lenta entrada del líquido en ella, perceptible a través del bombeo de la sangre. Hay, desde

luego, algo terrorífico en todo esto: no se trata de haber nombrado o representado esta cruda situación. Esto podría ser duro, sin duda, pero nunca insoportable. La violencia del acto consiste en que el acontecimiento no está inscrito en discurso alguno, no hay motivo ninguno, narrativo o verosímil, no hay continuidad alguna donde tengamos ocasión de encarnar este acto. Un acto ceremonial, pero inútil, imposible de embragar. Y, sin embargo, está ampliado en un primerísimo plano hasta provocar el mayor dolor del ojo. Ningún personaje es visible, ninguna razón, ninguna inscripción: el acto puro, bruto, capaz de bastarse a sí mismo, porque nada hay que explicar en él. Y, junto a la ampliación hiperbólica, un tiempo real, nada dramatizado, es su vehículo. Es este ejemplo un caso extremo del acto, sin duda cotidiano, pero colocado fuera de todo sentido. En Zulueta no hay un discurso sobre la droga, como lo hay en las películas de Eloy de la Iglesia, por ejemplo; antes bien, sus imágenes parecen estar concebidas desde el interior del sistema de asociaciones delirantes que provoca la heroína; en todo caso, habría un discurso de la droga, más que sobre ella. Podría decirse de la violencia que acompaña a tantas y tantas imágenes de Iván Zulueta aquellas palabras que un día pronunciara Heinrich von Kleist a propósito del célebre cuadro de Kaspar David Friedrich *Monje junto al mar*: “Algo así como si nos hubiesen arrancado los párpados”. Tal vez el azar haya querido que la siguiente película de Zulueta realizada en 1989 lleve este título: *Párpados*.

La mirada glacial

Pero vayamos con el testimonio más completo que Zulueta nos ha dejado: *Arrebato*. La sinopsis primera, escrita de puño y letra de Iván Zulueta, puede sernos de alguna utilidad para poner en relación los temas centrales, a saber: el cine, la heroína, la mirada y la memoria. Además, nos revelará la insuficiencia de la reflexividad para dar cuenta cumplida de ella. Dicha sinopsis reza así:

“José Sirgado (Eusebio Poncela), de treinta y pocos años, terminó ayer mismo de dirigir su segunda película (una probable serie-B de vampiros), y se ha pasado el día de hoy encerrado en la sala de montaje recortando el material filmado, con cierta saña, como quien se rasca con fruición una herida reciente... El montador no cree que la película deba pagar el nuevo mal carácter de José. Y es que algo —o todo— parece estar fuera de su sitio en este caluroso anochecer de verano.

“Tal vez las relaciones de Jose con el cine no estén teniendo nada que ver con lo que él había imaginado... Tal vez la heroína ha dejado una huella más profunda de lo previsto... Tal vez su ruptura con Ana (Cecilia Roth) —inmediatamente anterior al rodaje que acaba de finalizar— es un boomerang... Probablemente.

“En efecto, al volver Jose a su casa, ya de noche, el portero (Luis Ciges) le aguarda con dos bombas de relojería: una instantánea: Ana ha vuelto hace unos días, y no ha vuelto a salir del piso. Jose siente erizarse su espina dorsal. La segunda es de efecto retardado. Se trata de un misterioso paquete con el escueto remite de ‘P.P.’, conteniendo una bobina de Super 8 y una cinta grabada. El estado de nervios de Jose le impide dedicarles la menor atención, todo objeto... Jose sucumbirá a la tentadora presencia de la heroína. La trae Ana, que iniciada por Jose hace un año, no acaba de soltarla (ni de decidirse realmente a ello...), y yace inamovible en la cama.

“Jose, más relajado, aceptando mejor su entorno, se deja llevar por esta voz en off que surge de la cassette. La figura de Pedro (Will More) se va acercando en la memoria, y el recuerdo del primer encuentro de ambos —auspiciado por Marta (Marta Fernández Muro), prima de Pedro y amiga de José— se revela particularmente significativo.

“Ana sale de su letargo, y nos hace volver al presente, pero por poco tiempo. Ahora es Jose el que se resiste a bajar de su nube, conectando el pasado de que habla la cassette, con el suyo propio. La revisión de su segundo encuentro con Pedro (acompañado de Ana, allá por los comienzos de sus respectivos ‘cuelgues’) despierta su atención definitiva. Jose empieza a intuir algo que nunca debió dejar pasar de lado...

“El presente interrumpe de nuevo, y esta vez es inevitable el encontronazo: Jose y Ana esgrimen sus armas, y pelean por enésima primera vez... luego viene la no menos evitable reconciliación— paréntesis, y durante ella, se proyectan las películas de Pedro: se trata de dos bloques, claramente diferenciados. Por un lado, sus obsesiones por el ritmo en las imágenes —que dieron origen a su primer acercamiento a Jose— y, a continuación, un extraño ritual de entrega y fagocitosis en el que la imagen acaba interviniendo de forma insospechada.

“Ana no quiere darse cuenta de lo inoportuna que resulta su tentativa. Es una batalla perdida de antemano. Su aceptación de la realidad no tiene nada que hacer ante las pretensiones de Jose.

“‘Ahora es ahora... y tú te lo haces muy mal...’, le dice Ana. Pero el estallido parece el más fuerte hasta la fecha... Jose vuelve su mirada hacia Pedro y creará ver en su recorrido la única vía posible para recuperar esa intensidad que parece escapársele.

“Con la llegada del nuevo día, Jose deberá resolver el final de lo narrado por Pedro en un intento desesperado por ser arrebatado al otro lado del espejo” (Zulueta 1990: 117-119).

A tenor de esta descripción, donde se perfilan los grandes ejes de la película, se advierte la posibilidad de una multiplicidad de miradas. La primera y más confortable mirada que sugiere esta sinopsis comulga con el tema que nos ha ocupado en los capítulos precedentes: es *Arrebato* una película surcada por el objeto cine, una película que habla del propio cine. En este sentido, demuestra su cultura y su conocimiento, sus manías y sus devociones; en suma, su calidad de palimpsesto. El cine, pues, se pasea por *Arrebato* o, mejor, lo atraviesa de parte a parte. Y lo hace de múltiples maneras: como efecto temático, pues se trata del oficio de su protagonista, José Sirgado (Eusebio Poncela), probablemente un mediocre artesano del celuloide; como decoración, ya que numerosos carteles visten las paredes de las habitaciones de la casa de José y de la sala de montaje en donde trabaja (el mismo Iván Zulueta fue diseñador de sugerentes carteles del cine español); también es el cine un ambiente espectacular que ilumina el paseo nocturno de Eusebio Poncela en automóvil recorriendo la cartelera madrileña: *Quo Vadis*, *El humanoide*, *El cazador*, *Phantasma*, *Bambi*, puntúan, entre otros, el viaje apenas comenzada la proyección y crean un cálido y equívoco ambiente de citas que demuestran el amor fetichista a los fragmentos cinematográficos. Todavía de modo más relevante, el cine está presente en *Arrebato* como cita permanente, referencia o, en ocasiones, caprichosa alusión o guiño cinefílico: desfilan, así, ante nuestros ojos con mayor o menor funcionalidad encuadres y fragmentos que recuerdan los labios de Charles Foster Kane al morir en la mítica película de Orson Welles o el enigmático monolito de *2001. Una Odisea del espacio*, la caída mortal de Janet Leigh en la bañera de *Psicosis*, una vez acuchillada, la cruz de San Andrés que presagia los violentos asesinatos en *Scarface*, de Howard Hawks.

Pero sobre todo —se preparará a añadir el cinefílico creyendo haber dado con la clave— el

cine asalta *Arrebato* de un modo más intenso y radical: en su vertiente cruel, vampírica, absorbiendo la vida, aniquilando a los personajes, devorándolos. Así, aquella mirada a cámara que lanza la vampiresa de ficción en el arranque del filme (fragmento de celuloide que se encuentra montando José) habrá de transformarse en gloriosa metáfora de toda su continuación. Tal hecho queda manifiesto en la simetría que guarda este fragmento con los fotogramas en blanco y negro que cierran tanto la película como la absorción definitiva del protagonista, así como el tema mismo del fotograma rojo que sorbe la vida.

Seamos, pues, condescendientes con el cinéfilo y dejémoslo recorrer la película con la pertinaz ilusión de identificar citas y relacionarlas con su fuente, pues aquí —al menos, en lo que al tema de la muerte y el vampirismo se refiere— detectamos cierta integración que nos distancia de la indiscriminada mezcla de Almodóvar y aun de los cortometrajes del mismo Zulueta. Y es que, de hecho, nadie podría razonablemente negar que el cine cruza entera la estructura de esta película, se desliza por todos sus rincones. Vista así, es *Arrebato* una película culta y razonable y su lectura habrá de resultar siempre saludable, didáctica, reconfortante o, mejor aún, intelectual. Y, puesto que no sólo es el cine lo que aparece citado, sino también otros soportes de la imagen (cómic, televisión, etc), cabría pensar en la capacidad reflexiva de esta película para con la imagen en general. Hermanado con todos aquellos filmes modernos que toman el cine o la imagen en su conjunto como objetos de reflexión y reescritura, el de Zulueta tendría que reclamar, por lo que parece, un lugar destacado y digno entre ellos, manteniéndose —eso sin ninguna duda— a una digna distancia de las pedandaterías que, cual inevitable cruz, todo período reflexivo como el nuestro debe cargar a sus espaldas. Añadamos, pues, al inventario sin para nada modificar su balance, el material en Super 8mm, la proyección televisiva, las colecciones de cromos, la nostálgica evocación retro de la Betty Boop, etc.

Es la referida una manera de ver *Arrebato*, apta para el descubrimiento del cinéfilo y la investigación del estudioso. En ella se podrá poner en juego el aparato tipológico, normativo y clasificatorio de la intertextualidad; los rendimientos que de ello se extraería no carecerían a buen seguro de interés. Pero esta mirada sobre *Arrebato* no es la mirada propia de *Arrebato*: es más bien la del crítico que afronta la convención a fin de exorcizar el peligro. Porque en este filme se esconde un peligro. Precisamente el que inagura lo que llamaríamos 'la otra película', aquella que no resulta confortable ni segura, que no se define por la calidad o cantidad de las imágenes convocadas ni evocadas, ni por las operaciones reflexivas a que las somete, sino que se interroga, o mejor aún, se abisma en la propia mirada que las crea. En el momento de dispararse esta otra película las garantías cesan y el mismo dispositivo reflexivo se disuelve pronto en la incertidumbre, en un terreno movedizo que anuncia el comienzo de una aventura, de un viaje. Es aquí, más allá de las apoyaturas racionales, de la cómoda catalogación de imágenes, pero también de la estabilidad misma de la mirada (o, incluso, de su propia certeza) donde comienza el verdadero *Arrebato*. Y es esta operación la que nos ha movido a ubicar su análisis en este lugar final de la primera parte de este libro.

La otra mirada

Constatación para la apertura de otra mirada o regreso a lo ya asentado: *Arrebato* nace desde el interior de lo cotidiano. En su mismo corazón, un aparato —curioso efecto de intertextualidad— se presenta como particularmente extraño: la televisión. Casi constantemente presente en

el filme, este paradójico electrodoméstico está asociado, más que a las emisiones de películas o a los noticiarios, a un hormigueo de fondo que se confunde periódicamente con el relato emprendido por la arrebatada voz de Pedro y con las asimilaciones icónicas que aquélla despierta en el flujo del recuerdo de José. En suma, el objeto que hoy encarna la cotidianeidad por excelencia se torna inquietante, no presenta un bombardeo de imágenes fascinantes, sino que las anula y sólo da cabida al vacío. Ahora bien, no es éste un objeto aislado, pues la cámara de Pedro —como señalamos más arriba— está empeñada en filmar incansablemente las mismas cosas, la misma naturaleza que parece agitarse, dotada de una respiración interna apenas perceptible con anterioridad. Nada —insinúa esa voz— entre el ojo y el objeto, pues es más el primero que el segundo lo que se metamorfosea. Y con esta leve sugerencia logra invertirse pronto todo el ropaje culturalista, cinematográfico o icónico que antes apuntábamos.

No es casual —regresemos a lo nuestro— que lo cotidiano circule por *Arrebato*. Sin embargo, casi instantáneamente, esta palabra produce en nosotros un estupor, una conciencia, incluso de su inexactitud. Porque lo cotidiano aparece aquí para ser inmediatamente denegado: como objeto es un punto de partida sobre el que se opera el enclaustramiento, como comportamiento se convierte en una rémora, un fardo que se opone al abismo de la mirada.

Un instante casi al comienzo del filme, debidamente explicitado en la sinopsis, revela de forma privilegiada lo que decimos: José regresa a casa después de su jornada de trabajo. Un efecto sonoro y algunas violencias de angulación enfatizan la anormalidad del entorno; en seguida, indicios de relato: se sugiere la existencia de una relación amorosa acabada, patética. Además, todos los objetos refieren la cotidianeidad sórdida que lo rodea: un receptor televisivo emitiendo el hormigueo antes señalado que sigue al fin de emisión, unos sillones cubiertos de sábanas, como si nadie los utilizara, una muchacha durmiendo en un colchón colocado sobre el suelo, posters que amueblan las paredes, un tono ocre de casa cerrada desde Dios sabe cuándo, una decoración imitando el firmamento. José contempla de cerca los objetos reconocibles: una taza de café con el pintalabios marcado en el borde, una sintonía televisiva... Entre estos objetos, un paquete con una cinta magnetofónica es todo lo que recaba su atención. Pone esta última en marcha y se sumerge en la bañera vestido. De repente, la voz desgarrada de Pedro se deja oír desde la cassette y José alucina al hablante. El siguiente ingrediente, la heroína, satura la atmósfera hasta hacerla envolvente y propicia al delirio, hasta tornar inevitable el fértil y trágico encuentro entre una voz que surge del delirio (la de Pedro) y un ojo (el de José) que poco a poco va mirando y figurativizando a través del relato de la voz hasta finalmente ser absorbido por su devoradora pasión. Lo cotidiano, el hogar, se va transformando en una atmósfera irrespirable. En ella, la voz de Pedro sugiere un viaje, un trayecto, una aventura que va acompañada de un cebo: unos fragmentos de celuloide rodado, aparentemente de muy escaso valor. Entre la incitación de esta desgastada voz y las granuladas imágenes de un Super 8 sin pretensión artística alguna, comienza *Arrebato*, es decir, la película incierta, la mirada colocada, tal vez por el azar, ante el abismo. Una propuesta, en suma, de aventura para el espectador.

Un viaje iniciático

Una mirada —otra mirada— hacia el interior. Porque *Arrebato* es también y sobre todo el relato de un viaje y de un aprendizaje. Es, a fin de cuentas, un *Bildungsroman* muy particular que exige no mirar más, sino profundizar en la mirada o, incluso mejor, desprenderla de la razón. Y

aquí surge la primera y descarnada paradoja: el relato completo de la aventura vivida por Pedro parece responder —como su mismo lenguaje— a una enigmática estrategia minuciosamente calculada, a un proceso de iniciación cuyas claves permanecen —ahí reside lo extraño— secretas y desconocidas incluso para él, a quien le van siendo revelados poco a poco y siempre bajo la forma de un reto de ir adelante. Y es porque el viaje de que hablamos es sorprendentemente compartido; en realidad, se trata de dos viajes que se encuentran y dos aventuras que se superponen con apenas un ligero desajuste. Dos delirios se tropiezan en la superficie del relato: una voz dolorosa, unos sollozos, cuya causa es imposible de precisar, y una mirada atrapada por ese creciente dolor que huele a abismo. Poco a poco, los sollozos y la desgarrada voz se irán confundiendo y metamorfoseando en las convulsiones de José. Y esto es determinante, pues el único punto de arranque es un punto ciego, una íntima comunión irracional que nace del encuentro entre la voz de Pedro y el abismo que se abre ante los ojos de José y que está formado por las en realidad anodinas imágenes del Super 8 mm. Sólo así podría explicarse la compleja interacción de los puntos de vista en el filme. Recordemos el inicio del viaje.

La voz invita a zambullirse en su propia aventura. José contempla la imagen granulada de un *spot* publicitario de automóviles. Uno de éstos se estrelló contra una roca colocada en mitad de la carretera. Esta imagen se torna ahora compulsiva, repetida, obsesiva. Vista desde distintos ángulos, se muda en el lugar de ingreso en el pasado. Por una carretera semejante a la que acabamos de contemplar, con un vehículo también similar, es ahora José quien viaja en compañía de una amiga, mientras la voz del magnetófono guía las imágenes confiriéndoles sus coordenadas espaciotemporales, es decir, remontándose al tiempo en que aconteció en encuentro entre los dos protagonistas. Así, José penetra en el relato de Pedro, pero rebasa lo que éste pudo ver y saber para incrustar en sus palabras su propio recuerdo. Más precisamente, un relato absorbe el recuerdo de otro. Así, la aventura de Pedro se transforma en la de José y la coherencia del punto de vista se extravía por innecesaria puesto que se trata de un aprendizaje. Pero éste sólo puede realizarse en solitario y una vez los lazos con lo cotidiano hayan sido cortados.

Y es que lo cotidiano existe en *Arrebato* —ésta es su fatal condición— como ruido, como molestia. Tal vez jamás sentirá el espectador mayor sensación de asfixia que cuando el discurso cotidiano irrumpe en el filme. Insistente, la conversación trivial de la tía de Marta es el marco apropiado para una fugaz aparición de Pedro, reflejado en la anodina imagen del televisor convertido ahora en un objeto inquietante. Un terrorífico plano desde la nuca de José nos lo hace sentir vigilado y, acto seguido, las imágenes televisivas se abisman en un vertiginoso ritmo donde los sonidos han desaparecido y el poder de Pedro ha empezado a ejercerse. En otra ocasión, lo cotidiano reaparece de la mano de Ana, la antigua compañera de José, pero lo hace literalmente como un ruido ensordecedor e insoportable. El final de la primera proyección de los filmes de Pedro da paso a una confusa imagen de Ana, quien se pinta los labios. Al fondo, enmarcando su rostro y su coqueta acción, hormiguea la televisión. La joven sermonea seductora sobre perversión, haciéndola rimar con incitantes palabras: excitación, penetración. Pero pronto inicia una letanía sobre su identidad. La voz grabada de Pedro irrumpe entonces violentamente en la banda sonora para expulsar para siempre este discurso. Y, en efecto, la muchacha mueve los labios, habla, pero su voz se pierde en los espasmos de la otra, más dramática y sobrecogedora. Su discurso es devorado.

De nuevo, en mitad de ese rumor de sonidos cotidianos, pero liberándose de ellos, confundiendo tal vez con la voz de su maestro, José evoca por asociación los comienzos de su

relación con Ana. Esta excusa, esta dócil forma de asimilar dos voces y dos discursos se convierte pronto en un episodio que evacua definitivamente lo cotidiano, su absoluta e irritante impertinencia. Nos vemos transportados por segunda vez a la casa de campo donde se conocieron José, Ana y Pedro. La voz de este último sentencia respecto a la chica: “Una muchacha un tanto excesiva, capaz de colgarse de cualquier cosa en quince días”. Entonces, en medio de complicidades y arrebatos falsos logrados con ayuda de la droga, la proyección de las enigmáticas cintas grabadas por Pedro sentencian el arrinconamiento de una historia y el progreso imparable de la otra: “Hay que tener en cuenta —dice la voz— que yo todavía creía en las cámaras que filman, en las cosas filmadas y en los proyectores que proyectaban. Debes entenderlo: no adivinaba ni remotamente lo lejos que estaba de mi verdadera trayectoria”. Al son de las palabras de Pedro, una vez concluida la proyección, tiene lugar una alucinación cuyo origen es imposible detectar: imágenes de cualquier lugar del mundo aparecen como vistas por primera vez, con ese granulado defectuoso que las hace lejanas, revestidas de una insólita pureza, incontaminadas y, por eso mismo, no poseídas del todo. Unos instantes negros surcan la llegada a la mítica ciudad cinematográfica de Los Angeles, en Hollywood Boulevard; interrupciones del sonido bloquean la imagen y que resultan tener una motivación física, material, insoportablemente prosaica: Ana pone torpemente un disco. El hecho nos devuelve a una realidad, ahora ya totalmente vacía. Ana intercepta esta devoración de la mirada con estúpidos comentarios sobre la renuncia a la heroína e inverosímiles propuestas de confraternización de la pareja. Pocas veces lo cotidiano ha sido radiografiado tan despiadadamente.

El encuentro de dos delirios

El desgarrar de una voz, el abismo de una mirada. La primera anuncia el próximo desenlace: el contenido de la bobina que acompaña a la cinta magnetofónica. También en este instante un último zarpazo es intentado para liquidar en lo cotidiano el ambiente delirante en el que cada vez más se sumerge José. Ana, disfrazada de Betty Boop, escenifica en gracioso baile ante la pantalla, iluminada por el foco del proyector, recordando lo que creyó fue su ‘arrebato’ en el pasado. José sonrío complacido, admitiendo de buen grado el desenfado de este gesto espectacular. Y, no obstante, Ana cometerá la torpeza de pretender convertir su acto en algo más que una simple actuación, intentando hacer el amor con José. La violenta reacción de éste, su decisión de proseguir una aventura infinitamente más fascinante y repleta de riesgos borra para siempre a la muchacha y su discurso del horizonte.

En la proyección cinematográfica que sigue hay un instante en el que ambos delirios se funden, en el que la mirada atenta de José es poseída definitivamente por la participación en el destello devorador. La aparición de un primer fotograma rojo en las filmaciones de Pedro sobre sí mismo marca el punto de no retorno. Esa cámara que se anima en la habitación ya no bromea: cualquier nueva intrusión de lo cotidiano será repelida con violencia, con la desaparición. O, al menos, así será interpretada por este creciente delirio que ya es el nuestro. Y es así cuando la muerte linda con el descubrimiento de un estado casi místico, pues toma de él, después del lento y doloroso trabajo de depuración, su más radical signo: el ser sujeto pasivo de un acto arrebatador. Después de un exceso nocturno de alcohol y drogas, los ojos abiertos, como si de un cadáver se tratara, de Pedro, anuncian la inminente muerte. Algo en la habitación se mueve y el disparador de la cámara fotográfica se pone en funcionamiento. Un terrorífico plano nos sitúa en

el lugar de la cámara. Pedro: "Y entonces... reconocí a mis aliados. Sólo tenía que entregarme. Me poseían, me devoraban y yo era feliz en la entrega. Pero había hecho falta estar al borde del abismo para enterarse de lo que pasaba. Ahora era cuestión de dejarse hacer más que de hacer".

Devoración

Devorar, vampirizar. Arrebato. Fusilamiento. Son éstos algunos de los términos que con- voca nuestra lectura de la película. En particular, esta interpretación exige el fotograma rojo que aparece en medio de la filmación de Pedro y, poco a poco, va extendiéndose hasta absorber más y más fotogramas. No hay que pretender originalidad alguna por ellos, pues son a la postre tér- minos explícitamente mencionados en los diálogos de la película y es claro que toda interpreta- ción, por chata que sea, los incluirá en su seno. Pero su sencillez, su evidencia, el sosiego que desprenden sólo se alcanzan por la mediación de una curiosa lectura de los mismos: su carácter metafórico. El cine, así, mata, vampiriza, aniquila, incluso hace desaparecer como demuestra el gesto de José vendándose los ojos como para ser ejecutado cuando ha adivinado el destino que le espera. La lectura inocente a la que hacíamos referencia al comienzo nos daría la razón: vam- pirización del cine, imagen devoradora, el arrebato en la desaparición. Pero este discurso en nada da cuenta del terror que se apodera del espectador. Porque *Arrebato* se coloca mucho más cerca de lo literal de lo que cabría suponer. Mejor aún, la película se mantiene tan lejos de la metáfo- ra como de la literalidad. Y ello porque es un discurrir asociativo lo que guía esas imágenes, algo indisolublemente ligado al aprendizaje del protagonista. Ni alegoría del cine ni recurso a lo sobrenatural: tragedia de un sujeto confrontado con una experiencia límite.

No olvidemos que *Arrebato* se origina en un delirio, arranca de él, un terror de la mirada que contempla. Ahora bien, detrás de esa pausa o fotograma rojo, suspensión en la que todo se ha detenido, no hay nada alegórico, una imagen de muerte que el crítico deba resucitar, descu- brir o simplemente desvelar. Ahí, como en la aventura del filme, lo que reside es lo irrepresentable, la desaparición. Marta, la prima de Pedro, invitada a vigilar el sueño de mutación, osa nom- brar ese instante, reproducir las palabras de su primo (¿serían las mismas?). Ese instante irrepresentable, esa merma, ese —como dirá el mismo Pedro en una ocasión— 'síndrome de abs- tracción', no puede ser mencionado con esos términos ridículos, fuera del abismo de la mirada, fuera del conducto que señala la desgarrada voz, sin que resulte zafio, insostenible. Por eso, la película no puede ser reducida a una correspondencia matemática más o menos sutil de concep- tos. Dicho de modo más radical: *Arrebato* sólo puede ser devorada desde la guía narrativa que proponen quienes se internan en el relato, pues entre ellos existe un pacto enigmático que mez- cla sus sensaciones, recuerdos y mutuos delirios. Es un viaje, una locura, al que somos invitados y que nos sobrecoge por su inquietante literalidad, por su tenaz resistencia a la metáfora. En este sentido, la herofina es consustancial a la película.

La última mirada sin piedad. Terrores se apoderan de nosotros cuando la cámara de Pedro se dispara sola en la habitación sin haber sido manipulada por ningún personaje. Por su parte, y siguiendo la pista de la grabación, José se presenta en el apartamento de donde Pedro ha desa- parecido. El único habitante que José encuentra es esta cámara y, con todo, la habitación parece inundada de calor humano. Pasan tres días en suspenso. Solo en la habitación, tal vez sin ingerir comida ni bebida. El revelado de la última película de Pedro muestra entonces un solo fotogra- ma que contiene a Pedro en el postrer rodaje realizado por éste. Dicho fotograma, rodeado de

otros rojos por doquier, es un orificio que indica a José un lugar de entrada para compartir la experiencia intensa de su compañero y luego disiparse para siempre. Y, con todo, hay otra mirada presente designada por un cambio de plano que nos coloca en el animado visor, ese ojo siniestro que engendra una mirada glacial, imperturbable, inexorable o, quizá, aliada del mismo delirio; es ahí donde la pasión devoradora se convierte en una verdad demasiado arrebatadora para ser cómoda metáfora y demasiado terrorífica para poder ser admitida como verdad. Porque *Arrebato*, entre terrorífica verdad y brillante metáfora, se perfila como una siniestra invitación a penetrar en uno de los agujeros más negros que el cine haya conocido.

SEGUNDA PARTE
ATRACCIÓN Y
FRAGMENTACIÓN
EN EL RELATO
AUDIOVISUAL MODERNO

INTRODUCCIÓN

SENTIDO Y SINSENTIDO

DE UN RELATO

*

Decía Paul Ricoeur al proponer su relectura de la *Poética* de Aristóteles: “Componer la trama (*mythos*) es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico” (Ricoeur 1987: 100). Los acontecimientos aislados, pues, pasarían a organizarse en la trama y, así, adquirirían un sentido del que carecían por separado. Pero, además, un relato (es decir, una construcción narrativa compuesta por medio de la trama) no es sólo una forma o una estructura —como un día pudo concebirlo la narratología, desde un punto de vista estructuralista o formalista—, sino también un modo de pensamiento o, si se prefiere, una de las categorías o sistemas de comprensión que usamos en nuestras negociaciones con la realidad (Brooks 1992: XI). Ya se trate del mito o la tragedia, la novela o la épica, el cuento infantil o el romance, si el *mythos* o trama subsiste en sociedades distintas y a lo largo de los tiempos es porque un relato dice algo que no puede ser dicho de otro modo, porque, si se nos permite hablar así, sostiene un imposible de decir que no es otro que el origen. Y es que el origen es mítico por definición; por consiguiente, sólo el mito¹ y sus derivados (los relatos en su sentido más amplio) pueden hablar de él. Así pues, el mito implica una relación alógica entre lo verdadero y lo falso, entre la afirmación y la negación (Valabrega 1992: IV). No puede extrañar que los griegos opusieran sistemáticamente el *mythos* al *logos*, es decir, la forma de relato a la forma de pensamiento racional y lógico. Y el mismo Occidente ha heredado esta tensión entre racionalidad y relato a lo largo de toda su historia. Pues bien, en este balanceo radica a un mismo tiempo la grandeza y la sensación de fracaso de nuestra civilización. Tomado desde esta perspectiva, no puede sorprender que la intuición de Aristóteles, quizá el primero que supo advertir los valores de estas dos funciones tan polarizadas, haya sido recuperada muchos siglos más tarde, tras el declive de la Razón, por Freud cuando éste decide dar el nombre de ‘complejo’, en su sentido de trama, al sistema de identificaciones en que se ve envuelto el sujeto (el famoso complejo de Edipo no es sino una forma de relato, como también lo son las ensoñaciones diurnas o fantasías y los juegos infantiles)². Esta coincidencia sugeriría que el mito es una respuesta a los orígenes, no sólo de cualquier cultura, sino también de cualquier sujeto, con lo que habríamos

(1) Véase en el término de *mythos* aristotélico una interesante dualidad: es el mito y la trama; con lo cual se subraya la idea del mito como fuente de todo relato. Se sabe que la *Poética* de Aristóteles utiliza, en cambio, la tragedia como modelo del arte de componer, incluido, por supuesto, el *mythos* o construcción de la trama.

(2) En un texto de 1907, titulado “El poeta y los sueños diurnos”, Freud explicita la relación entre juego y trabajo poético, para un año más tarde —en “La novela familiar del neurótico”— afirmar que de lo que se trata en la fantasía es de la recuperación del mito del nacimiento del héroe (1981: 1363).

advertido un paralelismo harto elocuente entre la función del relato para las sociedades y la que ejerce en los sujetos.

Claro está que el reconocimiento de esta constante antropológica no implica la identidad ni semejanza entre todas las formas de relato mencionadas, ni tampoco la equiparación de sus funciones cardinales. Pero sí pone el acento sobre la correspondencia entre la falta de respuesta racional, lógica, para nombrar los orígenes y la necesidad de recurrir a lo narrativo. De ahí también que el relato posea una dimensión fantasmática y otra antropológica que explica su persistencia o su inercia, si se prefiere, en cualquier civilización.

Ahora bien, surge la sospecha generalizada en nuestro tiempo de que el estatuto mismo de los relatos se halla hoy en la cuerda floja, acaso debido al titánico esfuerzo de racionalización emprendido por la Ilustración durante dos siglos: crisis, deslegitimación, mecanización... son algunos de los términos que, desde la filosofía, la antropología o incluso la sociología, se escuchan por doquier. ¿Acaso esta constante antropológica o cultural tiende a desaparecer? No se trata —claro está— de que los relatos se hayan apagado; antes bien, un mero vistazo, por descuidado que sea, constata que éstos son más numerosos que nunca: el cine y, sobre todo, la televisión los ha multiplicado en serie, los folletines y novelas rosa nos esperan en las estaciones de los trenes y los aeropuertos, los ordenadores están ampliamente equipados para que cada uno de nosotros se comporte como un programador de historias, los video-juegos nos reclaman con sus sonsonetes insulsos desde cualquier espacio público para que nos incorporemos a su propuesta de itinerario. No obstante, los debates sobre los relatos y su posible debilitamiento van unidos a la fractura de elementos básicos de nuestra entidad cultural y civilizatoria occidental. Así, el resurgimiento de la barbarie y la inhumanidad en Europa central, la crisis de Occidente y de sus valores fundamentales nacidos de la Razón corren parejos con las exigencias de inmediatez de la información periodística de nuestros días y parecen impedir el recurso a lo indirecto o a lo metafórico.

Ahora bien, no hay que llamarse a engaño: la multiplicación de historias no denota su vigor ni mucho menos nos ayuda a explicar cómo son éstas recibidas; tampoco la constatación de su existencia plural revela de qué modo los relatos de hoy en día toman a su cargo la expresión de algo que sería innombrable por otros medios, algo del orden de lo inefable y que se encuentra referido a los orígenes. El siglo XIX definió una pauta que no podríamos ignorar, pues fue el primero que se declaró y autoconcibió como rotundamente narrativo hasta el punto de que imprimió la forma de relato a todos los saberes que por él circularon (la historia en sentido estricto, la filosofía, la ciencia misma, la lingüística...). No sería disparatado pensar que, en los albores del XIX, existiera una correlación muy marcada entre la violencia ejercida sobre las cosas para imponerles una relación causal de signo narrativo (una búsqueda, por así decir, inherente de las causas en lugar de la suposición de una Causa Primera) y la caída de los “masterplots” o meta-relatos, capaces de ofrecer un sentido estable al mundo (religión, mitología). Una vez abierta la brecha, el fenómeno no podía sino agravarse en nuestro siglo.

Puestos a señalar paradojas, cabría sospechar que la asfixia de relatos en que vivimos no puede carecer de relación con su ausencia de valor antropológico: vaciados de la capacidad de transmitir experiencias únicas, incapaces de vivir un tiempo ajeno a nuestras vidas (tal es la dimensión compulsiva del presente en el tiempo de la información y el periodismo), nos habríamos arrojado de bruces ante esquemas inertes y mecánicos. Una crisis de la tradición y de su autoridad —lo veíamos a propósito de la cita en la primera parte de este libro— debía necesari-

riamente afectar a los relatos, pues éstos, a fin de cuentas, siempre tuvieron el cometido de anudar el pasado con el presente y servir de promesa de futuro. Ahora bien, también podría suceder que sólo la pereza mental nos incapacitara para descubrir las claves de los nuevos relatos con que nuestro fin de siglo mece su cuna. Pues lo indudable es que éstos nos interpelan, conducen nuestra experiencia y son, si no maestros de la misma, al menos sí sus consejeros.

No se encontrará una respuesta terminante ni global a esta pregunta en los capítulos que siguen. Hasta el momento no hemos escuchado sino hipótesis más o menos plausibles y nada nos impediría formular las nuestras propias desde un plano teórico. Lo que nos proponemos, sin embargo, es establecer un vínculo entre la forma de los relatos y su dimensión antropológica, es decir, la función simbólica que cumplen en nuestras sociedades finiseculares. Así, y de acuerdo con el tema que dirige nuestros pasos en este volumen, nos enfrentamos al fenómeno de la fragmentación o dispersión de ciertos relatos cinematográficos y televisivos. En lugar de presentar una estructura causal y cerrada como formalizó de una manera obsesiva el modelo decimonónico, muchos relatos hoy se caracterizan por dos actitudes contradictorias: su estallido en miles de pedazos de difícil articulación y su dificultad o, incluso, imposibilidad de concluir. La relación entre ambos aspectos no es impensable: si los relatos de los que hablamos están aquejados de alguna falla que los hace desconfiar de un final conclusivo, correlativamente también la línea metonímica que define el nexo entre la serie de causas y efectos corre el riesgo de fracturarse y aquéllos se resquebrajan dando paso a una amalgama de momentos fuertes, tanto más impactantes cuanto menos organizados.

Pero tampoco podemos detenernos en esta constatación empírica o, en el mejor de los casos, escuetamente formalista. Es necesario dar un paso más y ésta es nuestra pretensión al interrogar ciertos relatos audiovisuales recientes que aúnan tema y representación terminal en un sentido estricto, a saber: la muerte. Muerte omnipresente impuesta a los demás personajes por el psicópata generalizado en algunas películas de terror de los ochenta que han cosechado una increíble fortuna; muerte imposible de su persona (lo que le otorga la prerrogativa de la inmortalidad), pero también agonía del relato, el cual se resiste a concluir y, por tanto, ordenarse desde el final. Este grupo de películas se conoce bajo el nombre de 'Slasher Films' o películas de cuchilladas o puñaladas, en razón de la violencia de sus crímenes realizados sistemáticamente con arma blanca. Frente a este sombrío ciclo de películas que proliferaron sin cesar, y que nos ocupa en el capítulo quinto, se impone un gozoso y eufórico espectáculo de la atracción electrónica marcado por el diseño, la mímesis de la estética publicitaria y el recurso a la música del video-clip. También aquí el relato salta en pedazos, pero bajo una forma de máscara altamente taquicárdica. Este es el objeto del capítulo sexto.

Cabe añadir que las mutaciones sufridas por los relatos en el curso de la última década han provocado un nuevo giro: desde el impacto de los 'Reality Shows' televisivos, tanto las series de psicópatas, como los telefilmes, dan signos de un viraje hacia construcciones discursivas cercanas al reportaje y a un efecto cada vez más intenso de real. Así, si el terror ha ido transformando sus psicópatas inmortales por otros de inspiración realista y cotidiana (la mítica *Henry. Portrait of a Serial Killer* —*Henry. Retrato de un asesino*, John MacNaughton, 1990— es un buen ejemplo), también el telefilme, siguiendo la veta pseudodocumental de *Hill Street Blues*, ha apostado cada vez más por técnicas de cámara en mano, rugosidad sonora, imágenes documentales, etc, en detrimento del diseño eufórico que caracterizó a *Miami Vice*. En este sentido, la tendencia representada por Steven Bochco ha acentuado, entre otras cosas, los efectos de cámara más

propio es informativo, en detrimento de una cámara más neutra y menos marcadamente enunciativa', propia del documental³. Esto se advierte paladinamente en series como *N.Y.P.D. Blue* (*Policías de Nueva York*). Tampoco el otro modelo hoy en boga (el asentado por los guionistas Joshua Brand y John Falsey) debe nada a la estética de atracciones de *Miami Vice*, como demuestran la ya antigua *St. Elsewhere* (emitida por vez primera en 1982) o la más reciente *Northern Exposure* (*Doctor en Alaska*). Hechas estas salvedades, los análisis que siguen son altamente representativos del fenómeno de descomposición del relato operado al filo de los años ochenta.

(3) Esta distinción me ha sido expuesta con sagacidad por Rafael R. Tranche y me parece muy oportuna para subrayar los efectos, por ejemplo, de la serie *Cops*, en donde la cámara acompañaba a la policía en sus redadas, aun cuando las acciones eran reconstruidas con un efecto inequívocamente fraudulento.

CAPÍTULO QUINTO MUERTE DEL RELATO Y MUERTE EN EL RELATO. EL NUEVO PSICÓPATA COMO HÉROE TRÁGICO Y LA ANTROPOLOGÍA DE LA MUERTE

*

Fue Walter Benjamin quien percibió hace ya bastantes años que el arte de la narración estaba tocando a su fin como corolario de otra transformación: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (1991:112)¹. El mutismo de la modernidad respecto a las experiencias transmitidas por la vía del relato no parece independiente de lo que cabría denominar la *hybris* de la Razón, es decir, la confianza soberbia en que todo puede ser transmitido por el lenguaje o, cuando menos, por esa forma mixta de palabra y lógica que los griegos llamaron *logos*. Si un lenguaje universal es deseable y posible, éste acabará siendo —como sentenciaron de modo premonitorio durante los años cuarenta Adorno y Horkheimer (1994), al subrayar el carácter mítico del iluminismo— el de la ciencia y el de la matemática, convirtiéndose la máquina en su transmisor. Frente a ello, Benjamin reivindicaba el relato transmitido de boca en boca del marino, viajero por excelencia que había visitado parajes ignotos, y del campesino sedentario, cuya sabiduría nacía de las raíces de la tierra de la que jamás se había movido. Lo exótico en el espacio o la huella del tiempo pasado aparecerían como las dos grandes fuentes de inspiración antropológica de relatos en los que la experiencia (de lo ajeno en un caso, de los ancestros en otro) se hallaría implicada. Benjamin recupera entonces, aunque no haga mención de ella, la idea de que el *mythos* aristotélico (la trama) expresa una enseñanza infornulable por otros medios: el que narra, aconseja a quien escucha, pero el consejo no es respuesta, sino propuesta, “sabiduría entretendida en los materiales de la vida vivida” (Benjamin 1991:114). Y sentencia: “El arte de narrar se aproxima a su fin porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extin-

(1) En este texto de 1936, titulado “El narrador” (Der Erzähler), Benjamin data muy precisamente este fenómeno en la Primera Guerra Mundial: la gente venía enmudecida del campo de batalla —prosigue— y en lugar de haberse enriquecido con la experiencia vivida, volvía empobrecida.

guiendo” (Benjamin 1991: 114-115). Y el fenómeno es paralelo, según el autor, al declive de lo oral y al surgimiento de la novela.

He aquí formulada la palabra clave que hemos ido relegando: el saber del relato es una forma de cercar lo real porque éste siempre escapa al *logos*. Benjamin opone entonces el relato como transmisor de experiencia, repetido en cadencias, metafórico en su sentido, conectado con la eternidad, a la información propia del mundo moderno, caracterizada por la cercanía y la verificabilidad. Aquí se nos revelan dos conexiones inevitables: la primera de ellas es reconocer, bajo la máscara del mundo mecanizado, abreviable, de la información (de forma narrativa o no, poco importa), la imposición del reinado de los expertos y de sus reglas de discurso que denunciaba Lyotard, conductores de formas de relato impecablemente tecnificadas². La segunda es el vínculo existencial entre la experiencia del relato y la muerte; siendo esta última el punto ciego del tiempo, el relato se organizaría sobre ella para acto seguido omitirla y recubrirla de una forma narrativa. Esto nos conduce a la afirmación siguiente: la muerte confiere al relato su genuina y más dramática dimensión antropológica y, por esto, el moribundo se perfila como la silueta del narrador ideal (Benjamin 1991: 121). La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y es ella la que le presta autoridad. Con el modelo del narrador oral, Benjamin unía estas dos ideas en una afortunada expresión: “El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida” (Benjamin 1991: 134). Quizá sea ésta razón suficiente para sospechar que la forma en que nuestra sociedad da cabida y trata la muerte no es ajena a la situación de alerta roja en la que vive el relato, a saber: su inestabilidad y débil legitimación, pero también su proliferación incontrolada. Valdría, pues, la pena introducirse en esa intrincada senda. Pero tratar de poner orden en este aspecto exige abrirlo a dos figuras nuevas: una antropológica (la muerte en nuestro mundo moderno), la segunda metafórica (la representación de la muerte en el interior del relato, pues ésta no se contenta con ser su fuente).

La figura y el sentido del final

Si desde un punto de vista filosófico parece inevitable insistir en esta conexión, no podemos rendirnos a la mera evidencia y debemos buscar la figura narrativa, inscrita en el *mythos* aristotélico³, que nos permita analizar con mayor rigor la presencia de la muerte en el relato. Nuestra hipótesis es que tal figura es el final.

En un texto sugerente, Frank Kermode (1967) señalaba el sentido de una concepción rectilínea y apocalíptica (podríamos decir con menos énfasis teleológica) del relato frente a una concepción cíclica (tradicionalmente identificada con la obra homérica). El modelo y fuente de la primera es, en opinión de Kermode, *El Apocalipsis* de San Juan⁴. Así pues, persiguiendo la dimensión vital que el relato apocalíptico tiene en relación con el tiempo humano, Kermode

(2) Lyotard no hablaba de ello, pero fácilmente puede ponerse en relación su noción de experto respecto a la política y al poder con los expertos en construcción de relatos o microrrelatos, desde los programadores de videojuegos hasta los múltiples proyectos interactivos.

(3) Este tema fue brillantemente estudiado desde el punto de vista de su configuración temporal por Vicente J. Benet (1992), siguiendo la lectura de Paul Ricoeur, entre otros.

(4) Como sabemos, también el discurso histórico privilegió el apocalipsis y los momentos de transición, crisis, catástrofes y espera que lo rodeaban. Un testimonio ejemplar es lo sucedido respecto al célebre año mil. Véase el texto de Georges Duby (1992).

examina su relación con la escatología medieval, es decir, con el lapso que media entre la muerte y el Juicio Final y desemboca colocando una vez más la muerte en el horizonte de la ficción. La idea de Kermode, de raíz nietzscheana, consiste en afirmar que para enfrentarnos con el caos que nos rodea en la vida tan sólo disponemos de las armas de la ficción y, en defecto de una Suprema Ficción (religiosa, mitológica, científica), vivimos el tiempo de los relatos. Puesto que el hombre vive *in mediis rebus*, la ficción le permite ligarse a un fin, instaurar el mito de un origen y ofrecer una imagen integrada del relato (conexión causal entre ambos) que carga de sentido el presente. Así, retornamos a la idea de construcción de la trama.

Es así como Kermode (cuyas formulaciones —justo es decirlo— reescribimos nosotros) pasa a examinar las modernas ficciones de apocalipsis toda vez que ha advertido su abundante presencia en nuestros relatos, al menos desde el fin de siglo XIX y la irrupción de las vanguardias de comienzos del XX. Ahora bien, si la literatura culta —poética o narrativa— en las obras de Pound, Sartre, Yeats, Iris Murdoch, Muriel Sparks, Joyce, Robbe-Grillet, etc. está plagada de imágenes y estructuras apocalípticas, como lo estuvieron la literatura y las artes plásticas de las vanguardias de comienzos de siglo, más nos llama la atención su aparición en otras formas de relato de vocación menos artística. En otras palabras, deseamos examinar algunas producciones del universo audiovisual moderno y, en particular, ciertos relatos cinematográficos de terror que surgen a finales de la década de los setenta y se prolongan durante la siguiente. Su actualidad queda atestiguada por numerosos ejemplos. El primero y más evidente de ellos tal vez esté constituido por aquellas ficciones articuladas explícitamente en torno a la idea de fin del mundo, ya que los temas del “Armageddon” o fin del mundo por la llegada del Anticristo conocieron un curioso florecimiento en la década de los setenta y, aún más, fueron la expresión privilegiada con la que los grandes estudios de Hollywood respondieron a la invasión del terror de mal gusto⁵. *The Exorcist* (*El exorcista*, William Friedkin, 1973, producida por Warner Bros.) y sus secuelas (*The Exorcist II-The Heretic*, *Exorcista II: el hereje*, John Boorman, 1977; y *The Exorcist III*, *El exorcista III*, William Peter Blatty, 1990), *The Omen* (*La profecía*, Richard Donner, 1976, 20th-Century-Fox) y sus secuelas (*Damien-Omen II*, Don Taylor, 1978; *The Final Conflict*, *El final de Damien*, Graham Baker, 1981; *The Omen IV*, *La profecía IV: El renacer*, Jorge Montesi & Dominique Othenin-Girard, 1991) fueron las más notables. En segundo lugar, y al margen del género de terror, los filmes de catástrofes —aunque no literalmente apocalípticos— fueron frecuentes desde principios de los setenta: *Airport* (*Aeropuerto*, George Seaton, 1970), *Airport 75* (*Aeropuerto 75*, Jack Smight, 1975), *Airport 77* (*Aeropuerto 77*, Jerry Jameson, 1977), *The Concorde-Airport 79* (*Aeropuerto 80*, David Lowell Rich, 1979), etc. Pero también la serie de *Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, 1975), *Jaws 2* (*Tiburón 2*, Jeannot Szwarc, 1978) y demás secuelas. O, incluso, *The Towering Inferno* (*El coloso en llamas*, John Guillermin & Irwin Allen, 1974)..., por no proliferar en datos innecesarios. Por último, la ciencia-ficción ha descrito los más inolvidables parajes postnucleares construyendo una imaginería desértica resultante de la hecatombe atómica.

Por demás, la idea tan generalizada de apocalipsis no ha escapado a la atención de historiadores, críticos de la cultura y del cine. Así lo demuestra el trabajo colectivo coordinado por Christopher Sharrett (1993); o el planteamiento del mismo autor respecto a otro filme anterior,

(5) Charles Derry (1977) ya distinguió tres grandes géneros del terror moderno frente al clásico: el horror de la personalidad, el demoníaco y el “Armageddon”. Véase el estudio de la filiación *low-budget* y teatro del absurdo en Derry (1987:171).

The Texas Chainsaw Massacre (Sharrett 1984), trayendo a colación el contraste entre una visión edénica de América propia del XIX y la violenta introducción y desarrollo de la tecnología en su interior: los conceptos de “caos primordial”, “apocalipsis primitivo” estarían, pues, en el nacimiento de una *Evil Age* o “era del mal” marcada por lo inevitable de la catástrofe. Pero estaríamos —hay que matizarlo— ante un apocalipsis sin revelación. Por no proliferar en las referencias, baste añadir la tesis de Gregory A. Waller, quien establece un paralelismo entre el ascenso del horror moderno en el cine y la decadencia de la *disaster story* o ficción de catástrofes, cuyo móvil a comienzos de los ochenta es la amenaza inminente de guerra nuclear. Por demás, como veremos en el capítulo octavo, aquí reside también la fuente de inspiración iconográfica y narrativa de los muertos vivos (Waller 1986 y 1987).

No obstante, no es a estos tratamientos del apocalipsis y la muerte a los que vamos a referirnos en el presente capítulo, sino a algunas formas algo más encubiertas de tratar el final del relato. Las películas que nos ocupan (las cuales se extienden a lo largo de varias series o ciclos) arrancan de una ficción criminal de factura artesanal y de producción marginal en la industria cinematográfica para asentarse muy pronto en ella mediante puntuales y mecánicas secuelas que proliferan a razón casi de una por año. En todas ellas, está en juego la constelación de elementos a cuya reflexión nos dedicamos: el final o su imposibilidad, la muerte o su imposibilidad... sólo que las conjunciones disyuntivas han de ser leídas igualmente como copulativas y esto dificulta —como es lógico— su comprensión y enreda su alcance retórico y antropológico. Planteemos, pues, el asunto con más claridad intentando desplegar el problema.

Un modelo sin final

Digamos de entrada que los relatos de los que hablamos se muestran incapaces de concluir. Tal fenómeno (frecuente en otros productos de la cultura de masas: culebrones, folletines, fotonovelas, radionovelas o también películas de catástrofes, de héroes u otras) adquiere aquí una dimensión inusitada pues se subdivide en dos aspectos distintos, aunque complementarios: 1) estos relatos se presentan como interminables después de haber intentado repetidamente un final que se revela a cada momento ineficaz, inverosímil, imposible; 2) ante tal fracaso o impotencia, y después de un cierre que sobreviene *deus ex machina* y que más tarde analizaremos, renacen bajo una forma muy particular de secuela, ésta ya virtualmente inagotable, pues ya no se mostrará angustiada por el drama del final, sino que parece milagrosamente haberlo superado. Podría sugerirse la idea de una muerte y una resurrección. O también suponerse que la temporalidad ha entrado en un universo cíclico ajeno a la noción de teleología, pero recogiendo de esta última el motivo iconográfico del apocalipsis. El asunto es, con todo, más complejo, pues la imposibilidad de acabamiento del relato está explícitamente unida en estas películas a la existencia y representación de la muerte; o, mejor aún, a una doble muerte: muerte imposible, pero en apariencia esperada, vacilante, indecisa, del psicópata que es la auténtica vértebra del relato (en torno a su posible o incierta defunción, el relato tomará la pendiente que lo encamine hacia una conclusión); pero muerte igualmente omnipresente, ya que el psicópata siembra la escena de cadáveres mediante crímenes tajantes, expeditivos y periódicos. En suma, la muerte se encuentra 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 retirada. Ambos fenómenos, no obstante, no corren aislados, sino perfectamente entrelazados: es el psicópata con su paradójica infinitud⁶, quien acarrea la inmortalidad averiada de un relato que pone todo su empeño en fenecer y, en cambio, no lo consigue. La forma que revisten estas sucesiones estará tejida —pronto lo veremos— con el hilo de la angustia.

A pesar de todo, nuestra formulación conceptual, forzosamente comprimida, corre el riesgo de resultar equívoca por lo que será necesario precisar el objeto actual de nuestra indagación. Por razones de extensión y en beneficio de la propia coherencia expositiva, limitamos nuestro estudio a tres de las series en las que los fenómenos aquí considerados se plantean de modo más sistemático: *Halloween (La noche de Halloween, John Carpenter, 1978)*, *Friday the 13th (Viernes 13, Sean S. Cunningham, 1979)*, *A Nightmare on Elm Street (Pesadilla en Elm Street, Wes Craven, 1984)* y sus respectivas secuelas⁷. La elección no se debe al azar ni a la arbitrariedad. La primera de estas películas constituye el modelo del *Stalker Film* o filme de acecho en el cual se formula la gramática del subgénero que será, a su vez, válida para las otras dos: asesino despersonalizado, oculto para el espectador, uso de la cámara móvil para encarnar el punto de vista del psicópata, grupo de jóvenes pecadores que se convierten en víctimas indiscriminadas, asesinato como sustituto sangriento de los ritos de paso de la adolescencia, generalmente sexuales, lucha de la heroína o *final girl* para sobrevivir más allá y en detrimento de cualquier valor ético o cívico que debiera ser preservado, etc. (Dika 1987). A las características anteriores, añade *Friday the 13th* el mérito de haber disparado la gran polémica de los *Splatter Movies* y, por consiguiente, encarnar el problema de la mostración de la violencia en el cine actual. En efecto, los críticos de cine Gene Siskel del *Chicago Tribune* y Roger Ebert del *Chicago Sun-Times* emprendieron una batalla contra la representación de la violencia gráfica y su objeto privilegiado —el sexo femenino— al ver cómo la Paramount había decidido romper el acuerdo del buen gusto entre los grandes estudios y distribuir esta película de bajo presupuesto (McCarty 1984). El camino emprendido ya no conocería retorno y la Paramount, haciendo caso omiso de la denuncia, acabaría distribuyendo puntualmente el resto de secuelas. La última de las series analizada en estas páginas plantea un deslizamiento sensible del marco criminal y de la elección de sus víctimas hacia el mundo infantil y constituye un ejemplo de intertextualidad o transtextualidad apenas creíble: el “Freddy Krueger phenomenon”, como ya es conocido, supuso una invasión sin precedentes de la iconografía del psicópata infantil a través de camisetas, juguetes, modelos de plástico e incluso la fabricación de un muñeco hablante con la voz del actor Robert Englund (Wiater 1992: 68). Por supuesto, el éxito fue tal que la película generó una serie televisiva, *Freddy's Nightmares (Las pesadillas de Freddy)*. Por si las razones aducidas pudieran juzgarse todavía insuficientes para justificar nuestra elección, estas películas marcan un hito en el devenir del terror de los últimos tiempos: si durante parte de los sesenta y casi toda la década de los setenta, el terror era revulsivo y había estado ligado a la contestación estética y la marginalidad de los circuitos de producción y distribución (*Night of the Living Dead*, de George A. Romero, en 1968, y *The Texas Chainsaw Massacre*, de Tobe Hooper, en 1974, son los ejemplos señ-

(6) Paradójica porque estos relatos se esfuerzan por sustraerse de lo sobrenatural, donde sería admisible la inmortalidad.

(7) Véase el Apéndice I con el listado de títulos que componen las tres series y que consideramos en nuestro estudio. Este nos servirá de referencia en lo que sigue a fin de no incurrir en excesivas repeticiones.

ros⁸), a finales de los setenta tiene lugar un viraje industrial y estético que conduce tanto a una monopolización mayor de la producción como a una imposición de criterios éticos altamente sospechosos: castigo de la promiscuidad, violencia contra las mujeres, etc. (Wood 1986)⁹. Tal vez la más elocuente expresión de cuanto decimos se halle en estas películas, cuya serialidad y carácter dramático supera lo grotesco del terror anterior y sólo aparece espolvoreado de cierta —aunque extraña— comicidad en *Nightmare on Elm Street*.

Halloween: los finales y la falla de lo fantástico

Vayamos, pues, con la película que dio origen al género de los *Stalker Films* y que se constituyó en su modelo, *Halloween*¹⁰. La primera secuencia, rodada íntegramente en cámara móvil subjetiva, presenta el acecho, suspense y posterior acuchillamiento de una muchacha adolescente, apenas unos segundos después de haber realizado un acto sexual inverosímilmente rápido, a manos de su hermano pequeño, un niño en cuyos ojos la cámara ha decidido colocarse. El uso de la *Steady Cam* para encarnar el punto de vista en continuo movimiento del asesino sólo se quiebra en un contracampo final con grúa que nos revela la identidad del niño asesino al tiempo que lo abandona en un pasado remoto, casi mítico, haciendo de esta primera secuencia una suerte de cuerpo extraño desligado temporalmente del resto del filme, como si se tratara de una escena primordial. Transcurrida una elipsis de quince años, el relato lo devuelve convertido en una peligrosa encarnación del mal, inflexible en su tarea: el psicópata ha nacido. A partir de este momento, el espectador ya no tendrá la ocasión de visualizarlo.

En efecto, Michael Myers se escapa de la clínica psiquiátrica de alto riesgo en donde fue confinado y acude la víspera de Halloween a su pueblo natal, fecha y lugar de tan infausto recuerdo. Allí, sin razón aparente y empujado por una inexplicable compulsión a la repetición, consumará crímenes sistemáticos que le conducirán al enfrentamiento con una joven, que finalmente lo aniquilará. Esta 'final girl'¹¹ está llamada a consumir un cierre que, con todo, es desplazado y pospuesto por medio del suspense. En el cuerpo central del filme van cayendo periódicamente las víctimas. Nada de extraño hay en este dispositivo de dilación, conocido desde los mismos orígenes del cine, si no es la forma particular en que se produce la resolución.

Hacia el final del metraje, Laurie (Jamie Lee Curtis), tras haber asistido a un espectáculo de mal gusto en el que encuentra los cadáveres del resto de los jóvenes a su paso, sufre una angustiada persecución por las anodinas calles de la desierta y nocturna ciudad hasta que logra, por fin, encerrarse en casa. Parece haberse librado, al menos temporalmente, de su aciago destino... Vana esperanza que se disipa cuando el soplo del viento o una terrible respiración tras la ventana abierta le revela la proximidad del asesino. Éste se encuentra acechando en algún lugar de la sala de

(8) Este fenómeno es tratado con mayor detalle en el curso de la tercera parte dedicada al cuerpo y, en especial, en el octavo capítulo'.

(9) Para Wood, la vida americana, asentada en ciertos valores de protesta desde el escándalo Watergate y la contestación a la intervención del Ejército de los Estados Unidos en Vietnam, sufre un giro derechizante hacia finales de los setenta, que la pantalla refleja con exactitud.

(10) Retendremos nuestro impulso de analizar algunos aspectos formales y de planificación de la película que tienen mucha enjundia, con el fin de no desviarnos de la reflexión que guía este texto.

(11) Carol J. Clover (1989) analiza las características de esta figura desde el punto de vista sexual, tildándola de 'chicote' (boyish).

estar. Exhausta, Laurie se deja caer sobre el sofá al tiempo que toma entre sus manos a modo de improvisada arma una aguja de hacer punto. De repente, desde el respaldo del asiento, Michael lanza una cuchillada que está a punto de sesgar la vida de la muchacha, pero justo a tiempo ésta reacciona con un certero golpe que clava el arma en el cuello del asesino y lo hace desplomarse muerto. ¿Muerto? Así lo cree la joven que sube las escaleras entre sollozos y suplica a los niños que salgan en busca de ayuda. Éstos, que en medio de tan siniestra noche creen renacido el *bogeyman* (suerte de hombre del saco), sentencian: “No puede matarse al hombre del saco”. Y, como por ensalmo, un grito revela que el criminal redivivo asciende las escaleras en dirección a ellos blandiendo un mayúsculo cuchillo de cocina. Detengámonos aquí.

Nos hallamos ante la primera incertidumbre respecto a la muerte del enigmático, aunque bien conocido, asesino. Sin embargo, ésta no desmonta lo verosímil; antes bien, pone en juego dos mecanismos: hace intervenir el registro del cuento infantil desde el interior de un relato naturalista y suspende momentáneamente lo verosímil. Por otra parte, la muerte anterior tampoco parece, considerada retrospectivamente, verificada, ya que el cuerpo se desplomó sin apenas batalla ni agonía, de manera hartó teatral. Así, el hueco abierto viene a ser rápidamente colmado por el renacimiento del suspense. Un nuevo asedio y Laurie, escondida en un armario, forja un nuevo instrumento de defensa con ayuda de una percha y, en desigual combate, hiere en el ojo a su agresor, le arrebató su arma homicida y le asesta repetidos golpes que parecen producir su defunción. Segunda muerte ésta que parece restablecer, en el universo del relato, la verosimilitud cuestionada un momento antes. Y, por ende, sugiere la inminencia de otra muerte aparejada a la del psicópata, a saber, la del relato, pues la desaparición de la amenaza entrañaría la disolución de cualquier conflicto y, por tanto, también de la razón de ser del relato. Se abriría, así, la promesa de un espacio utópico (la paradoja que encierra esta expresión es voluntaria). Ahora bien, cuando Laurie, transida, se recobra, al fondo, tras su espalda, observamos un hecho insólito que desarticula sin contemplaciones cualquier resto de verosimilitud: el cuerpo de Michael Myers se levanta como impulsado por un resorte; movimiento que en nada recuerda lo humano¹², sino que hace ingresar la narración en el universo de lo sobrenatural. Abalanzándose sobre la muchacha, Michael intenta ahogarla con el hilo del teléfono. Con Laurie desvanecida, Michael, que en la refriega ha perdido la máscara que siempre lleva como recuerdo del disfraz del fatídico día en que comenzó su carrera criminal, se la coloca como quien cumple las fases de un rito y se prepara para consumir el crimen. Justo en ese instante, el doctor Loomis hace su irrupción en la habitación y vacía el cargador de su revólver en el cuerpo del psicópata que se precipita tras la balaustrada del balcón cayendo sobre el césped. Helo ahí, ante nuestra mirada incrédula y la del doctor, inmóvil, extendido sobre la hierba. Una vez más, se anuncia otro final que resultaría ya insuficiente, endeble, incapaz de aplacar la cantidad de despropósitos a los que acabamos de asistir. Lo sobrenatural quedaría barrido una vez más, aunque la incertidumbre sobre las fallidas defunciones permanecerían como testimonio de una irregularidad o una inconsecuencia.

Pero he aquí que el doctor se encarama al balcón para contemplar por segunda vez el resultado de sus disparos y el césped aparece vacío: el cadáver de Myers ha desaparecido. Su esca-

(12) Es un guiño cinefílico que remite al movimiento que alza a Nosferatu en el sótano del barco Empusa en la película célebre de F.W. Murnau, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922). No deja de ser significativo que en el momento en que se apuesta por la inmortalidad del psicópata, se recurra a esta cita, pues a fin de cuentas también Nosferatu es un ser que no muere.

moteo, con todo, no apunta a lo sobrenatural, sino que apenas aporta una vacilación. ¿Qué ha sucedido? Carpenter ha recurrido a un mecanismo fantástico, en el sentido en que éste fue definido por Tzvetan Todorov (1982) y fue recurrente en la literatura narrativa romántica y postromántica: suspensión momentánea de lo verosímil, indecisión entre una interpretación realista y una sobrenatural¹³. Nada de esto resultaría digno de mención, pues esta misma fue la actitud de cine clásico ante lo fantástico. Lo llamativo es el retorno a esta solución después de su invalidación previa. En palabras más claras, Carpenter ya no parece autorizado a dar marcha atrás y suspender su película en un efecto fantástico decimonónico después de haber denegado la muerte de Michael Myers en varias ocasiones. Así, consciente de sus vacilaciones, entre las tres salidas posibles (opción que queda negada explícitamente en la teoría de Todorov, cuyo fundamento es la duda entre dos posibilidades), concluye su filme de una manera sorprendente, a saber: apuntando a una continuación inminente y no dilatada en el tiempo. Acompasados por el tema musical de la película y por un efecto sonoro que evoca la respiración del asesino, se suceden diversos campos vacíos que reproducen varios de los lugares desde donde acechó Myers a lo largo de todo el metraje. De nuevo sentimos su presencia cercana, aun cuando el campo permanezca vacío: los lugares insisten como escenarios de unos crímenes ya cometidos. Extraviada su presencia, parece, sin embargo, inminente (tal vez, incluso inmanente) su aparición, pues bien sabemos que el contracampo siempre está presto a esconderlo, como en seguida veremos. Es así como la película se abisma en una continuidad imposible, pero también inevitable. Imposible si no se cambian las reglas del juego, pues no cabe duda de que estamos ante el final, por mucho que éste pugne por retrasarse; inevitable por cuanto la evaporación del psicópata torna igualmente inviable su exterminio, caso de que éste no haya acontecido.

Hay algo más. El acecho de estos planos (de estas miradas) y la respiración cercana del asesino nos ayudan a comprender el rasgo fundamental de planificación del filme: lo que desearíamos denominar la paradoja del punto de vista. Afectado por la brutalidad y el exceso subjetivos de la secuencia inicial, el espectador ha sentido por doquier la cercanía del psicópata a lo largo de todo el metraje. Por decirlo con otras palabras, todo plano que reúna ciertas condiciones de distancia y ocultación respecto a los personajes es susceptible de convertirse en un emplazamiento subjetivo. Tal posibilidad es recordada y confirmada periódicamente por el filme mediante conversiones repentinas de planos aparentemente descriptivos en miradas subjetivas del criminal. Ahora tal vez sean más transparentes las razones de titular a este género como *Stalker Films*, filmes de acecho: porque en cualquier umbral del campo o, más aún, en cualquier contracampo, puede estar el asesino; lo que equivale a decir: en todos esos lugares vive la amenaza. Ello nos revela un último rasgo inesperado: cuanto más cerca estamos como espectadores del psicópata, cuanto más adoptamos físicamente su punto de vista, menos sabemos de él como personaje. Podría decirse que la cuestión del punto de vista se ha desprendido para siempre del saber narrativo, con el que nunca coincidió por completo, pero que cierto tipo de novela y cierto relato cinematográfico clásico nos acostumbró a ver como su mediador. Miramos, por tanto, desde los ojos que nos aterran¹⁴.

(13) Este efecto es ampliamente comentado en el capítulo séptimo cuando analizamos *Cat People*.

(14) Hace ya muchos años, asistí a la proyección cinematográfica de *Halloween*. Yo ignoraba todo acerca de este filme. Puedo recordar con vívida impresión cómo la angustia nació en mí al saberme mirando por esos ojos cuyo cuerpo era invisible... siendo de alguna forma el mío.

Un comienzo a la deriva

Las secuelas inevitables de *Halloween* traerán la respuesta a este dilema, pero se tratará de una respuesta herida y mecanizada. *Halloween II* parte de la falla abierta al final de la anterior, es decir, en la precisa fecha del 31 de octubre de 1978, en que ocurrieron los anteriores sucesos. Desde muy pronto, con el recurso de la cámara subjetiva, pero flotando en la contingencia, *Halloween* ha vuelto a comenzar.

La lógica de la planificación que hizo las glorias de la primera película aparece mimetizada, pero también desmontada por la imposibilidad de su dependencia respecto a un final que se sustentaba en la esperanza de una muerte para el personaje. Es entonces cuando la película vacila y, en lugar de una estructura integrada, se desgarrar sin armazón en la sucesión de unos momentos fuertes que bien podrían ser asimilados a las atracciones de la conocida teoría eisensteiniana. En efecto, la semejanza es más que fortuita. Eisenstein formulaba en 1923 su primera versión del montaje de las atracciones para el teatro en plena euforia vanguardista: "Es atracción (desde el punto de vista del teatro) todo momento agresivo del teatro, es decir, todo elemento de éste que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica verificada por medio de la experiencia y calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados *shocks* emocionales que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado, su conclusión ideológica final" (Eisenstein 1974: 117). Esta definición conviene a nuestro objeto en tanto en cuanto subraya el efecto de *shock* emocional sobre el espectador, pero la desdice en un punto: no obedece a la pretensión eisensteiniana de una estructuración tendenciosa que conduzca inexorablemente a un efecto ideológico final; antes bien, en nuestro caso, el relato se disgrega faltándole la decisión y dirección de un pulso firme, a saber, la mano de un enunciador terminante. Diríase que los poderes que la actitud vanguardista eisensteiniana confería a su enunciador parecen haberse desplazado aquí al demiurgo de la ficción. El resultado de ello es una doble dimisión: la de un relato que se desintegra en las atracciones, por una parte, y, por otra, la de una figura enunciativa que podría restituir la descomposición narrativa mediante una férrea disciplina discursiva, pero que renuncia a hacerlo conformándose con la ofrenda escópica contenida en cada atracción-asesinato¹⁵. La agresión visual, pues, está presente en estas películas, pero narración y espectáculo se encuentran en conflicto¹⁶.

Con el cometido de afinar algo más la puntería, cabría recurrir a otra acepción del término 'atracción' que fue aplicado por Tom Gunning al cine de los primeros tiempos y que opuso a lo que él denominaba el cine de la integración narrativa. En el primero, Gunning rescata su tendencia excéntrica, su indiferencia hacia la estructura del relato y su inspiración en la feria, el espectáculo teatral popular y el circo (1986 y 1991). El espectáculo así descrito y concebido se asemeja más al moderno cine de terror que el vanguardismo eisensteiniano en este punto, pero se distancia de él en la conciencia que tiene el cine de terror moderno de hallarse ante las cenizas de un relato, el clásico, mientras el cine primitivo daba muestras de una inocencia propia de barracón de feria. En pocas palabras, si la poética excéntrica de la atracción es consustancial al cine de

(15) La función de la enunciación tiránica en la concepción del montaje de Eisenstein nos ha ocupado *in extenso* en Sánchez-Biosca (1991).

(16) Este tema ocupó a Vicente J. Benet (1992), pues detectó el conflicto en pleno corazón del discurso clásico cinematográfico, considerándolo inherente a él.

los orígenes connotando su procedencia de feria, estalla en el vanguardismo pretendiendo el *shock* y la conducción del espectador y vive en el cine clásico como un reto a la necesidad de centramiento del relato, en el terror moderno este excentrismo no descompone cualquier relato, sino uno muy preciso que se encuentra en su horizonte, a saber: el heredado del cine clásico. En otras palabras, no basta constatar el desmembramiento: es necesario determinar también el intertexto.

Representa esta tendencia una variante bastante generalizada en la que incurren muchas películas modernas, especialmente de terror. Valgan como ejemplos, *Creepshow* (George A. Romero, 1982), constituida desde el inicio como una serie de atracciones ajenas e indiferentes a toda necesidad de causalidad del relato. Así se comportan también *Demons* y *Demons 2* (Lamberto Bava, 1985 y 1987, respectivamente), o *The Evil Dead* y *The Evil Dead II* (Sam Raimi, 1983 y 1987, respectivamente). Para esta tendencia, inspirada en buena medida en el cómic, el relato es una neta impertinencia y la sucesión de efectismos una necesidad y una condición del género. En el caso que nosotros acometemos en esta ocasión, el referente del relato clásico todavía está en el horizonte y la desintegración a la que asistimos es una consecuencia y no un punto de partida.

Así pues, tanto *Halloween II*, como *Halloween IV* o *Halloween V*¹⁷ presentan diversos asesinatos —de violencia más espectacular que en el primer filme de la serie— que se revelan acumulativos, no jerarquizados, sin valor estructural alguno. Tan sólo sirven para labrar un terreno yermo que debe concluir con la persecución y asesinato de la víctima principal o con su salvación definitiva: las acciones no poseen una armadura sólida, sino que se limitan a llenar un vacío no fenoménico. Ahora bien, algo adicional es necesario para suplir esta falta de tensión (en su acepción física de un relato tenso como una goma que se estira) de que adolece la estructura. Es ahí donde interviene el suspense: un suspense extremo, pospuesto sin límite, que concluye con una acción irrelevante —narrativamente hablando— en cada caso, a saber, un asesinato. Y esto porque el único acontecimiento estrictamente estructural sería el crimen ejercido sobre el personaje principal, el único que admitiría denegaciones, pero no sustituciones.

Un ejemplo puede servir para ilustrar hasta qué punto la planificación se ha desprendido de la narración y el esquema suspense-atracción campa por sus respetos, como si de un *clip* o un test de angustia se tratara en cada crimen. Sea el caso de uno de los varios crímenes cometidos en *Halloween II*. En el Memorial Hospital de Haddonfield, la línea telefónica se ha cortado repentinamente. El espectador es conocedor del autor: el asesino Myers. El guardia nocturno se dirige al sótano donde, ayudado por una linterna, se dispone a inspeccionar la avería. Detecta una mancha de sangre. Este hecho acrecienta su curiosidad y nuestra tensión. A esta última sucede una equívoca descarga: un gato salta inesperadamente sobre él propinándole un susto mayúsculo. Consumado este desengaño, el personaje se siente aliviado. Confía en que nada extraño sucedía y el futuro está libre de peligro. No así nosotros que sentimos aparecer un remedo de mal gusto de la conocida ironía trágica. Un segundo recurso introduce la extrañeza en la situación: un candado ha sido forzado. De nuevo el suspense en juego y nuestra espera, ante la posible aparición del asesino, se torna ansiosa. La angustia, motivada por la falta de respuesta a la espera, se pro-

(17) Recordemos que *Halloween III: Season of the Witch* (*Halloween III: El día de la bruja*, Tommy Lee Wallace, 1983) nada tiene que ver con el personaje de Michael Myers y el título se utilizó como reclamo, visto el éxito de los dos capítulos anteriores.

diga en este largo fragmento durante el cual el guardia indaga con parsimonia. Unos ruidos de origen desconocido incrementan todavía la tensión. Nuevo recurso: el personaje acciona el *Walkie-talkie* para contactar con una enfermera, único lazo que lo une al resto del hospital. Esta, sin embargo, desconoce el mecanismo y no responde adecuadamente. Montaje paralelo que nos hace abandonar la escena principal. Un nuevo ruido torna ya insufrible la espera cuando algo sorprende: la puerta del trastero se abre y multitud de objetos almacenados se precipitan en tromba sobre el cuerpo del insensato... pero sin menoscabo de su vida ni de su seguridad. Nueva decepción. Y, de repente, un golpe seco parte el cráneo del desdichado. He aquí la situación: una atracción largo tiempo esperada, relegada con los procedimientos más convencionales de que dispone la batería retórica del cine, y que, en el fondo, resulta un chasco, pues la misma muerte del personaje en cuestión es de todo punto irrelevante, ya que no hace avanzar un ápice el relato, además de que éste no se tomó la mínima molestia en caracterizar psicológicamente al personaje en cuestión ni se lo tomará en el futuro para trabajar simbólicamente el duelo por su pérdida¹⁸. Lo que interesa resaltar es que el dispositivo de planificación no es ni más ni menos que el sustituto espectacular del vacío dejado por la falla del final y de su función estructurante.

Desde luego, y como veremos en el epígrafe siguiente, algunas atracciones pertenecientes a otras películas son bastante más jugosas desde el punto de vista espectacular y mostrarán cuerpos despanzurrados o violencias con arma blanca más llamativas. Sin embargo, en este momento y para dar un paso adelante, desearíamos retener una anécdota significativa que presenta *Halloween II*. La película fue rodada y concebida de acuerdo con el mismo clima de pudor espectacular que la primera: fuerte tensión, pero ahorro de escenas sangrientas. Poco antes de ser distribuida, el productor, John Carpenter, percibió que algo había cambiado en el ambiente cinematográfico del terror, algo que tornaba su película anacrónica por la escasa visualización de escenas atractivas desde el punto de vista de la violencia gráfica. Así pues, decidió, rodar él mismo distintas escenas sangrientas e intercalarlas en el interior de la narración. Este algo que había sucedido tenía un nombre: el estreno en las pantallas americanas de *Friday the 13th*.

De la atracción sangrienta a la ingravidez

John McCarty, cuando intentó definir el celebrado titular *Splatter Movie*, debido a George A. Romero, tomaba un pequeño desvío:

“Toward the close of Sean Cunningham’s highly successful 1980 movie about a knife-wielding psycho who’s got it from the entire staff and management of a New Jersey summer camp, *Friday the 13th*, the heroine (Adrienne King), finds herself locked in a prolonged struggle for her life with this selfsame psycho. During the fight, the killer’s knife (actually more than a machete) gets dropped. Our heroine scoops it up and, as the psycho charges her in a final burst of murderous rage, she swings the blade wildly and in one clean stroke lops off the baddie’s head.

(18) A menudo en estas películas, todos los cadáveres de los asesinados reaparecen hacia el final de cada filme con el único propósito de intensificar la persecución de la víctima protagonista. Así, la chica perseguida va recorriendo un reguero de mutilaciones, decapitaciones y cuerpos destrozados en medio de gritos. Cada cuerpo sirve, por tanto, para una doble atracción.

“Now ordinarily, such a scene would be just another example of that of tired old cinematic standby, Gratuitous Violence. But what lifts it out of cinematic endeavour is the gleeful realism with which this beheading is staged: in delicious close-up (and slow motion besides), so that we are able to see every minute, bloodspurting, bony, sinewy, muscle-exposing detail. *Friday the 13th*, you see, is a *splatter movie*” (McCarty 1984: 1).

No obstante, acto seguido, corrige algo esta afirmación para mejor exponer el modelo: “The truly skillful splatter movie seldom uses close-ups during its shock sequences. Effects are usually held in medium shot (and without editing) so as to make the audience wonder, à la Grand Guignol, how in hell the scene was accomplished without killing off the actor or actors involved” (McCarty 1984: 2). Es la concisión y el entusiasmo de una escritura propia de *fan* del género, así como de una mentalidad periodística lo que en esta descripción nos interesa: la selección de adjetivos y el carácter gráfico de la definición.

Friday the 13th encarna, pues, un modelo, no tanto de relato, cuanto de vocación escópica que concuerda con la atracción que acabamos de analizar. En efecto, se trata de una película mucho más decidida que *Halloween* en la mostración de la violencia y, si bien adopta algunos rasgos propios de las películas de acecho en cuyo género los críticos la inscriben desde su nacimiento, añade a éstos una espectacularidad sangrienta de la que las otras películas carecían. En definitiva, *Friday the 13th* es en sentido estricto un montaje de atracciones violentas, donde la muerte ya no se encuentra articulada ni gradada (como todavía sucedía en el *Halloween* de Carpenter) y donde a la desarticulación del relato se añade el carácter espectacular de las escenas de asesinato.

Repasemos, a continuación, la secuencia del pregenérico: el campamento de Crystal Lake en 1958 de noche. Pronto, el movimiento ágil de la cámara anuncia (aquí la influencia de *Halloween* es determinante) la adopción de un punto de vista, reforzado por un efecto sonoro semejante a la respiración, aunque algo más grotesco. En el interior (la coherencia de la cámara móvil subjetiva no es rigurosa), un grupo de quinceañeros cantan, mientras otros duermen. Una parejita de adolescentes suben al cobertizo a estrenarse en sus actividades eróticas. La *steady cam* inicia un complicado movimiento de ascenso por las escaleras y se dirige hacia los jóvenes anunciando la presencia de un arma cortante que asesta una tremenda cuchillada en el vientre del muchacho y persigue a la joven hasta que la cámara lenta acaba por congelar el fotograma y omitir *in extremis* su asesinato. Entonces irrumpe el genérico.

Pues bien, esta primera secuencia aparece, según el modelo de *Halloween*, como separada en el tiempo, hundida en el pasado y será la prueba más explícita de hasta qué punto el pasado retornará como una compulsión a la repetición. No se trata en adelante de una evolución, de un progreso, de un movimiento metonímico que conduce el relato o su héroe o heroína hacia un final, sino que estamos ante una mera y cansina repetición de escenas violentas, ninguna de las cuales posee más valor que la anterior o la siguiente. Lo dicho respecto a *Halloween II*, *Halloween IV* o *Halloween V* se revela aquí sistemático, tanto para esta primera película como para sus restantes secuelas: los asesinatos son intercambiables, multiplicables, reordenables a voluntad, sin que nada en el relato se vea afectado por ello. La casi rigurosa unidad de lugar (el campamento de Crystal Lake) y la de tiempo (apenas una jornada) confieren a la película su homogeneidad, incluso una extraña forma de monotonía quebrada tan sólo por crímenes periódicos. Los asesinatos aparecen, pues, con la extraña cualidad de ser episódicos en lugar de dramáticos, como

en un momento sentenció Norman Mailer (1991) a propósito de la escandalosa novela de Brett Easton Ellis, *American Psycho*, con el añadido en este caso del grafismo espectacular que conlleva la imagen. Y, así, a medida que las secuelas se multiplican, encontramos el extravío de los rasgos nodales de lo que fue el subgénero: vemos difuminarse la retórica del punto de vista que se hallaba indisolublemente unida a la incertidumbre sobre la identidad del psicópata, la idea de acecho se diluye, el suspense queda también relegado y lo único que pervive es la brutalidad escópica de los crímenes, salvajemente hiperbólicos hasta acabar acomodándose en un curioso tedio que guía las últimas producciones.

Pero lo más relevante de *Friday the 13th* es una incertidumbre que se advierte desde su primer capítulo. El personaje que consume los crímenes de todo el episodio puede con suma dificultad asumir características demiúrgicas semejantes a las inauguradas por la película de Carpenter. Así, dada la deshumanización del personaje, podríamos hablar de una mano demiúrgica unida tan sólo a un ojo, el del asesino, que acecha. La mano armada con cuchillo, hacha, lanza o flecha nos permite asistir a los momentos de espectacularismo de la violencia¹⁹; el ojo, en cambio, nos constrañe a vigilar, acechar, a las víctimas. Si con la primera designamos el momento de la atracción; con el segundo advertimos el único rasgo de planificación que posee un espíritu de continuidad a lo largo de los diversos planos. Ahora bien, afirmar esto supone haber consumado la desantropomorfización absoluta del demiurgo. Nada sino una suma de mirada y brazo sin cuerpo humano al que referirlo: esto es el asesino tal y como está formulado durante el metraje de la película. En efecto, tal conclusión queda confirmada por algunos de los efectos de sus acciones, ya que parece dotado de una fuerza sobrehumana: nadie —hombre o mujer, desprevenido o receloso, joven o viejo, fornido o enclenque— será capaz de ofrecer la mínima resistencia a esa fortaleza épica, terminante, desmesurada y que no busca tanto vencer (de hecho, nunca combate) como exterminar.

Hemos diseñado con estas palabras una entidad a su vez despedazada: un ojo y un brazo. Parece que nada más necesita el *Stalker film* (un ojo que acecha) o el *Slasher* (una mano que acuchilla). Sin embargo, *Halloween*, la película que gestó tal concepción, unió ambos aspectos a un enigma precario, continuamente desplazado y de escaso alcance verosímil, pero cuando menos formulado, a saber: la identidad del asesino Michael Myers. Si bien sus móviles resultaban confusos y eran modificados a cada capítulo, su nombre indicaba un *non plus ultra* de la imaginación: era él quien asediaba desde el contracampo, era su mirada la que espía y su brazo potente el que acuchillaba. Por el contrario, el caso de *Friday the 13th* es muy distinto. Observemos algo más de cerca la primera película de la serie.

El brazo expeditivo del psicópata no deja títere con cabeza, extermina y nada ni nadie le opone la mínima resistencia: soberbios hachazos, cuerpos literalmente atravesados por armas puntiagudas, incluso a través de un colchón, cráneos aplastados con un hacha, etc. Y sin embargo, hacia el final del relato, descubrimos que su autor no ha sido otro que una mujer corriente, vulgar incluso, la madre de un tal Jason que murió ahogado en ese mismo lugar años atrás. Ahora bien, el cuerpo de esta señora no presenta rasgo alguno de fortaleza, tampoco se advierte ningún enigma encubierto en un rincón de su rostro ni nada torvo en su mirada. Nada más lejos del

(19) Hay otro ojo en este contexto, el del espectador, que disfruta del espectáculo. El espectador, por consiguiente, también aparece interpelado visualmente de dos maneras distintas: por el goce de la violencia y por la espera con que espía.

retrato sinecdótico que se nos ha brindado del demiurgo psicópata que esta vulgar anatomía de la alucinada Sra. Voorhees; nada desmentiría más la verosimilitud de la equilibrada contienda que la enfrenta a la 'final girl' que el recuerdo de la inapelabilidad con que segaba la vida de los otros jovencitos.

Sin embargo, este inconcebible disparate narrativo demuestra por su desfachatez que la mente que concibió formalmente el demiurgo expeditivo lo hizo con absoluto desdén y desinterés respecto a su posible conversión narrativa; en otras palabras, que el demiurgo se construye con independencia de una identidad, cualquiera que ésta sea, y que su determinación se hace con total desprecio por la mínima coherencia narrativa. El golpe de efecto de esta secuencia —el hecho de que la muchacha pueda confiar en lo inofensivo de una mujer cualquiera— es insuficiente para justificar tamaño desafuero. Evidentemente, el error no es llamativo: lo es la indiferencia. Tanto es así que los siguientes capítulos de *Friday the 13th* intensifican este desajuste variando constantemente la identidad del asesino: si en *Friday the 13th. Part II* se trata del mismísimo Jason que no falleció cuando se le suponía, en *Part V: A New Beginning* se trata de un padre que perdió a su hijo a manos de un habitante del campamento. Lo que en estos casos se acentúa es la sistemática disparidad de criterios entre la imagería que rige las atracciones y el suspense y la mera justificación de una identidad cualquiera al final del metraje. O, en otras palabras, que el final sólo está ahí para abrir la puerta a otro comienzo.

Esta situación literalmente interminable desembocaría en el asentamiento de Jason, con su parafernalia de machete y máscara, como verdadero asesino. Pero esto habría de suceder mediante un recurso a lo sobrenatural que admitía la inmortalidad de Jason y se desentendía de cualquier coartada narrativa justificatoria. La personalidad del psicópata se encontraba tan admitida en las salas cinematográficas que a duras penas necesitaba lo verosímil. Esto es lo que sucede en la última muestra, *Jason Goes to Hell. The Final Friday*. Jason ha sido chamuscado y su tejido casi destruido, su cuerpo despedazado y sus vísceras, el corazón en particular, extraídas del tronco. Como en una suerte de *sparagmós* dionisiaco, el cuerpo del asesino ha sido blanco de una secuencia hiperbólica de disparos, lanzallamas y morteros. Pues bien, el corazón lleno de un fluido viscoso que nada tiene que ver con la sangre empieza a latir. El psicópata se ha transformado en un *alien* y, con él, el modelo genérico se ha metamorfoseado.

Repetición y angustia: la pesadilla

A Nightmare on Elm Street inaugura un cambio de registro que, sólo con dificultad, podemos integrar en el círculo de películas de psicópatas que nos ocupa en estas páginas. Su imagería es original y demuestra un cuño postmoderno: al clima de realismo que imponían los primeros capítulos de las series anteriores no responde con la inmersión en lo fantástico o lo sobrenatural, sino que interpone una estructura de pesadilla. Se presenta ésta como el soporte discursivo idóneo para construir un modelo verosímil que dé cobertura a los recursos formales e inventivos utilizados. Así pues, el primer gesto de la película consiste en situar el terror real en el interior (y en contradicción) de una estructura verosímil cuyos límites apura. La pesadilla en la que recaen diversos adolescentes cuando el sueño les vence y en la que habita Freddy Krueger arrasa sus propias vidas, pues es posible (o incluso casi inevitable) morir en el interior de la pesadilla. Se amplifica, con este peligro inminente y terrible, el punto o efecto de real que en las pesadillas provoca el despertar agitado, hasta el extremo de convertir toda la pesadilla en una

manifestación de lo real. Un segundo fenómeno va aparejado al anterior y constituye su ley de discurso: en el interior de la pesadilla está rigurosamente justificada la ubicuidad del psicópata, así como su inmortalidad; además, la pesadilla ofrece la coartada perfecta a la estructura de repetición compulsiva bajo la que se presenta el relato, pues la insistencia viene a coincidir con los distintos asesinatos que denominamos más arriba atracciones. Ya no es necesario que la muerte aparezca denegada de forma vacilante al final de cada capítulo; su imposibilidad motiva las formas más llamativas y peregrinas de destrucción. El propio Freddy hace recuento en la ya tardía *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (Rachel Talalay, 1991) de las distintas y fracasadas formas de exterminio que se le han aplicado (fuego, enterramiento, disolución en agua bendita, etc.) concluyendo su inutilidad, dada su condición inmortal. Intentemos, en lo que sigue, desmenuzar algo estas consideraciones.

Lo real en la pesadilla

Desearíamos que se nos concediera el privilegio de un rodeo, pues el tema de la pesadilla es crucial tanto para la estructura de la película como para nuestro razonamiento. Así, nos gustaría evocar uno de los sueños más enigmáticos que Freud trajera a colación con motivo de su *Interpretación de los sueños*. No le fue comunicado al fundador del psicoanálisis por uno de sus pacientes, sino que alguien se lo relató después de haberlo oído en una conferencia. El dramatismo que el sueño encierra es tal que quien lo escuchó se apresuró a incorporar algunos de sus componentes a un sueño propio. Freud lo resume así: “un individuo había pasado varios días, sin un instante de reposo, a la cabecera del lecho de su hijo, gravemente enfermo. Muerto el niño, se acostó el padre en la habitación contigua a aquélla en que se hallaba el cadáver. Después de algunas horas de reposo soñó que su hijo se acercaba a la cama en que se hallaba, le tocaba en el brazo y le murmuraba al oído, en tono de amargo reproche: “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?”. A estas palabras despierta sobresaltado, observa un gran resplandor que ilumina la habitación vecina, corre a ella, encuentra dormido al anciano que velaba el cadáver de su hijo y ve que uno de los cirios ha caído sobre el ataúd y ha prendido fuego a una manga de la mortaja” (Freud 1981: 656).

Freud utiliza este sueño para demostrar que, a pesar de las apariencias, también aquí el sueño se revela realización de un deseo y, sin duda, no de uno banal: ver en vida al hijo muerto. Pero a todas luces la riqueza y oscuridad del sueño no acaban aquí. No es un dato superfluo recordar que Jacques Lacan recurre al carácter enigmático de este breve sueño relatado en un momento clave de su propia enseñanza, a saber, cuando inicia el giro fundamental que alguien ha denominado “segundo retorno a Freud” (Colette Soler 1986). La lectura de Lacan merece ser reproducida pues, sin restar un ápice al carácter trágico del sueño, tampoco falta al necesario rigor de análisis: “Recuerden —dice— a ese padre desdichado que ha ido a descansar un poco en el cuarto contiguo al lugar donde reposa su hijo muerto (...) y que es alcanzado, despertado por algo. ¿Qué es? No sólo la realidad, el golpe, el *knocking*, de un ruido hecho para que vuelva a lo real sino algo que traduce, en su sueño precisamente, la casi identidad de lo que está pasando, la realidad misma de una vela que se ha caído y que está prendiendo fuego al lecho en que reposa su hijo” (Lacan 1987: 65). La pregunta de Lacan apunta a lo más críptico del sueño: “¿Qué despierta? ¿No es, acaso, en el sueño, otra realidad? Esa realidad que Freud nos describe así: *Dass das Kind an seinem Bette steht*, que el niño está al lado de su cama, *ihn am Arme fasst*, lo toma

por un brazo, y le murmura con tono de reproche, *um ihm vorwurfsvoll zuraunt: Vater, siehst du denn nicht*, Padre, ¿acaso no ves, *dass Ich verbrenne*, que ardo?“ (Lacan 1987: 65).

Estas palabras pronunciadas por la voz del niño vuelto a la vida por el sueño del padre, que tal vez recogen otras efectivamente pronunciadas en vida, calcan el hecho real y « acaso perpetúan el remordimiento, en el padre, de haber dejado junto al lecho de su hijo, para velarlo, a un viejo canoso que tal vez no pueda estar a la altura de su tarea (...)».

“¿El sueño que sigue no es esencialmente (...) el homenaje a la realidad fallida? —la realidad que ya sólo puede hacerse repitiéndose indefinidamente, en un despertar indefinidamente nunca alcanzado. ¿Qué encuentro puede haber ahora con ese ser inerte para siempre —aun cuando lo devoran las llamas— a no ser precisamente este encuentro que sucede precisamente en el momento en que las llamas por accidente, como por azar, vienen a unirse a él? ¿Dónde está, en este sueño, la realidad? —si no es en que se repite algo, en suma más fatal, *con ayuda* de la realidad (...).

«Así el encuentro, siempre fallido, se dio entre el sueño y el despertar, entre quien sigue durmiendo y cuyo sueño no sabremos, y quien sólo soñó para no despertar.

“Si Freud, maravillado, ve en esto la confirmación de la teoría del deseo, es señal de que el sueño no es sólo una fantasía que colma un anhelo.

“Y no es que en el sueño se afirme que el hijo aún vive. Sino que el niño muerto que toma a su padre por el brazo, visión atroz, designa un más allá que se hace oír en el sueño. En él, el deseo se presentifica en la pérdida del objeto, ilustrada en su punto más cruel. Solamente en el sueño puede darse este encuentro verdaderamente único. Sólo un rito, un acto siempre repetido, puede conmemorar este encuentro inmemorable pues nadie puede decir qué es la muerte de un niño —salvo el padre en tanto padre— es decir, ningún ser consciente (...)

“El despertar nos muestra el despertar de la consciencia del sujeto en la representación de lo sucedido (...). La frase misma es una tea —por sí sola prende fuego a lo que toca, y no vemos lo que quema, porque la llama nos encandila ante el hecho de que el fuego alcanza lo *Unterlegt*, lo *Untertragen*, lo real“ (Lacan 1987: 66-67).

Lo real —pues éste es el concepto que deseamos introducir— apunta aquí bajo la forma de un encuentro imposible para siempre que el sueño se encarga de provocar, pero que corta con ferocidad mediante un calco insostenible con lo que en otra realidad está sucediendo y cuyo hallazgo implica la terrible conciencia, bajo una forma casi alucinatoria, de la muerte irreparable del hijo. Dos términos han aparecido en este intento de abreviar la intensa descripción de Lacan que nos aproximan al encuentro con lo real tal y como este autor lo concibió: imposible e insostenible.

Pues bien, de este tropiezo que detiene el sueño se trata en la pesadilla. No es otro el fenómeno con el que cuenta *A Nightmare on Elm Street*, pues también en este caso está en juego la muerte y su imposibilidad. Y, con todo, en este filme, el despertar conlleva una salvación momentánea, una prórroga o resurrección de la vida del personaje que, inevitablemente, habrá de abocar a un retorno al sueño, pues el precio de vivir es no dormir, como si hubiésemos emprendido una lectura perversa de la célebre disyuntiva hamletiana²⁰. Que la entrada en la pesadilla no

(20) Se trata del conocido soliloquio del Acto III, escena I: “To die, to sleep, / perchance to dream“ (Shakespeare 1993: 346).

se encuentre expresada por un mecanismo de desembrague que haga perceptible el cambio de registro enunciativo favorece el equívoco, como también el hecho, explotado en *The Dream Warriors*, de tratar con pesadillas compartidas por distintos personajes. Este callejón sin salida nos descubre algo que latía en el sueño transmitido por Freud y que se halla indisolublemente unido a la emergencia de lo real en la pesadilla, esto es, la repetición.

El mundo infantil de la repetición

Ya tuvimos ocasión de señalar que *Nightmare on Elm Street* presentaba un sutil desplazamiento en la edad de las víctimas. No es sencillo desentrañar cómo puede articularse el objeto prioritario de los crímenes (como ya dijimos, los adolescentes en el momento de su acceso a los ritos de paso sexual) con la leyenda del pueblecito Sprinwood (Ohio), según la cual el psicópata cometió veinte asesinatos en la persona de otros tantos niños. Al parecer, si en la escena terrible del pasado, las víctimas fueron infantiles, ahora son los supervivientes de aquéllos, lógicamente adolescentes, las presas que sufren sus acechos y mueren bajo su temible garra. No obstante, esta vacilación (o desplazamiento) parece cargada de sentido, pues la imaginación sobre la que se organiza la película debe mucho al cuento infantil. Podríamos sospechar que el desplazamiento hacia la adolescencia (que hace *Nightmare...* solidaria de la diana de los psicópatas Jason o Michael Myers, entre otros) no es sino una fuga respecto a lo comprometido y, tal vez, innombrable del otro crimen. Sigamos, con todo, la pista de lo infantil porque nos promete sorpresas.

En efecto, son los cuentos infantiles los que han sido convocados a la cita. En el capítulo inicial de la serie, se escuchan las voces de unas niñas que, saltando a la cuerda, recitan la cancioncilla de Freddy²¹. La imagen, entre brumas, representa una suerte de escena repetida, desgajada de su tiempo real que retorna a modo de estribillo. "One, two, Freddy's coming for you. Three, four, better lock your door. Five, six, grab your crucifix. Seven, eight, gotta stay up late. Nine, ten, never sleep again..." No es casual esta entrada en el mundo de la leyenda, esta interiorización a través de lo infantil de la culpa de los padres, pues los crímenes de éstos han impregnado los juegos infantiles. Celosamente omitido, el crimen deja su huella en sus canciones bajo la forma de una adoración por el muerto. Sería, quizá, interesante recordar hasta qué punto esta concepción resulta ser una inversión del espíritu de uno de los más célebres y terroríficos cuentos infantiles que produjo el romanticismo: el relato del arenero escrito por E.T.A. Hoffmann²². En él, el delirio del joven Nathaniel surge de la imagen escalofriante del hombre de arena (suerte de hombre del saco) que, según el relato de su nodriza, viene por la noche a arrancar los ojos de los niños que no duermen. Esta bella metáfora del dormir (tirar arena sobre los párpados) es

(21) Nada impertinente es comparar este juego perverso de las niñas en *Nightmare...* con el que abre un clásico de la historia del cine como *M* (Fritz Lang, 1931), donde unas niñas evocan en el interior de sus juegos inocentes al hombre negro que causa los mayores estragos entre sus compañeras, consumando los más crueles asesinatos.

(22) E.T.A. Hoffmann (1985). Vicente Benet me sugiere leer estas ficciones de terror según los códigos del cuento maravilloso o infantil. Y, sin duda, muchos de estos relatos cobrarían así un sentido rico que sólo rozamos en el presente texto. Desde esta óptica, lo siniestro hoffmanniano apuraría la frontera de lo maravilloso para aproximarlo a lo real, tal y como en estas últimas páginas se entiende.

recibida por Nathaniel en su literalidad de tal modo que en la horrible imagen de verse arrancados los ojos queda fijada su angustia de castración²³.

Inverso, en cambio, es el comportamiento de Freddy: irrumpe en la pesadilla de los jóvenes si éstos caen en el sueño, no si permanecen despiertos. Su exigencia es de por sí inhumana y equivale a una condena trágica: hasta que la culpa de los padres no haya sido pagada, estos jóvenes no podrán conciliar el sueño, no podrán (léase así la metáfora) descansar. Y es que el mundo infantil está atravesado por lo siniestro en cuanto lo terrible anida en él sin ser leído como tal (tal es el caso de los cuentos de hadas).

Nada más sencillo que poner en serie los elementos que hasta el momento han hecho aparición: la asimilación del sueño a la muerte, corriente en cuentos populares y fantasías, aparece en este caso justificada por el clima de leyenda infantil. No obstante, algo rompe en seco la estabilidad malsana de la leyenda y rasga el clima poético de cuento de hadas en el que sin saberlo nos hemos hundido, a saber: el asesinato y el despedazamiento. En otras palabras, no hay acoplamiento entre sueño y muerte, sino entre pesadilla y asesinato violento. Y tal vez en la necesidad de introducir este rasgo de violencia, en la atracción sanguinaria determinada por el género al que se adscribe la invención de Wes Craven, habría que explicar la imposibilidad de permanecer por más tiempo en una perversa, pero a la postre gratificante, alegoría infantil de cuño romántico. Dicho con claridad: los cuerpos tienen que ser desgarrados, la muerte debe producirse con violencia, la sangre tiene que inundar la escena. Estos elementos irrenunciables del código genérico extraen a *Nightmare...* de la ensoñación infantil para colocarla en otro lugar más cruento. Quizá sea ésta la razón por la cual los inventores de la serie hayan realizado un desplazamiento tan curioso hacia la adolescencia y hayan proseguido la pista de una lectura alegórica de lo sexual como violencia (nada mejor que el desgarrar de tejidos, en realidad, para representar ese despertar sexual de los jóvenes).

No podríamos, pese a todo, olvidar un detalle que remite una vez más a lo infantil. La estructura de repetición que encontramos en la película tiene su origen en un mecanismo regulador formulado desde el mismo origen: el relato no avanza porque la condición de la salvación es lo imposible de no dormir jamás. Ahora bien, la referencia es jugosa, pues la repetición posee, en el contexto infantil, un poder especial, ya que constituye un placer específico que Freud llamó el placer de la repetición, que es reconocible en la insistencia de los niños por escuchar la reproducción exacta de las fórmulas por ellos ya conocidas en sus cuentos.

La culpa trágica

Siguiendo con los instrumentos de lectura que hemos diseminado, la lectura alegórica de *Nightmare...* era de algún modo inevitable: la pesadilla retorna sobre los niños a causa de la culpa de sus padres²⁴. Y lo hace con ferocidad: desgarrando sus carnes, penetrando en sus sueños, construyendo sus leyendas. Puesto que los adultos, más allá del fallo de la ley, tomaron la justicia por su mano y lincharon y quemaron el cuerpo del sádico asesino Freddy Krueger, su culpa

(23) Recuérdese el bello análisis de Freud, "Lo siniestro" (1981: 2483-2505). No pretendemos en ninguna medida analizar el cuento, sino referir su inversión en este caso.

(24) Compárese con la siguiente expresión de Lacan (1987: 42): "la herencia del padre, Kierkegaard nos la designa: es su pecado". Se ve así la raíz trágica de lo que trata la película de Wes Craven.

recae sobre los hijos de toda la ciudad. Lo que fue extirpado de la sociedad retorna más allá del alcance y del control de los padres, sin pacto posible, sin freno: es un retorno en lo real, a través de la pesadilla. Y hemos de recordar ese carácter insoportable de la pesadilla, eso que produce un freno a la expresión del deseo, tal y como fue enunciado poco más arriba. Aquí, la oposición que Lacan estableciera entre lo real y la realidad jamás estuvo más clara: la forma que reviste lo real es la más visiblemente extraña a la realidad, pues se incrusta en el fenómeno onírico de la pesadilla para dismantelar el deseo... Ahora bien, además —y esto es de la cosecha de Wes Craven— provoca efectos reales: la muerte y el despedazamiento, la violencia y la mutilación. Ahí reside, a nuestro juicio, la angustiante imaginación de *Nightmare*... Si la ley no se impuso ante el monstruo, es éste el que, a pesar de haber sido eliminado, retorna como un auténtico demiurgo: atrayendo así los sueños de los jóvenes, también los destrozará en su interior. La pesadilla, donde lo real se hace insoportable, se habrá convertido en la única ley del relato.

Ante este callejón sin salida, expresión narrativa de lo imposible, *Nightmare*... corrige hacia la mitad de su metraje su tendencia a lo infinito bajo la forma de la repetición y pacta una salida narrativa, igualmente original: hay una forma de extirpar a Freddy de la pesadilla, hacerlo regresar de ese mundo demiúrgico, infernal y bárbaro en el que se hundió su cuerpo después del linchamiento. Esta operación sólo puede efectuarla una joven, hija de los causantes del crimen; una joven —y el dato ya nos es conocido como para tener que insistir en él— pura. La trama de inspiración trágica parece haberse impuesto a nuestros ojos: la liberación, mas también el sacrificio, por la culpa paterna corresponde a los hijos; pero igualmente su destino inexorable. Pero no es el peso del Destino, incierto y contradictorio, el que mueve los hilos de la historia; por contra, su instrumento será un héroe casi de cómic, de siniestra iconografía, pero sarcástica condición.

Un cuerpo como testigo. Fetichismo y culto

De todo lo anterior testimonia la iconografía del psicópata Freddy Krueger, quien se convirtió muy pronto en un ídolo infantil. Sus uñas son, en realidad, afiladas navajas que rasgarán sin contemplaciones todo tipo de tejidos, ropa y carne²⁵. Concisa expresión del arma blanca que apunta también a la animalización del personaje, la garra de Freddy posee el valor añadido de multiplicar el utensilio de ataque por cada uno de los cinco dedos y convertirlo en extensión de su propio cuerpo (es decir, fundar su monstruosidad). Completan la indumentaria un suéter ridículo a rayas rojas y negras —de sabor caricaturesco—, que repetidamente se describe como sucio, y un sombrero de ala ancha. Por demás, su risa sarcástica revela la sádica ironía que lo caracteriza. Añadamos a estos rasgos externos su contraste con la condición incorpórea del sueño, su ubicuidad y capacidad de metamorfosis por la que ocupa otros cuerpos, desplaza sus reconocibles señas de identidad a otros objetos o surge desde los lugares más insospechados hasta acabar convirtiéndose en esqueleto o penetrar en un video-juego²⁶.

(25) Nótese que en las películas de terror modernas el arma de fuego está prácticamente en desuso. Puesto que se trata de desgarrar los cuerpos, las hachas, navajas o cuchillos de cocina han pasado a ser el 'instrumento de trabajo' privilegiado.

(26) Lo que sucede en *The Final Nightmare. Freddy's Dead*, curiosa manifestación encaminada por la senda de la realidad virtual.

Pero, sin lugar a dudas, lo decisivo de Freddy es la forma en que ostenta la huella de su tragedia, pues guarda del linchamiento sufrido su carne chamuscada, su rostro derruido por el fuego. Ante ese rostro, parecen cesar las identificaciones; la obscenidad con que lo exhibe contrasta con las púdicas máscaras que lucen Michael Myers (*Halloween*) o Jason Voorhees (en algunos capítulos de *Friday the 13th*). El nacimiento de esta iconografía y su peculiar atmósfera se advierte de manera ejemplar en la película que inaugura la serie. En una escenografía de sótano abandonado²⁷ —lugar donde se perpetró la cremación de Krueger—, Freddy afila en una fragua sus afiladas cuchillas a modo de uñas. La atmósfera se completa con gases y máquinas; en ese sótano una muchacha en estado casi catatónico es perseguida por el asesino. Una tela es desgarrada por las cuchillas del criminal y, justo en el momento de ser alcanzada, la joven despierta. Aparecen expuestas con concisión en este breve arranque todas las claves de la imaginería antes mencionada: la metáfora del desgarrar de una tela que pronto se convertirá en tejido humano, la garra que incorpora al cuerpo, como si de una prótesis se tratara, el arma blanca de los *Slasher Films*, el rostro quemado de Krueger que arrastra la huella de su destrucción, sin por ello haber muerto, su risa sarcástica resonando como un eco y su parca indumentaria de camiseta y sombrero.

Antropología de la muerte: su «prohibición»

Hemos desembocado en un sistema de paradojas narrativas que difícilmente pueden deberse al azar. La muerte aparece convocada literal y metafóricamente, denegada y omnipresente, necesaria e imposible a un mismo tiempo. Sería impensable que el fenómeno compulsivo que hemos intentado desbrozar en las páginas anteriores a través de algunos ejemplos significativos pero en absoluto únicos²⁸ careciera de correlación con el estatuto mismo de la muerte en nuestro mundo moderno o postmoderno; esto es, que su insistencia se debiera a la casualidad sin revelar ningún sentido oculto. Esta conexión es lo que vamos a intentar articular a continuación; o, mejor dicho, trataremos de desarrollar brevemente cómo los relatos, en cuanto legitimados por la muerte, expresan a través de las metáforas de esta última un estado de la civilización y, por tanto, una forma de relacionarnos con nuestros símbolos y nuestros mitos.

Philippe Ariès (1975 y 1977), después de realizar un brillante recorrido histórico por las imágenes, metáforas y experiencias de la muerte en Occidente a través de su iconografía, literatura e imaginería, concluía que en nuestros días se había producido una inversión de lo que podía denominarse ‘muerte domesticada’ y cuyo escenario privilegiado fue la Edad Media: hoy, la sociedad expulsa la muerte, desaparecen sospechosamente sus signos en la vida de los hombres y el ritmo social cotidiano no se ve jamás interrumpido por su irrupción. Es este fenómeno lo que el autor denomina “muerte salvaje” o “muerte invertida”. No es Ariès, como es lógico, el único en haber reparado con estupor en tal situación. Con un razonamiento semejante, otros antropólogos e historiadores diagnosticaron el mismo fenómeno: muerte escamoteada o expulsada (L-V. Thomas), muerte en tercera persona (Jankélévith 1977) o muerte tecnocratizada (S.

(27) Con espíritu alegórico, John McCarty (1990: 201) lo asimila al infierno. *The Dream Warriors* torna obvia esta simbología infernal hasta el punto de que los mismos personajes denominan este sótano el “desván del infierno”.

(28) Recuérdense otros como los no-muertos o muertos vivientes que tratamos en el capítulo octavo.

Karsenty); en todos estos casos, la constatación, tan empírica como dramática, es que “el hombre occidental (...) muere de manera desigual, muere mal y ya no sabe morir” (Van Thao 1977: 11). La radicalidad y consenso con que en ciertos ambientes antropológicos se sentencia esta actitud hacia la muerte requieren un mínimo de esclarecimiento.

Después de haber sido un elemento fundamental de la vida cotidiana, familiar en su trato con los hombres, desde finales del siglo XIX, la muerte se calla repentinamente, convirtiéndose en la obscenidad por excelencia, tanto que no se osa siquiera pronunciar su nombre. Este proceso se exagera en los últimos cuarenta y tantos años en Occidente hasta determinar un comportamiento propio de seres inmortales: todo sucede —dice Ariès (1977: 80)— como si no fuéramos mortales. Da la impresión de que la muerte ha sucedido al sexo en el régimen de prohibiciones y tabúes de nuestro tiempo. Ahora bien, esta sorprendente ‘prohibición de la muerte’ ha corrido pareja en los últimos años a una no menos significativa reaparición de su problemática en la investigación antropológica, histórica, sociológica, e igualmente en revistas de actualidad, programas de televisión, radio y experimentos pseudocientíficos de todo tipo (Thomas 1991: 23). Un redescubrimiento éste altamente llamativo y perceptible en fenómenos como el aumento de la incineración, la irrupción y comunicación de las llamadas *Near Death Experiences* (NDE) (Mercier 1992) y *Out of Body Experiences* (OOBE), un extraño retorno a las conductas religiosas en lo que a la muerte se refiere, una reaparición del más allá espiritista; pero —insistimos en la paradoja— esto se expresa sobre el telón de fondo del escamoteo generalizado de la muerte, del morir y del período *post-mortem* (a través de la depuración del trabajo de la tanatopraxis, la represión del duelo y el surgimiento de la utopía informulada de inmortalidad²⁹). Podríamos pensar que del mismo modo que la tragedia pasó del arte a la reflexión filosófica en la historia de Occidente, también la muerte pasó de su familiaridad en la vida cotidiana a ese curioso síntoma del *logos* que es la reflexión antropológica moderna, abandonando las calles, las familias y los rituales antiguos.

No es el momento de extenderse en las manifestaciones de este escamoteo de la muerte, pero sí de plantear que su decadencia está indisolublemente unida a la irrupción del discurso científico y a la razón ilustrada que la sustenta. Se advierte una innegable interacción entre la “falla de las conductas simbólicas” (Thomas 1985: 121) y la medicalización, hospitalización y tecnificación de la muerte. En realidad, la industria ha roto los lazos de solidaridad tradicionales que los rituales ponían en escena. Como indica Ivan Illich: “La medicalización de la muerte ha puesto fin a la era de la muerte natural. El hombre occidental ha perdido el derecho de presidir su propia muerte (...). La muerte técnica es la que sale victoriosa. La muerte mecánica ha conquistado y aniquila todas las otras muertes” (Illich 1975: 201). Y es que la muerte, que había sido objeto de la escatología y que había estado en el corazón mismo de las grandes visiones del mundo (la mitología y la religión), ha sido entregada a manos de un discurso que tiende por su propia ley a negarla: el científico, ya que juzga las conductas rituales y simbólicas anticuadas o impertinentes. ¿Cómo opera este saber médico?

(29) Este mito fue aislado por Michel Foucault hace ya muchos años al tratar del nacimiento de la clínica moderna, cuando indicaba que los años que precedieron y siguieron a la Revolución Francesa vieron nacer el mito de una desaparición total de la enfermedad en una sociedad perfecta (1990: 32). Tal mito no ha podido sino avivarse con las espectaculares conquistas de la biología y la genética en los últimos tiempos.

La medicalización de la muerte y sus imaginarios

En realidad, en este rápido recorrido, estamos más interesados por desvelar los efectos imaginarios de esta concepción científica y medicalizada de la muerte que por sentenciar su acierto o desacierto. Es así como constatamos que la medicalización de la muerte tiene un primer efecto imprevisto: produce una ‘mort écartelée’ en dominios separados, tanto como las especialidades médicas, lo que supone una curiosa dispersión y profesionalización de la misma; además, revela la concepción tecnificada del cuerpo humano, asimilado a una máquina (tal fue ya la metáfora utilizada por Descartes); la muerte puede ser, por tanto, asimilada —prosiguiendo con la metáfora— a una avería cuya reparación resulta ya imposible. Pero la muerte técnica tiene una tercera dimensión: opuesta a la natural, es sinónima, a poco que apuremos la idea, de muerte programada.

Todos estos fenómenos distan mucho de ser estrictamente científicos. Si algo llama la atención es, en realidad, la irrupción desbocada de efectos imaginarios. En primer lugar, aquel mito que Foucault señalaba desde la constitución de la medicina moderna (progreso inexorable, abolición de la enfermedad) se convierte hoy en una esperanza tácita, informada, en la abolición de la muerte. Tácita y expresa, pues se sabe de un Comité para la abolición de la muerte y una *Société Immortaliste* fundada en París en 1976 (Thomas 1991: 35). Hace muchos años, en 1915, Freud subrayó que en nuestro inconsciente, estamos convencidos de nuestra inmortalidad; razón por la cual se activa tan fácil como absurdamente esta inverosimilitud. En tal dirección apuntan algunas de las realidades de sabor más fantasmático que pueblan el paisaje médico de hoy, entre las que puede ser destacada la “criogenización” (conservación del difunto en azote líquido a la espera de devolverlo a la vida).

Un segundo efecto imaginario producido por la medicalización es la construcción de la ‘belle mort’ como una muerte rápida, indolora, sin conciencia previa y sin preparación para ella. A la inversa de los caballeros medievales, para quienes la muerte que no avisa era la peor de todas, hoy se ha generalizado el ideal de una ‘mors repentina’, completada por la esperanza de una muerte higiénica, es decir, aquella que evita la manifestación de signos mortíferos externos (algo que el SIDA ha resquebrajado obscenamente). Pronto descubrimos que esta muerte ideal expresa a voz en grito nuestra incapacidad para soportar el dolor. Fue Ivan Illich quien calificó a nuestra sociedad de analgésica e incapaz de soportar dolores y gestionarlos, dado que éstos ya no poseen valor de redención. En contrapartida, se generalizan las conductas extremas o, con un término que se ha puesto de actualidad entre los sociólogos, ‘suicidarias’, tanto en lo cotidiano, el deporte y otros rituales iniciáticos de ciertos grupos adolescentes y sociales (Baudry 1991).

Cine de terror y ciencia: algunos signos de estupor

En este marco señalado por la antropología de la muerte se inscriben las producciones del terror moderno. La ciencia ha sido inspiradora de las películas de ciencia-ficción y terror desde mucho tiempo atrás; la medicina, la biología y la genética lo son desde hace un tiempo con singular intensidad. A través de muchos de estos relatos observamos las derivas corporales de la tecnología reproductiva, las fantasías ancladas en los descubrimientos del ADN, en las malformaciones fetales... pero también estas películas imaginan y fundan una nueva condición de lo monstruoso y lo normal, reescriben las fronteras entre lo masculino y lo femenino, lo humano y

lo animal, lo vivo y lo muerto³⁰, así como otras matrices de nuestra cultura que hoy han entrado en crisis y están sujetas a transformación. Estamos convencidos de que el estatuto de la muerte en los filmes analizados por nosotros no es indiferente a esta situación, como tampoco lo es que nuestra visión de los "héroes" tenga un punto de apoyo tan sólido en los demiurgos de terror, de configuración incierta y contradictoria, pero de la que pueden aislarse algunos rasgos inequívocos.

Por último, se podría constatar el interés de fijarse en productos de tan escasa calidad estética como los *Slasher Films*. Pero la antropología no puede ignorar aquello que duele a nuestra civilización. Es muy posible que lo que hoy nos aterra en las películas aquí tratadas sea efímero, tanto como indudable es que las tan lejanas tragedias griegas siguen provocando en nosotros, desde el fondo de los tiempos, el terror. Nuestra certeza no vacila, pese a todo, en un punto preciso: la estética, la antropología, la filosofía deben hacerse cargo de estos productos de masas si no desean incurrir en una irresponsabilidad ética. Si el desinterés de muchos críticos y estetas por los fenómenos ligados durante el s. XIX a la producción en serie, al maquinismo y a la tecnificación fue un desatino difícilmente justificable, la evaluación de la cultura de masas en la actualidad ya se ha impuesto. Tan sólo la pereza o el desasosiego nos haría dimitir de una necesidad de estudio, a nuestro juicio, imperiosa. Poco importa si estas producciones de terror son o no arte. Lo indudable es que hablan a gritos de nuestra época y lo hacen a través de sus metáforas y sus silencios, sus sobreentendidos y sus obviedades. Son estos silencios los que nosotros, por el dudoso mérito de ser sus contemporáneos, podemos hacer resonar.

Apéndice I: Referencias a las películas de las series citadas³¹.

Halloween (La noche de Halloween, John Carpenter, 1978).

Halloween II (Sanguinario. Halloween II, Rick Rosenthal, 1981).

Halloween III: Season of the Witch (Halloween III, Tommy Lee Wallace, 1983).

Halloween IV: The Return of Michael Myers (Halloween IV, Dwight H. Little, 1988).

Halloween V: The Revenge of Michael Myers (Halloween V, Dominique Othenin-Girard, 1990).

Friday the 13th (Viernes 13, Sean S. Cunningham, 1980).

Friday the 13th –Part II (Viernes 13. Segunda Parte, Steve Miner, 1981).

Friday the 13th –Part III (Viernes 13. Tercera Parte, Steve Miner, 1982).

Friday the 13th –The Final Chapter (Viernes 13. Capítulo Final, Joseph Zito, 1984).

Friday the 13th –Part V: A New Beginning (Viernes 13. Parte V, Danny Steinmann, 1985).

Friday the 13th –Part VI: Jason Lives (Viernes 13. Parte VI, Tom McLoughlin, 1986).

Friday the 13th –Part VII: The New Blood (Viernes 13. Parte VII, John Carl Buechler, 1989).

Friday the 13th –Part VIII: Jason Takes Manhattan (Viernes 13. Parte VIII, Rob Hedden, 1990).

A Nightmare on Elm Street (Pesadilla en Elm Street, Wes Craven, 1984).

A Nightmare on Elm Street –Part 2: Freddy's Revenge (Pesadilla en Elm Street 2. La venganza de Freddy, Jack Sholder, 1985).

A Nightmare on Elm Street –Part 3: The Dream Warriors (Pesadilla en Elm Street 3, Chuck Russell, 1987).

(30) Estos temas son tratados en la parte tercera de este ensayo.

(31) Existen otras películas de estas series; aquí nos limitamos a señalar aquéllas que hemos utilizado para nuestro análisis.

A Nightmare on Elm Street –Part 4: The Dream Master (Pesadilla en Elm Street 4, Renny Harlin, 1989).
A Nightmare on Elm Street –Part V: The Dream Child (Pesadilla en Elm Street 5, Stephen Hopkins, 1990).
Freddy's Dead. The Final Nightmare (Pesadilla final: la muerte de Freddy, Rachel Talalay, 1992).
Wes Craven's New Nightmare (La nueva pesadilla de Wes Craven, Wes Craven, 1994)

CAPÍTULO SEXTO ATRACCIONES ELECTRÓNICAS Y DISEÑO. *MIAMI VICE* Y EL TELEFILME DE LOS OCHENTA

*

Filme y telefilme: algo más que una oposición cuantitativa

El relato televisivo posee ya una considerable historia. Nacida a finales de los años cuarenta, la forma narrativa que denominamos telefilme surgió, según es comúnmente admitido, como una depuración rentable y operativa del cine de género hollywoodense¹. Como una fórmula mecanizada respecto a una forma artística, así se comportó durante sus primeros años de vida respecto al cine clásico. Extrajo de él sus líneas maestras tanto en lo que a la lógica narrativa se refiere como a su concepción de la puesta en escena, imprimiéndoles acto seguido un ritmo acelerado más acorde con los tiempos que corrían y con la celeridad del medio de comunicación para el que se fabricaba. Pronto, sin embargo, se advertiría que la miniaturización que el telefilme hacía de la película de género acarrecaba más riesgos y consecuencias que la simple reducción del metraje o la aceleración de las acciones y su encadenamiento.

En efecto, porque la traducción que se opera de filme a telefilme revela dos series de problemas de orden distinto. En primer lugar, imitando la producción de bienes materiales, el telefilme se presenta como un relato serial, depurando su técnica hasta componer el prototipo sobre cuyo modelo se reproducen hasta la saciedad los objetos singulares. En este sentido, el telefilme sería una obra estandarizada. En segundo lugar, el telefilme, especialmente el de los orígenes, simplifica las estructuras narrativas poniendo en marcha un ritmo veloz que conduce inexorablemente de secuencia en secuencia hacia un inequívoco final del mismo modo en que caen las fichas de un dominó. Esto conlleva efectos secundarios, tales como la ausencia de historia y biografía de los personajes, su estricta encarnación en una función actancial, la sucesión de secuencias de escasa duración, la estructuración narrativa en torno a las pausas publicitarias, etc. Si ahora reflexionamos un poco sobre lo dicho, descubriremos que se han colado en nuestro discurso dos metáforas tal vez debido a nuestro afán por hacer más didáctico el perfil del objeto: la primera es la del prototipo sobre el que se construye el relato serial; la segunda, la de las fichas de un dominó que se precipitan empujándose las unas a las otras. Sucede, no obstante, que la interpretación excesivamente literal de esas metáforas es sumamente peligrosa y confunde más que aclara la situación.

(1) Tal es el planteamiento esgrimido por Omar Calabrese (1987) que pronto se convirtió en doxa, al menos entre los semióticos interesados por la serialidad.

Hemos hablado de relato serial y hemos opuesto este término al filme de género hollywoodense que le sirvió de modelo durante la edad de oro de los estudios. Sin duda, el historiador conocedor de los avatares y detalles de la producción hollywoodense tendrá, y no sin razón, algo que objetar a nuestras palabras, pues a él no se le escapará que también el cine de género de los años treinta y cuarenta era serial². El panorama se describe por doquier así: una figura casi de empresario —el productor— situada en el vértice de una pirámide, unos productores asociados y una buena cantidad de asalariados que, organizados en una bien perfilada y rentable cadena de montaje, ejercitaban su labor sin control alguno sobre el producto final. Es así como se suceden tres fases, a modo de escalones técnicos, en la elaboración de la película clásica: el guión técnico, supervisado por el productor, la dirección entendida como control de rodaje y dirección de actores y el montaje (incluida sonorización, doblaje, etc).

Ahora bien, si el modo de producción hollywoodense está estructurado como una industria, también sus productos —las películas— llevan impresa la huella de su factura, es decir, son productos seriales. Por mucho que la crítica, siguiendo a los primeros *Cahiers du Cinéma*, se haya esforzado por encontrar autores conscientes en los directores de esas décadas provistos de estilemas reconocibles, la mayoría de las producciones hollywoodenses aparecen bajo coordenadas que reducen su capacidad de singularidad: género, tipo de producción, codificación interpretativa, centralidad impuesta de la estrella, metraje, estructura narrativa... Si es lícito hablar de autor en el cine norteamericano de los años treinta y cuarenta, su nombre debe ser alguno de éstos: David O. Selznick, Irving Thalberg, Howard Hughes, Darryl F. Zanuck, Hal B. Wallis, Walter Wanger y otros famosos productores. Y ni que decir tiene que su calidad de artistas es circunstancial, pues su cometido no fue otro que el de comportarse como buenos hombres de negocios.

Por demás, la serialidad fue también un modelo cinematográfico explotado según una continuidad que se producía de semana en semana, especialmente en los años diez, veinte e incluso los treinta. Añadamos, por último, que la producción llamada B, hoy casi olvidada salvo algunos ciclos míticos (Universal años 30 con Carl Laemmle Jr. a la cabeza, *westerns* de Budd Boetticher, Val Lewton para la R.K.O., etc.) constituye una parte fundamental de los dobles programas y, sin embargo, se encuentra serializada y mecanizada todavía más que la producción A, y nos será fácil concluir que el modelo narrativo serial, tanto como la organización en cadena, ya estaban peligrosamente próximos en la práctica de Hollywood.

Idénticamente, el segundo de los factores que parecía separar decididamente el telefilme de su precedente cinematográfico —la simplificación y nuclearización— tampoco deja de ser problemático. Sabemos que el relato clásico cinematográfico era, a su vez, una simplificación y relectura de las condiciones verosímiles que generalizó la novelística verosímil decimonónica. Los principios de causalidad y motivación que tejen las distintas líneas narrativas, la clausura final que las cierra todas, el encadenamiento metonímico de aconteceres no son, por supuesto, estrictamente una aplicación mecánica de la novela realista, pero sí se encuentran legitimadas en sus claves principales a través de la literatura narrativa menos culta del XIX, a saber, el melodrama y el folletín. El cine clásico les daría la forma de personajes orientados hacia un fin, definidos por sólo algunos rasgos extremadamente funcionales, transparencia narrativa, orden tem-

(2) Referencia clásica en torno a la producción del cine clásico es Douglas Gomery (1986). Pero los volúmenes dedicados a este tema son incalculables.

poral de la historia, centramiento compositivo... Pues bien, estos términos son también utilizados para dar cuenta del telefilme, con lo cual se produce una nueva confusión, llegando a advertir casi una equivalencia entre el filme clásico hollywoodense y el telefilme que sería una mera exageración caricaturesca de sus rasgos³.

Pues bien, a pesar de estas sorprendentes semejanzas, no nos cabe la menor duda de que estas dos formas narrativas no son ni mucho menos idénticas ni similares. Incluso entre la película de 70 minutos de duración de serie B y el telefilme de las primeras hornadas hay —se advierte en seguida— algunas diferencias que no pueden reducirse a una cuestión de grado, sino que afectan a lo fundamental de la estructura del relato, como también a los efectos de real, el marco de su consumo y la entidad de los personajes representados. En otras palabras, una vez abandonada la simplicidad de una oposición entre forma artística y fórmula mecánica, tampoco nos convence la rápida reducción de sus diferencias a una cuestión de grado o matiz cuantitativo; posición en la que el formalismo se vería obligado a caer en ausencia de otros instrumentos de análisis. Por ser sintéticos y abordar el asunto desde el punto de vista que nos interesa en este capítulo, distinguiremos cuatro niveles en los que se manifiestan tales diferencias. El primero de ellos es la planificación. Construida sobre el esquema general de la gramática hollywoodense, el telefilme hereda la transparencia del montaje por *raccord* y la invisibilidad de la técnica que fueron marcas dominantes de la puesta en escena clásica, pero reduce su batería retórica a lo estrictamente funcional: repetición cansina de las más cómodas estructuras plano/contraplano, correspondientes a las secuencias dialogadas que ocupan la mayor parte del telefilme, objetos centrados en el espacio y escaso relleno de los fondos, práctico abandono del trabajo en profundidad de campo, renuncia a la alternancia de puntos de vista y a todos los experimentos de puesta en escena de la subjetividad, recurso a la comodidad del *zoom*, abuso de la cámara fija y ninguna audacia con la gradación de volúmenes sonoros. En otras palabras, el telefilme se incapacita para acoger en su seno buena parte de los procedimientos experimentales y vanguardistas que, se quiera o no, acompañaban el cine clásico, aun cuando la historiografía haya preferido ofrecer una imagen exquisitamente transparente y no problemática del cine de los treinta y cuarenta⁴.

Una segunda diferencia fundamental se encuentra en la estructura narrativa. En el telefilme, ésta gira en torno a un condicionante externo como son las pausas publicitarias, las cuales determinan los momentos de suspensión y las inflexiones del relato. Tal elemento, que constriñe a la estructura a abrir una expectativa o disyuntiva al cabo de cierto metraje, no procede, obviamente, del cine de género, sino que más bien hunde sus raíces en la historia del folletín, la novela por entregas y la radionovela. Además, esta disposición del producto, que también lo fue de la intri-

(3) Desde esta óptica, los rasgos enumerados son algunos de los que David Bordwell (Bordwell, Thompson & Staiger 1985) considera característicos de la narración clásica en el cine. Muchos de ellos pueden servir, modificando el grado, para hablar de la televisión.

(4) Hay que estar ciego para no descubrir en el cine de Hollywood fenómenos experimentales referidos al perspectivismo de la novela moderna, influencias del monólogo interior narrativo, fragmentarismo del montaje... Claro está que la operación clásica consistió en dar a todo esto una cobertura narrativa y, por tanto, evitar su perceptibilidad en el terreno provocativo en que lo exhibían las vanguardias. El efecto pernicioso de la metáfora dickensiana utilizado por Griffith consiste en que acaba por reconocerse sin problemas que el cine clásico es una adaptación de la novela decimonónica. Pues bien, todas estas complejidades del cine clásico que conectan con la modernidad, se pierden en el telefilme. Por consiguiente, se extravía y está en juego algo más que una mera depuración.

ga y de sus puntos fuertes, implicó que el telefilme se inclinara desde muy pronto por los géneros de acción (*western, thriller, aventuras, etc*) en detrimento de otras fórmulas narrativas que presentaban tendencias a la metaforización (como es el caso del melodrama) o al espectáculo (como es el del musical), confinando, por demás, la comedia en el marco de la *sitcom* o comedia de situación y sustrayendo de ella prácticamente todo devenir narrativo. A esto se añade la recurrencia de las estructuras narrativas, no ya en su función metafórica (también en este aspecto lo eran las películas hollywoodenses), sino sobre todo en su materialidad, concitando más el placer de la repetición, propio del cuento infantil o de la más baja cultura de masas, que el de la diferencia.

Por último, una razón de índole pragmática, puesto que lo que subyace a las diferencias entre filme y telefilme es una concepción espectacular dispar: la televisión sustituye al espectador individual sometido a una interpelación fantasmática en la oscuridad de la sala por un espectador familiar que ni siquiera en el momento de consumir las ficciones abandona su condición de ser social. La mirada y la entrada en el relato de uno y otro son completamente distintas y también lo es la interpelación que sobre el público se ejerce. Esto se encuentra en la base de que la televisión en su conjunto sea tan escasamente narrativa, pese a albergar en su interior múltiples relatos.

Los cruces de la historia

El cuadro que acabamos de dibujar es, a pesar de nuestros esfuerzos, algo simplista, pues al oponer los dos modelos teóricos, ignora que estas dos formas de discurso coexistieron durante mucho tiempo y aún lo hacen en la actualidad. En otras palabras, el telefilme no sustituye lisa y llanamente al relato cinematográfico clásico. Aun si encuentra en él las claves que le permitirán desarrollarse, ambos corren parejos y se van transformando por caminos distintos, pero interrelacionándose. La historia es de sobra conocida y posee, como casi todo lo que sucede en este campo, una doble dimensión, productiva y narrativa: dos espectáculos pugnan entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta por imponerse. El primero de ellos —el cinematógrafo— ve como una amenaza el auge creciente de la televisión y su capacidad narrativa, pero, sobre todo, su relación con la actualidad, la rapidez y comodidad con que llega a los hogares. Por esta razón, le niega sus películas, lo ridiculiza e inicia para contrarrestarlo una profunda transformación de la industria cuya faz más visible y duradera serán la generalización del color a casi la totalidad de películas, los experimentos en sistemas de pantalla panorámica (a fin de contrastar y definir la superioridad estética y visual respecto a la pequeña pantalla) y la investigación en efectos acústicos sofisticados. A ello se unen los intentos de cine en directo, el llamado *theatre television*, etc⁵. La televisión de estos años, con sede en Nueva York, está marcada por el experimentalismo del directo y por su dinamismo y en nada recuerda la mecanización mercantil de sus años posteriores.

(5) Como botón de muestra puede consultarse el documentado estudio coordinado por Tino Balio (1985), en particular la parte cuarta cuyos artículos tratan el tema desde 1948. Para la documentación de las polémicas entre cine y televisión desde 1948 hasta 1952, pueden consultarse varios de los textos que forman la segunda parte de Vito Zagarrio (1984), particularmente los del propio Vito Zagarrio, Robert Vianello, Douglas Gomery, Giuliana Bruno y Edward Buscombe.

Lo cierto es que en la polémica que enfrentó desde el punto de vista económico, estético y legal las *Majors* cinematográficas a las *Networks* televisivas, las primeras son decapitadas por la decisión de la *Federal Communications Commission* al determinar que las *Majors* infringían la ley *antitrust* y, por tanto, debían desprenderse en adelante de la propiedad de la cadena de salas de exhibición. Si en un primer momento la respuesta de Hollywood es airada e incurre en la investigación, pronto (y sin detrimento de su prosecución) concluye con la sabia decisión de unirse a su enemigo en lugar de combatirlo, es decir, vender a la televisión las licencias de exhibición de películas anteriores a 1948 y, con ello, alargar el período de ganancias con este recitaje.

Así pues, y dado que no pretendemos historiar este fenómeno suficientemente tratado por especialistas norteamericanos, deseamos enfatizar que, desde los años cincuenta, la historia de estas dos formas narrativas ha corrido pareja, se ha interpenetrado, influido mutuamente y ha provocado una serie de hábitos narrativos que hoy es difícil discernir si son televisivos o cinematográficos, pues ha entañado también la modificación de la arquitectura de las salas, del sistema de programación y las formas de relato. El último gran cambio está marcado por el mercado del vídeo, la televisión por cable y la reestructuración de la producción, la cual ha adquirido hoy un cierto equilibrio⁶. Cualquier tentativa de explicación que aspire a dar cuenta de las formas narrativas televisivas en relación con las cinematográficas deberá asomarse a la historia y precisar de qué período concreto habla. Las generalizaciones ignoran a un mismo tiempo esta interacción y el carácter histórico, y por tanto cambiante, de la televisión⁷.

Otra narración popular

La forma narrativa que acabamos de considerar, con todas las salvedades y precauciones que se hagan, se caracteriza por unidades intercambiables, basadas en la repetición de estructuras fijas de acción, dividida en actos o pseudoactos cuya trama se repite de capítulo en capítulo sin ninguna dimensión diacrónica. Pero sabemos que ésta no es la única forma de comportamiento narrativo de la televisión, ni siquiera en su primer período. Antes bien, la pequeña pantalla da cobijo desde muy pronto a otra forma narrativa cuyos orígenes son casi por completo ajenos al cinematográfico y, en todo caso, al modelo clásico: el *soap opera*. La procedencia de éste es distinta: nace de los folletines y la novela por entregas, toma al asalto las páginas de la fotonovela por su necesidad de grafismo, circula por la radionovela donde el efectismo auditivo y la ausencia casi completa de descripciones garantiza la nuclearidad y, por último, se incrusta en el formato televisivo de una manera muy especial: recoge de la fotonovela la simplicidad de los decorados, el escaso trabajo de figuración y el estereotipo visual, mientras extrae de la radionovela el efectismo de la sobreactuación. El trabajo de cámara y la planificación se ponen, pues, al servicio del efectismo *kitsch* y pronto se generalizan los recursos más sencillos como el *zoom*, el plano de reacción (*reaction shot*) y lo más estandarizado del juego plano/contraplano. Ninguna variedad de lugares, sino teatral confinamiento en interiores, preferencia por una acción relatada

(6) Recuérdense estos años no muy lejanos en los que cundió el pánico y se pensaba que el espectáculo de las salas cinematográficas iba a ser enteramente absorbido por la grabación electromagnética y el mercado de barrio del vídeo.

(7) Estas interacciones están tratadas desde el punto de vista de la industria en Tino Balio (1990).

y no visionada, suspensión publicitaria en los momentos clave de revelación y en los finales de capítulo y, sobre todo, una potencial infinitud⁸.

He aquí algo complementario de lo anterior que se enquista en el contexto televisivo, pero que se diferencia en no pocos recursos, fuentes y mecanismos de ello: su confinamiento durante años a las horas matinales de la televisión norteamericana indica que prosigue las formas narrativas folletinescas y de seriales radiofónicos, destinadas tradicionalmente a las amas de casa. Sin embargo, también aquí el fenómeno se ha complicado en los últimos años por varios factores cuya interacción es sumamente problemática desde el punto de vista histórico y no estamos ahora en condiciones de juzgar con precisión: en primer lugar, la masiva producción de telenovelas latinoamericanas o culebrones, cuyo acceso a la programación es correlativo a la extensión de la programación a una franja horaria cada vez más extensa (matinal, sobre todo⁹); en segundo lugar, la irrupción a finales de los setenta de un modelo que cruza sorprendentemente los dos tipos de funcionamiento narrativo televisivo analizados: del *soap opera* extrae la dimensión diacrónica, la estructura melodramática, la variante interminable e incestuosa de relación familiar, generadora inagotable de tramas con un número casi fijo de unidades; del telefilme toma la calidad de la imagen, garantizada por el soporte cinematográfico (definición, rodaje en exteriores, montaje más cuidado), sucesión causal de secuencias y variedad espaciotemporal. El resultado es una sofisticación de las tramas del *soap*, una incursión en familias de riqueza, títulos y mundo de empresa que encontraría en *Dallas* su primera formalización, más tarde en *Dynasty* y, por último, en *Falcon Crest*. A partir de este momento, el cual tal vez constituye uno de los últimos grandes virajes de la historia de la televisión hasta la fecha, su ampliación fue casi tan contagiosa como sus tramas interminables.

El nuevo giro del relato: una mezcla de modelos

Tal vez esto último pueda ayudar a entender mejor el sentido de este capítulo, pues, si bien el relato debiera tender a la nuclearización, en realidad asume una extensión correlativa que lo hace enrevesado e interminable. Recordamos, en este sentido, las conclusiones alcanzadas en el curso del capítulo precedente, pues faltando el final, la estructura narrativa se tambalea. Es justamente aquí donde tiene su origen nuestra reflexión respecto a dos nuevas formas de disgregación representadas en dos series de acción: la primera, *Hill Street Blues*, la cual lleva el formato *Dallasty* a un espacio extramelodramático y distante del folletín; la segunda, *Miami Vice*, donde la fórmula de concentración narrativa sufre un zarpazo insospechado y se abre en una suerte de atracciones moleculares que descomponen el relato. Ambos son tomados aquí como casos paradigmáticos de una historia que ha dado ya frutos y derivas muy considerables en los últimos quince años. Puesto que la primera de estas series ha cosechado más estudios, investigación e, incluso, libros que la segunda, dedicaremos más atención a esta última, aun subrayando el carácter solidario de ambas.

La paradoja reside en lo siguiente: en lugar de continuar la gradual simplificación narrativa

(8) En nuestro entorno, el libro primero que trató el tema fue el de Tomás Alberto Lopez Pumarejo (1987). Un trabajo ya clásico de aproximación histórica, que narra el itinerario de la radio a la televisión, se encuentra en Raymond William Stedman (1971).

(9) En España, este fenómeno es rigurosamente simultáneo al surgimiento de la televisión matinal.

que la historia del relato televisivo hacía previsible y que concluiría con una extrema miniaturización, se produce un salto a estructuras más complejas, a técnicas de montaje más elaboradas, a suspensiones ideológicas que no son sólo la consecuencia lógica del cruce con el modelo folletinesco o *soap*. Su detonante es la hoy ya mítica *Hill Street Blues*. Pieza extraña en el *prime-time* televisivo, *Hill Street Blues* lo es también en la historia del *thriller*. Su reconocimiento crítico —la lluvia de Emmies que se precipitó sobre él—, su concepción narrativa basada en los cruces e intersección de múltiples historias, encabalgamientos de montaje, proliferación de personajes fijos y ambulantes, sus técnicas de cámara en mano, imagen abigarrada, impresión de directo, tono documental, rugosidad y granulado de la textura, densidad sonora, es decir, constante *overlapping* o encabalgamiento de voces y sonidos junto al uso de los segundos planos sonoros... todo esto, unido a la audacia temática y al reflejo de la conflictividad social del ambiente policial y de delincuencia descrito en la serie, hace de *Hill Street Blues* algo más que una obra de correcta o brillante factura: la convierte en un acontecimiento histórico del que saldrían productos exitosos y esquemas tan estables como *St Elsewhere*, *L.A. Law* (*La ley de Los Angeles*), etc. O, por decirlo de un modo que alcance toda su dimensión, *Hill Street Blues* señala una nueva sensibilidad televisiva que aún no se ha detenido.

Sin embargo, la novedad, el carácter 'diferente' que presentaba esta serie, su hibridez entre las llamadas *episodic series* (series episódicas, compuestas por unidades con principio y final e intercambiables) y los *soap operas* (dotados de cronología y progresión interepisódica) se debe a la respuesta que una productora —la MTM—, de la mano de los guionistas Michael Kozoll y Steven Bochco, y con la expresa voluntad de Fred Silverman, jefe de programación de la NBC, daba a una nueva situación desencadenada desde finales de los años setenta: generalización del vídeo doméstico, televisión por cable, supercadenas y satélites...; marco en realidad del cambio del que la misma *Dallas* era síntoma. Como señaló con acierto Paul Kerr (1984: 50), *Hill Street Blues* surgió de la intersección compleja de fuerzas en la televisión de finales de los setenta y de la cultura americana en general, que incluía el ascenso de los *soaps* tipo *Dallas* a las horas de máxima audiencia con su diversidad de líneas narrativas, como la tendencia hacia las miniseries. En todo ello había también un relanzamiento de productos de 'calidad' destinados a un nuevo público consumidor. A esta nueva diana apuntó desde su comienzo la MTM.

Cops n'rockers

Pasemos ya a la consideración de la otra serie de irreversibles implicaciones narrativas: *Miami Vice*. Tal vez resultaría paradójico afirmar que, a pesar de su diferencia con la anteriormente examinada —*Hill Street Blues*—, nace en el interior del mismo género de policías televisivo y muy probablemente hubiera sido impracticable su carácter experimental sin la preexistencia de la serie de Bochco, ya que produjo un vuelco en las estrategias del relato. Pero vayamos por partes, pues en *Miami Vice* existe una gran solidaridad entre tema, decorado, trama y diseño y ello nos va a permitir recordar de paso algunas de las conclusiones alcanzadas en el curso de la primera parte de este libro. La más inmediata de estas estrategias se halla inscrita en el mismo referente sobre el que la serie se construye. *South Florida* es tal vez un inmejorable ejemplo de simulación o simulacro en el sentido tan celebrado teóricamente por Baudrillard y sin duda extraído de las declaraciones y experimentos arquitectónicos de los maestros de la postmodernidad (Paolo Portoghesi, Robert Venturi, Charles Jencks, etc) con tanta insistencia en los años en los que

Miami Vice dejó su impronta¹⁰. Iluminada por el neón, esta *Hot City* de los ochenta es el resultado del pastiche, del *art déco*, de la tecnología hecha diseño y vendida en el mercado del arte cínico, de la cocaína, droga postmoderna por excelencia por su compatibilidad con la acción y la productividad, de la moda publicitaria, del mito financiero que radiografió poco más tarde Tom Wolfe en *La hoguera de las vanidades* (1988), etc. En este contexto, el ritmo trepidante era una condición semántica irrenunciable. El mismo Jeffrey Hood, director artístico de *Miami Vice*, declaraba a propósito del marco *Miami Beach* al contemplar el ‘espíritu de sus edificios’: “Es un mundo en el que la tecnología va a resolver todos nuestros problemas y nos ofrece ocio y satisfacción” (Janeshutz & McGregor 1986: 89).

En segundo lugar, el lanzamiento de la estrella —Don Johnson— viene acompañado de una red *multimedia* en cuyos entresijos se construye su imagen. La publicidad y el mundo de la canción en el que, cual Leonardo da Vinci en versión *light*, también labora Don Johnson, son fenómenos imposibles de no tocar a la hora de abordar el particular *look* de la serie. Claro que este fenómeno no es nuevo, pero sí lo son la intensidad y las ramificaciones que presenta. Además, el estrellato masculino está rodeado por una corte de honor que, a modo de *cameo-appearances* ampliada, lo resalta. Cada uno de ellos hace intervenir un registro de la moda y de la comunicación de masas exagerando algunas de las notas que fueron examinadas al tratar de las comedias de Almodóvar, pero con el añadido de tratarse de estrellas universales y no locales. Por limitarnos a algunos datos significativos: Miles Davis aparece en *Junk Love* (1985), Frank Zappa lo hace en *Payback* (1986), Phil Collins en *Phil the Shill* (1985), James Brown en *Missing Hours* (1987) o incluso Sheena Easton se convierte en esposa del protagonista en *Rock and a Hard Place* (1987). Es necesario, con todo, añadir que no se trata de apariciones marginales, sino que estos ídolos de la comunicación de masas se convierten en verdaderos protagonistas del relato no dudando, por supuesto, en encarnar los papeles más mezquinos y ruines que uno pueda imaginar.

Además, *Miami Vice*, perfectamente consciente de sus objetivos, deseó acaparar las proclamas de postmodernidad a través de una temática y un tratamiento osados para las horas de máxima audiencia en los Estados Unidos (y, por extensión, en Europa): el incesto, el sexo *cool*, la intervención política y militar de los Estados Unidos en Centroamérica, los comandos anticastro, el tráfico de armas en las dictaduras sudamericanas, comparten su protagonismo con el narcotráfico, la prostitución y la lucha de las bandas juveniles. Variedad inusitada en la historia de los *thrillers* televisivos o aun cinematográficos que sorprende cuando alguien piensa en su formato inevitablemente repetitivo y en su duración limitada. ¿Cómo casar estos dos fenómenos tan contradictorios: variedad, singularidad y estereotipo? La respuesta reside en la estética adoptada por los artífices de la serie, su estilo, pues éste se presenta de una manera inversa al que caracteriza a *Hill Street Blues*. No le falta razón a Cathy Schwichtenberg (1986: 53) al afirmar que “*Miami Vice* ha introducido el calificativo de postmoderno en el lenguaje común como forma de describir la opulenta puesta en escena y el estilo brillante del telefilme (...). Este está concebido al propio tiempo como un ‘truco barato’ sólo posible a expensas del relato y como un ejercicio visual de estética postmoderna. Así, el estilo es concebido en *Miami Vice* en términos generales como el embellecimiento de una superficie que, sin embargo, sustituye a un relato consistente”.

(10) Muchas de las referencias utilizadas por Baudrillard a lo largo de su obra funcionan en este caso: simulacro, éxtasis, *kitsch*, etc.

Puesto que *Miami Vice* propone un estilo, quiere llevar impreso en él su 'filosofía' y su referente, busca con ahínco sus fuentes en una estética nada funcional para el desarrollo del relato, pero —eso sí— cuidadosamente elaborada desde el punto de vista plástico. Así, encuentra a su paso la publicidad y las fórmulas del *video-clip* musical. Estos elementos, unidos a la arquitectura *art déco*, conforman una amalgama cuyo único rasgo determinante está en el diseño. Es este último el que decide la concepción narrativa y la planificación del telefilme. En lugar de sujetarse a las necesidades narrativas, en lugar de depurarse reduciéndose a lo estrictamente funcional, el diseño de *Miami Vice* (incluida su música, compuesta e interpretada por Jan Hammer) es lo que garantiza su estatus en la televisión de los ochenta. Ahora bien, al reparar en las formas tomadas aquí como modelo (publicidad y *video-clip*), nos damos cuenta de que el carácter espectacular, momentáneo y excéntrico de estas formas no puede sino descomponer por su misma naturaleza todo relato. Elocuentes son las declaraciones de intenciones y las aspiraciones experimentales de Michael Mann, productor de la serie, cuando afirma pretenciosamente trabajar en la línea del contrapunto audiovisual anunciado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en los albores del sonoro y pone como modelo de su serie nada menos que *Alexander Nevski*, construida en colaboración entre S.M. Eisenstein y S. Prokofiev en 1937. De este modo, los continuos temas musicales que acompañan a las imágenes de *Miami Vice* estarían llamados a seguir unos presupuestos vanguardistas de larga tradición. También en lo que se refiere a la relación entre imagen y sonido, *Miami Vice* parece despreciar el relato clásico: si su fuente excéntrica disgregaba la estructura compacta, sus artífices apelan a la vanguardia "no narrativa" para legitimar la forma.

Pero *Miami Vice* compensa esta hipertrofia de su superficie plástica con un disparatado esquema narrativo, atiborrado de inconsecuencias, lagunas, errores de concordancia y menosprecio de la verosimilitud. El mismo planteamiento de la serie es ya un notable descaro: unos presumiblemente modestos policías de la brigada antivicio se transforman en perchas de Adolfo Domínguez o Giorgio Armani, usuarios de lujosos yates y pisos francos decorados con impecable diseño, conductores de automóviles Ferrari *Testarossa* impresionantes, seductores de despampanantes *top models*...

Como se deduce de lo anterior, *Miami Vice* introdujo desde su comienzo a todos los niveles de su factura diferencias notables respecto al *detective/cop show*, es decir, al género de policías clásico en la televisión de los cincuenta y sesenta. Ello sucedió en el tratamiento de los dos protagonistas, cuya distancia respecto a las parejas de policías tipo Starsky y Hutch es evidente; también respecto a los temas, pero sobre todo en su tratamiento de la planificación y la puesta en escena. Así pues, frente a la neutralidad de los encuadres y el cómodo uso de montajes estándar plano/contraplano que caracterizaba la depuración y miniaturización del primer telefilme, *Miami Vice* mostró un denodado esfuerzo por cuidar la composición interna de los planos, definiendo con primor sus líneas de profundidad y su diseño pictórico. Y, lo que es más decidido todavía, hizo que estos mecanismos excéntricos fueran determinando progresivamente la concepción narrativa y la puesta en escena de la serie, construida las más de las veces no sólo en torno a débiles anécdotas, sino a menudo plagada de avatares rigurosamente incomprensibles e inverosímiles. De hecho, sus esquemas narrativos se encuentran por lo general divididos en dos líneas de acción distintas: una, permanente y casi inamovible aunque rara vez ocupa el primer plano, trata de la persecución de la droga, las incursiones de los protagonistas Sonny Crockett (Don Johnson) y Ricardo Tubbs (Philip Michael Thomas) con sus correspondientes pseudóni-

mos en los ambientes de la *jet set* de la cocaína y algunas secuencias tediosas y repetitivas que tienen lugar en la comisaría central; otra, variable, aglutina los momentos más espectaculares y se origina en fenómenos excéntricos desde un punto de vista estético, ora en una actuación televisiva, ora en una acción militar, pero también en un crimen en lujoso *yakuzi*, etc. La estructura de amalgama resultante aparecerá, además, salpicada por los descentramientos que describe la estética publicitaria y el *video-clip* en su interior. Cuando, por el contrario, la segunda de las líneas desaparece o escasea, *Miami Vice* se convierte en una aburridísima (es decir, poco 'atractiva') repetición.

De acuerdo con lo anterior, los planos largos y generales fueron imponiéndose al tradicional montaje en plano/contraplano (aunque, por supuesto, sin eliminarlo); y, con todo, no era una *necesidad dramática* ni una intensificación motivada por el clímax de la acción lo que decidía sobre estos planos; antes bien, lo que los guiaba era la congelación de unos encuadres que resultaban 'estilísticamente postmodernos' y anunciaban la vocación estéticamente publicitaria del telefilme. Es así como *Miami Vice* se pobló de neones, de tonos pastel, de un llamativo vestuario, al tiempo que fue debilitando las estructuras narrativas, llegando incluso a despreciarlas abiertamente o a utilizarlas como simple arma arrojadiza (lo 'atractivo' y atrevido al mismo tiempo). Pero, lejos de una inclinación por el plano-secuencia y de cuanto se le asemejara, la serie impuso correlativamente una ultrafragmentación de los planos insólita en la narrativa televisiva. Con un procedimiento y otro (y obsérvese en qué medida ambos son contradictorios), *Miami Vice* parecía sostener que lo mejor de su factura estaba en sus márgenes o, mejor dicho, en aquello que para cualquier telefilme hasta la fecha había sido marginal. Y estos mismos márgenes (representación diseñada de la tecnología, del *art déco*, de la civilización *cool* del neón, de la publicidad, de la música que otorga el ritmo...) le conferían una suerte de cosmética vanguardista apta para su venta en las galerías del *prime-time*. Si los márgenes pesaban tanto por su carácter espectacular, la coherencia del relato desaparecía presa de una coartada vanguardista.

La marca de fábrica: el genérico

Decíamos que el análisis de *Miami Vice* debe contemplar forzosamente aspectos aparentemente externos a su textura: la fabricación de la estrella masculina, el referente *South Florida*, el universo *high-tech* de los ochenta... Ello no es del todo exacto porque, a fin de cuentas, estos elementos son expresión de una forma florida y explícita de intertextualidad, ya que la serie los integra en su diseño y los transforma al hacerlos cohabitar. Las marcas de automóviles Ferrari o Porsche, las modas de Armani o Versace, los relojes Rolex... todos ellos no son (al menos no exclusivamente) publicidad encubierta, sino mezcla indiscriminada, que construye la imagen (el *look*) del telefilme. Hay, pese a todo, un instante en el cual el referente se textualiza, esto es, se transforma para ofrecer una imagen que ya no es exactamente la de *Miami Beach*, sino la de *Miami Vice*. No se trata de las vistas nocturnas ni del ambiente que envuelve las historias, sino de aquel fragmento repetido hasta la saciedad que provoca el reconocimiento del telespectador y es, en el fondo, la marca de fábrica de la serie, a saber: el genérico.

A pesar de los ligeros cambios que ha sufrido este genérico en la historia de la serie, describiremos su forma más duradera dado que las variaciones no modifican en lo esencial nuestra interpretación. Los objetos de un paisaje aparecen sobre la pantalla. No se trata de objetos inscritos en su paisaje natural, sino más bien arrancados de él o, mejor dicho, conectados con otros

cuya interrelación habrá de construir un nuevo paisaje, audiovisual éste, a saber, el de la serie¹¹. Unas palmeras, filmadas con gran angular, en contrapicado; mediante una rápida panorámica hacia la derecha vienen seguidas de un grupo de flamencos que corren hacia la cámara. Y, en seguida, la percusión inicial de la banda sonora da paso a una música que encuentra su correspondencia visual en un vertiginoso *travelling* sobre las aguas del mar. Metonimia del sol, de la playa y del ocio de Miami, este plano se convirtió en metáfora del ritmo acelerado de la serie, del frenético avance del filme y también de la ‘sed de acción postmoderna’. En este anunciado frenesí a modo de sobreimpresión surgen unos neones azul verdoso y rosa con el título de *Miami Vice*, irradiando una aureola de destello final; aura averiada del simulacro que Baudrillard tanto festejó.

Imágenes de la agitación cotidiana de Miami desfilan (*windsurf*, deportes de playa, jolgorio), mientras el *travelling* sobre las aguas irrumpe de nuevo y, con ello, escande el resto del genérico, justo para dar entrada al nombre del protagonista (“starring DON JOHNSON”). Planos de las carreras de caballos (ahorraremos al lector la minuciosa descripción de detalles innecesarios), un majestuoso *travelling* por una fila de automóviles Ferrari y la playa de nuevo hasta que el mismo ritmo señalado se continúa ahora desde la proa de un yate que barre la orilla. Este plano aparecerá en dos ocasiones más, acabando por dirigir la lectura (junto al tema musical) del colorido caribeño (un grupo de loros), ocio cotidiano (galgos en frenética carrera), marco de diseño arquitectónico (panorámica simétrica a la realizada sobre las palmeras, pero ahora con edificios y un decorado de cuadro *kitsch*), sensualidad y sexo (jóvenes en bañador acompañadas por una cámara malintencionada que focaliza sus traseros) y múltiples líneas de espuma sobre la superficie marina. Un *zoom* sobre los edificios sumidos en la oscuridad donde presuntamente se encubre esta historia de diseño y *look* y el relato se hallará presto para su arranque.

Curiosa apertura, pues, ésta donde objetos dignos de un folleto hiperbólicamente diseñado de agencia de viajes conforman, unidos, el *look* de Miami; pero, aun más que eso, se trata de objetos naturales extrañados de su propia naturaleza, convertidos por la mediación de la tecnología y el diseño en sofisticadas superficies de una supuesta y nunca demasiado explicada estética postmoderna.

Las atracciones: del pregenérico a la descomposición del relato

Como correlato de esta tan ansiada liberación de corsés narrativos y necesidades dramáticas, ambiciosa de ampliar al máximo este particular *look*, la serie apuró con audacia y descaro su margen de libertad narrativa, permitiéndose innumerables incursiones en prácticas espectaculares dispares. Estas se gestaron en un primer momento en aquel lugar del telefilme que podía considerarse separado del resto del mismo: el pregenérico. A esto coadyuva el hecho de que, entre pregenérico y genérico, la emisión norteamericana introduce la publicidad. Momento ideal porque no sólo constituía el arranque de la emisión (y con ello servía de *shock* perceptivo), sino porque precedía al fragmento más redundante de la serie —el genérico—, este segmento inicial podía experimentar con cualquier atracción publicitaria, videoclipesca, espectacular o videográfica, libre como estaba de toda constricción narrativa. De este modo, el pregenérico se convirtió

(11) El lector advertirá hasta qué punto este capítulo es solidario con lo expuesto a propósito del pastiche y las formas intertextuales modernas en la primera parte de este libro.

en una especie de reino de la atracción, formado por un conjunto de planos acompañados por el tema musical y dotado de la ventaja de poder eliminar el sonido diegético, liberándose enteramente de lo verosímil. En unos casos, como *Florence Italy* (1986, escrito por Wilton Crawley y dirigido por John Nicolella) la fragmentación del montaje sigue el orden impuesto por el ritmo de rock, tal y como sucedería en un *video-clip* musical; en otros, como *Definitely Miami* (1986, escrito por Michael Ahnemann y Daniel Pyne y dirigido por Rob Cohen), la referencia apunta a una explosión cósmica por donde circula un automóvil semejante al de muchos anuncios de esta época. *Back in the World* (1985, escrita por Terry McDonell y dirigida por el mismo Don Johnson) representa una vuelta obligada en cualquier serie americana a la atracción del Vietnam. *Little Miss Dangerous* (1986, escrito por Frank Military y dirigida por Leon Ichasso) se inicia con las contorsiones de un cuerpo que reescribe en clave postmoderna un ritual primitivo (Sánchez-Biosca 1989).

Es más, incluso aquellos capítulos que no comienzan de modo excéntrico suelen alcanzar estas características en algún momento de su transcurso o bien establecer un sistema de montaje muy fragmentado y libre de constricciones espaciotemporales. Podría pensarse que, antes de comenzar el relato estrictamente, ninguna exigencia ha sido formulada. Es así como *Yankee Dollar*, por ejemplo (1986, escrito por Daniel Pyne y John Mankiewicz y dirigido por Aaron Lipstadt) o *Buchido* (1986, escrito por John Leekley y dirigido por Edward James Olmos) se permiten licencias poéticas, movimientos de cámara caprichosos, alusiones a una trama más que su relato o exposición. Incluso *Baseballs of Death* (1988, escrito por Peter Lance y dirigido por Bill Duke) introduce algunos manierismos electrónicos que recuerdan nuestras palabras a propósito de la publicidad reciente¹².

A tenor de lo dicho, el pregenérico se presenta como un remanso destinado a ejercer con el mayor capricho el ritmo entrecortado, la estética publicitaria o el encadenamiento ultrafragmentado propio del *video-clip* que parecen impracticables en el interior del relato. Y, sin embargo, la continuidad de la serie exige intensificar estas fórmulas colocando dichos fragmentos excéntricos en cualquier lugar de la estructura. Incurriendo en una suerte de hipertrofia de lo 'original', *Miami Vice* hace desfilar lo marginal que lo había caracterizado por todo el relato hasta el punto de hacer estallar casi cualquier tentativa de encadenamiento narrativo siguiendo leyes causales. *The Good Collar* (1986, escrita por Dennis Cooper y dirigida por Mario di Leo) quiebra, mediado el metraje, su línea de exposición narrativa para dar entrada a un *video-clip* en toda regla, guiado por el tema musical interpretado por *The Pretenders*, *How much did you get for your soul?* Correlativamente, el ritmo del montaje se pliega a las exigencias de este género tan familiar a los artesanos de la serie. Algo semejante sucede en *Missing Hours* (1987, escrito por Thomas M. Disch y dirigido por Ate de Jong), con la estrella invitada, James Brown. Y, como curiosidad extrema, *Baseballs o Death* (1988, escrito por Peter Lance y dirigido por Bill Duke) llegará a regocijarnos nada menos que con un *video-clip* militar.

Ahora bien, hemos hablado de atracciones, aludiendo con ello a aquello que fue definido en el capítulo precedente siguiendo la estética eisensteiniana: forma imprevisible de disgregar el relato y la estructura, estrategia del *shock*, excentrismo. Es lógico que el *video-clip* no sea el único tipo de discurso implicado. A menudo, fragmentos de estructura, ritmo y estilo publicitarios

(12) Tal y como fue analizada en el capítulo segundo a partir de los anuncios de Martini y Sanyo.

o pseudopublicitarios invadirán la pantalla interrumpiendo el progreso de la acción de modo insospechado. La acción se detiene, los cuerpos femeninos bronceados cimbrean, el montaje actúa por alusión y rima, la música unifica el fragmento mientras los personajes callan.

Lo dicho hasta el momento nos sirve para expresar cómo un relato es sometido a bombardeos incesantes, desde sus zonas repetidas, sus instantes alusivos y, por último, desde el propio interior de su cuerpo textual. El estilo fragmentario de la televisión moderna, la reducción de los programas a series de atracciones, la constante interrupción han pasado a generar un hábito o incluso una necesidad de fragmentación que el espectador mismo se encarga de ofrecerse a sí mismo mediante el uso del *zapping*.

Este imperio de la fragmentación toma la forma específica —tal es nuestra hipótesis— de la atracción, semejante a la examinada en el capítulo precedente, pero sin fin sangriento, sino diseñado. Ésta sería la forma limpia, aquélla la perversa. Pero, en todo caso, el montaje de atracciones habría perdido también aquí su pretensión de dirigir ideológicamente al espectador a través de la sucesión de *shocks* emotivos. *Miami Vice* se convierte entonces en una sucesión de momentos fuertes repletos de excesos, de bordes, de espectáculo centrífugo. Debido a ello, concentra en su interior las atracciones publicitarias y musicales que antaño, en la televisión primitiva, venían como agresiones del exterior. Pero, al mismo tiempo, se protege contra el recurso al *zapping* generalizado por el espectador debido a la multiplicidad de canales a su alcance. Quizá la única solución para evitar la compulsión a la fragmentación y al abandono del canal es —así al menos podemos imaginarlo— no cesar de fragmentar. El precio que se paga por esta brillantez visual y auditiva es el relato como itinerario.

Desearíamos realizar ahora una comparación que nos permitirá dar mayor precisión a los textos resultantes de estas operaciones. El *video-clip*, la publicidad, el fragmento musical se incrustan como atracciones en el interior de una estructura laxa como la de la serie aquí analizada. Algo hay semejante en el interior del cine clásico hollywoodense y que algunos denominaron *collage* (Maqua & Llinás 1976)¹³. Cuando esta serie de imágenes, puntuadas por encadenados o cortinillas, condensan en el período clásico un largo lapso de tiempo, a modo de ilustraciones, en general intercambiables, meras fotografías, sentimos idéntica violencia perceptiva, semejante cambio de tono, idéntica ilegibilidad a la que nos invade al contemplar las formas excéntricas hoy analizadas. Ahora bien, cualesquiera que fueran las necesidades de interpelación directa del espectador, la necesidad de exigir de él participación o incluso toma de postura, el relato, así violentado, volvía por sus fueros, recobraba su tono y acababa por recuperar su ritmo y estructura anteriores. En cambio, el fragmento discursivo en *Miami Vice* nace de una necesidad distinta: no la de superar la insuficiencia ideológica del relato, sino la de moverse con entera libertad por un universo previamente vaciado de las exigencias estructurales de cualquier relato.

Pastiche y erudición

Una vez expuestos los destinos del relato y su disgregación en *Miami Vice*, desearíamos concluir este capítulo recordando la solidaridad de este comportamiento con lo dicho a propósito del

(13) Seguimos la descripción y conceptualización sintáctica hecha por estos autores en la rápida consideración que hacemos, aunque no sus tesis ideológicas. Por nuestra parte, nos hemos ocupado de esta sintaxis en Sánchez-Biosca (1991). Más tarde, V. Benet (1995) ha establecido algunas correcciones de gran valor.

pastiche en la primera parte. La convergencia de ambos factores demostrará que la cultura de la fragmentación de la que este libro se ocupa deja manifestaciones por doquier y es polimorfa. Siguiendo, entonces, nuestro itinerario, advertimos que esta serie es todo un espectáculo erudito. Su despliegue culturalista no deja títere con cabeza, desde la explícita militancia ‘vanguardista’ hasta las últimas marcas de moda, pasando por la arquitectura; su enciclopedia es igualmente su capacidad para dar cabida a cualquier expresión cultural o tecnológica en la medida en que ésta lleva aparejado un ‘estilo’ particular o, al menos, se deja asimilar a él. No podía extrañar que en esta obsesión quedara incluido el pasado artístico el propio cine. No se trata ya de reseñar la acumulación de citas que hace el telefilme, pues ello sería tan impracticable como intrascendente, sino de atajar aquellos momentos en los que la cita, la referencia y la reelaboración quieren ser algo más que un episodio excéntrico sin afectar a la ya de por sí débil estructura narrativa. Que se cite a Madonna, Sting o Beckett (no Samuel —dice Crockett en un episodio—, sino Charlie, el limpiabotas de la esquina, que escribe obras de teatro) no parece insólito en relatos y espectáculos que cuentan con la presencia de Phil Collins, Miles Davies, Frank Zappa o James Brown entre sus invitados. Más digno de atención es, en cambio, que una referencia estable sirva de guía para el trayecto narrativo de la película, pues esto parece contradecir la suposición de carencia de estructura e introduce un principio de estilo que por su mimetismo y neutralidad nos remite una vez más al pastiche. Esto es lo que sucede en *Honor Among Thieves?* (1988, escrito por Jack Richardson y dirigido por Jim Johnston).

Este episodio extrae su fuente estructural de inspiración de *M*, la conocida película dirigida por Fritz Lang en 1931 en torno a un sádico asesino de niñas que llenaba de terror las calles de Düsseldorf. Un esquizofrénico asesino, dotado de una doble personalidad que le impulsa ciegamente a la violación y al crimen, unos encuentros fugaces con diversas infantes, juguetes y muñecas como anzuelo, son algunas de las piezas de convicción a las que recurre el telefilme para evocar y recrear su origen. Algo, no obstante, de cuño más estructural y duradero recuerda el modelo: una persecución alternada entre los bajos fondos y la policía, un juicio realizado por los primeros según su ley interesada y vengativa y al margen de la oficial, la escenificación de un abogado defensor y un fiscal... Todo coincide en señalar la existencia de un modelo cuyo seguimiento ha de ser narrativo y estructural —repetimos—, y no sólo esporádico y tangencial, es decir, limitado a algunos detalles espectaculares o plásticos.

Y he aquí que *Honor Among Thieves?* comienza a separarse de su modelo, dejando un sello singular en el relato, más allá de las exigencias que la fuente le plantea. Primer signo de esta divergencia: los asesinatos incluyen un gesto fuertemente contextualizador del nuevo mundo en el que ha decidido instalarse la serie, a saber, la cocaína. No se sabe si causante de las muertes o simple decoración de las mismas, la jeringuilla y los cuerpos infantiles atiborrados de droga ofrecen una generosa vía de acción, no sólo al departamento anti-vicio, sino al *look* particular de la serie. A continuación, para mejor seguir su modelo fílmico, el telefilme se despreocupa por completo de las necesidades verosímiles de la historia y, para colmo de desafueros, el abogado que debe defender al criminal —un soplón, por demás, de la policía— es el mismo Sonny Crockett. Hasta aquí el aspecto exterior de los desvíos: la dramática voz de Peter Lorre en el film de Lang que, desgarrada¹⁴, se descubre a sí misma relatando los crímenes que comete en estado de com-

(14) Recuérdese que estábamos ante los albores del sonido en Alemania y que Lang trabajó su rodaje en clave muda para añadir luego una densa voz, la del asesino al que no habíamos visto cometer ningún crimen.

pleta alienación, se convierte en *Honor Among Thieves?* en un discurso expuesto por la estrella —Don Johnson— que repite casi textualmente el original, pero en un marco menos trágico. Los bajos fondos de Düsseldorf, cutres y malolientes, se transforman en un elegante desfile de adinerados y lujosos clanes de traficantes de cocaína.

Sin embargo, allí donde el telefilme se desprende más de su modelo es en la configuración simbólica de los objetos. El film de Lang —lo sabemos— procedía a una minuciosa metaforización del objeto, siguiendo con la experiencia sonora que marcó la investigación de buena parte del expresionismo. Es así como los campos vacíos iniciales se convertían en metáfora de la desaparición de la niña (el plato de sopa intacto, la silla vacía, la voz de la madre atravesando los espacios y transportándonos a un descampado donde una pelotita caía y un globo subía hasta los cables del telégrafo...) (Sánchez-Biosca 1994). Así también, el constante girar de unos juguetes infantiles se tornaba metáfora de la obsesión del criminal y su movimiento inverso, excéntrico, símbolo de la frustración y extravío de la presa. Y era así, en suma, como ese globo que un ciego colocaba frente a él en el momento del juicio no sólo se tornaba prueba de la inequívoca sentencia, sino metáfora de la culpa que pesaba sobre el asesino, siniestra contemplación de la niña que lo llevaba consigo el día de su crimen. De este modo, la culpa —dramático lastre del que no es posible huir— se convierte en una feliz y gozosa escenografía que se quiere, antes que funcional y pertinente dramáticamente, ilustrada, en su doble sentido, de cosmética y de despliegue cultural.

En esta argumentación, no se trata, por supuesto, de hacer la apología de un clásico de la historia del cine en detrimento de un telefilme de consumo con escasas pretensiones de perdurar, sino de analizar la forma, harto elocuente, en que vive el intertexto en el nuevo texto.

TERCERA PARTE
DESPEDAZAR
UN CUERPO.
FANTASÍAS
DEL TERROR

INTRODUCCIÓN

C U E R P O S

*

La última parte de este libro está dedicada a la fragmentación del cuerpo; la expresión más concreta, cercana y sensible con que siempre ha sido fabulado el espacio y el cosmos. Poca sorpresa puede entrañar nuestra decisión, ya que la actualidad del cuerpo no ofrece dudas. En efecto, los medios audiovisuales de hoy parecen fascinados por las formas corporales, tanto como por las más prodigiosas fantasías a ellas ligadas. Desde luego, la problemática excede con mucho las manifestaciones audiovisuales y se extiende por campos tan dispares como la investigación científica punta (medicina, biología molecular, genética, etc.) hasta implicar a una multiplicidad de ramas ligadas a la psicología y opciones disciplinares vecinas (psicomotricidad, teoría de la *Gestalt*, psicoanálisis o psiquiatría). Además, el tema del cuerpo está en la calle, desarrollando enfermedades anímicas de renovado alcance (bulimia, anorexia), dejando huellas de consunción en los cuerpos que sufren las plagas postmodernas (SIDA, en particular) y generando estéticas sumamente agresivas, como lo demuestra la relectura en clave no mítica de figuras como el andrógino, el hermafrodita o el travesti, etc. En suma, las relaciones entre lo biológico y lo simbólico (diferencia sexual, monstruosidad, vejez, deterioro, enfermedad, muerte, donación de órganos, etc.) están de moda y la atención prestada con ímpetu renovado por el psicoanálisis, la historia de las mentalidades, la arqueología del saber, la sociología y la antropología, demuestran que el interés sólo puede crecer en lugar de estancarse. No insistiremos, pues, en confirmar lo evidente.

Sin embargo, nuestros medios audiovisuales no se limitan a ejemplificar más o menos ajustadamente lo anterior. La más empírica de las constataciones (y ha sido hecha por muchos autores) revela en la postmodernidad una oposición entre dos series extremas de fantasías: una, el elogio hecho por publicitarios, terapeutas, diseñadores de moda, e industria cultural en general de cuerpos plásticos, flexibles, sin grasa, sin carne, musculados pero ligeros, representación de lo que podríamos denominar el cuerpo ideal (es decir, el cuerpo con el que se produce la identificación); otra, la cada vez más turbadora presencia de cuerpos en estados límite, cadáveres esparcidos por una ciudad en guerra, heridos civiles, mutilados en cualquier atentado, enfermos de consunción. Cuerpos todos éstos que han sido gozados por alguien y se exhiben con horror. Por supuesto, esta acentuada dualidad no es específica de nuestra época, pues ya concepciones como la del cuerpo libertino o el torturado, sin ir más lejos, contrastaron en sus épocas con otras fantasías ideales.

Deseamos resaltar hasta qué punto los medios audiovisuales en la actualidad no sólo expresan fielmente esta colisión de fantasías, sino que incluso son sus creadores y motores. En otras palabras, ¿cómo expresar el ideal de un cuerpo sin hacerlo a través de su imagen? No en vano, la imagen es el soporte unitario del cuerpo sobre el que se construyen las identificaciones: los transparentes cuerpos *Danone*, los etéreos y sofisticados que anuncian cualquier perfume, los que sirven de modelo para dietas radicales, los que visten la última moda, los que se ejercitan en el

deporte de límites, pero también los que estallan de diversión y goce... todos ellos producen, más que representan, el ideal de cuerpo de nuestra época. Por otra parte, la generalización de las películas de terror, la ocupación de escenas violentas por el periodismo moderno y su asalto de los informativos, la representación privilegiada de psicópatas en la imagen... no parecen tampoco expresiones de una tendencia externa a las imágenes, sino su misma encarnación y producción. En suma, las dos fantasías tienen en la imagen su expresión privilegiada (y no en la literatura, el libro científico, la prensa escrita o el mito, aunque éstos no sean en manera alguna ajenos a ella).

Ahora bien ¿qué tiene esto que ver con la fragmentación en sentido estricto? Dos fórmulas se abren a nuestro paso, que son, una vez más, contradictorias: la primera es la representación de cuerpos fracturados, cortados por el montaje y el ritmo publicitarios; las partes de la anatomía son resaltadas al tiempo que separadas de la totalidad de la que forman parte. Cada fragmento del cuerpo, cada músculo, cada zona erótica, puede y debe ser aislada como en una minuciosa actividad analítica o quirúrgica. Ésta es, en esencia, la actividad emprendida por la publicidad sobre los cuerpos, masculinos y femeninos. Y ello puede evocar fácilmente en el lector el trabajo de escultor realizado por la moda del *body-builder*, que trabaja y desarrolla por separado cada uno de sus músculos o la cirugía plástica que hace lo propio con otros medios. La segunda forma de fracturar los cuerpos no nace del montaje, sino que generalmente lo desmiente; se trata de la mostración para un ojo llamado a disfrutarlo de cuerpos alcanzados por una cuchillada seca, un bisturí, o por un monstruo que surge de su interior desgarrándolo. El cine de terror ha ampliado su abanico de fantasías como jamás antes lo hizo forma de discurso alguna. Y el hecho de que este género haya pasado de una modesta condición de serie B a la de estrella de los ochenta es tan significativo como que estos trazos hayan sido exportados a muchos otros géneros.

Ahora bien, las fantasías destructoras alcanzan a una serie enorme de manifestaciones que no se confinan sólo en el cine de terror y en las cuales podría establecerse la sincronía de relaciones ya ensayada entre dimensión formal (es decir, visual, soporte de identificaciones) y su alcance antropológico (es decir, la significación de una relación traumática con el propio cuerpo cuando éste supuestamente se ha tornado controlable al cien por cien). Vamos a contentarnos en esta introducción con señalar algunos ejemplos sin pretender realizar un estudio de conjunto en el que trabajamos desde hace algunos años.

Una primera muestra de cuanto decimos se encuentra en el cine porno, entendido como la avanzadilla de un fenómeno más vasto como es la pornografía. En este género, se opera un recorte y fragmentación de los cuerpos en función de su reducción (monstruosa más que sinecdótica) a los órganos genitales y a su inevitable relación como único tipo de *raccord* posible y necesario (Company 1979: 14). Microscopía del sexo, pues, que opera un montaje diverso al emprendido por la publicidad y que sacrifica lo general de la imagen del cuerpo al detalle. No obstante, tal distancia formal y de montaje respecto al tratamiento publicitario no está en contradicción con la pregnancia del porno a los nuevos moldes corporales que se han puesto de moda en los ochenta¹.

Un segundo ejemplo puede hallarse en la emergencia de la violencia en el cine de las últimas tres décadas. Aquí y, sobre todo, desde que la famosa secuencia de la ducha de *Psicosis* decidió colocar el ojo del espectador ante el acuchillamiento de un cuerpo femenino, la huida o el desvío de la mirada ya no fueron posibles (fotos 1 a 22). Ajustada metáfora de lo que decimos es la

(1) La complementariedad entre imposición de los hipercuerpos de los ochenta y la reestructuración de la industria merced al paso al formato vídeo doméstico ha sido tratado por Lucas Soler (1994).

grotesca escenificación que se nos ofrece en el interior de *Terror at the Opera* (*Terror en la ópera*, Dario Argento, 1990). En ella, una joven soprano interpretada por Cristina Marsillach, es maniatada y amordazada por un sádico asesino que la obliga a contemplar los crímenes por él cometidos de una forma intelectualizadamente perversa, a saber: colocándole agujas en los párpados para impedirle cerrar los ojos. La visibilidad, la espectacularidad de la violencia ha revestido, sin embargo, una particularidad que contradice el montaje por *shock* de la ducha en la famosa secuencia hitchcockiana: de lo que se tratará en adelante es de no montar y escoger emplazamientos de conjunto², donde los efectos especiales realicen el trabajo que Hitchcock encargaba al montaje. A ello se añade el exceso violento o, lo que es lo mismo, la falta de proporción con las exigencias narrativas, tanto más llamativa cuanto que la pantalla se ha poblado de psicópatas de todo tipo. Una línea ascendente común remite a la estética de la agresividad del movimiento *punk* (en oposición a la nostalgia del *camp*), la herencia de los cómics de terror de los cincuenta, los fanzines (el célebre *Fanzine Punk*, por ejemplo, fue publicado por John Holtrom a principios de 1975), la agresividad programática de grupos musicales como *Sex Pistols*, en cuyo contexto aparecen las primeras películas 'gore' en el marco de las 'Midnight Movies'. No le falta razón a Daniel Bell, uno de los sociólogos más penetrantes de los Estados Unidos, cuando radiografía el punto de origen del fenómeno de la violencia en los años sesenta: "La violencia, la crueldad que vimos invadir el cine no pretendía efectuar una catarsis, sino que buscaba, en cambio, sacudir, apalear, enfermar. Las películas, los 'happenings' y las pinturas rivalizaban en presentar detalles sangrientos. Se nos decía que tal violencia y crueldad sencillamente reflejaba el mundo que nos rodea; sin embargo, el decenio de 1940, una década mucho más sangrienta y brutal, no engendró la minuciosidad en el detalle sanguinario que se encuentra en películas de la década de 1960..." (Bell 1976: 122). Y, sobre todo, conviene recordar que los mecanismos de violencia no son patrimonio exclusivo del cine de terror o fantástico, sino que inundan la práctica totalidad de los géneros, incluso algunos de sesgo cómico.

En tercer lugar, cabría destacar la evolución sintomática de la noción visual de robot: nacido de aquella figura tan querida en el s. XVIII que fueron los autómatas, los primeros robots cinematográficos de la ciencia-ficción poseen todavía un cuerpo metálico, donde los miembros no tienen sino una vaga semejanza con el hombre. Sin embargo, en los últimos años, el robot ha sufrido una doble transformación que encierra a su vez un conflicto de imaginерías: por una parte, ha anclado su pretensión de precisión de la informática, tornándose exacto en sus detalles, casi infalible y digitalizado; por otra, se ha carnalizado, revistiendo su inasible calidad de ordenador, con tejido humano, susceptible de sufrir, al menos visualmente, hemorragias, heridas, desmembramientos, etc. Emblemático es el *cyborg* de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). El ejemplo de muerte por despedazamiento y literal estallido del cuerpo y recomposición informática se encuentra expuesto en *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987). No obstante, *Terminator* (James Cameron, 1984) encarnará a la perfección el modelo para, en su secuela (*Terminator II*, James Cameron, 1991) dar un paso más en dirección a una más perfecta y sofisticada generación de robots que ha perdido toda carnalidad y, por tanto, se asemeja a las formas puras e incontaminadas de la publicidad digital, intangibles y sin huella alguna del tiempo.

En suma, sólo una pasión por la carne pudo justificar que la imaginерía informática se revisitiera de tejido. El hecho de que existan algunos ejemplos de desaparición (como el ya anotado de

(2) Recuérdese a este propósito la noción de 'atracción sangrienta' que planteábamos en el capítulo quinto a tenor de las 'Splatter Movies' (McCarty 1984).

Terminator II) no parece, por el momento, contradecir la línea dominante. Puede afirmarse que el verdadero modelo del nuevo robot es el cuerpo mecanizado, construido, esculpido por culturismo. Si observamos desde este lado, una nueva red de conexiones se impone: el cuerpo-máquina enunciado por Descartes en los albores de la modernidad se convierte en el cuerpo de rentabilidad extrema del deporte actual, sostenido por la precisión de la medicina deportiva³. No es de extrañar que la desembocadura de este nuevo culto manifieste una sorprendente convergencia con la línea evolutiva anterior; en efecto, nadie como Arnold Schwarzenegger encarnaría este mito del cuerpo-máquina. El hecho adicional, pero en absoluto gratuito, de que cierto género de monstruitos infantiles o muñecos al estilo *Gremlins*, *Goonies* o *Ghoulies*, entre otros, aparezcan dotados de carnalidad sorprende si lo comparamos, tanto con lo sintético de los muñecos, como con el recurso visual de los dibujos animados de antaño en donde todo rasgo sádico y espectacular —y son abundantes— carecía por completo de carnalidad.

En cuarto lugar, el motivo de lo monstruoso se ha transformado sobremanera en los últimos tiempos: de encontrarse anclado en las representaciones góticas durante el período clásico del cine ha mostrado un interés repentino e hiperbólico por los avances de la ciencia, asentándose en deformaciones genéticas por malformaciones cromosómicas o abortos con vida, larvas de transmisión sexual o sanguínea, así como una curiosa imitación de los cuerpos en consunción extraídos de la imaginería del SIDA, expresa o tácita. Como se sabe, tales figuras eran desconocidas en la historia del cine y tan sólo algunos monstruos reales, en cuanto seres deformes, ocuparon la pantalla en películas tan atípicas como las de Tod Browning.

Los ejemplos citados tal vez sean suficientes para confirmar algo cuyas manifestaciones son mucho más abundantes, a saber: que el cuerpo es en nuestro universo de los ochenta y noventa un instrumento sujeto a forzamientos y violencias (médicas, biológicas, maquinísticas, alimentarias, deportivas, estéticas, etc) y que los medios audiovisuales los expresan y protagonizan con un exceso desconocido hasta la fecha. Tales violencias denotan una explosión múltiple del cuerpo y una proliferación de imágenes disgregadas que el psicoanálisis expresó con el sugerente nombre de 'cuerpo despedazado'.

En los capítulos que siguen vamos a tratar de estudiar dos figuras que nos parecen especialmente significativas respecto a los destinos del cuerpo en el cine de terror, el fantástico y el de ciencia-ficción, a saber: la metamorfosis y el cadáver. A pesar de su particularidad, intentaremos desgajar de ellas algunas de las implicaciones antropológicas más importantes de tales fantasías, al tiempo que esclarecer la condición históricamente precisa y fechable de las mismas, por lo que recurriremos a un estudio comparado entre algunas manifestaciones del cine clásico y las últimas y más radicales formulaciones contemporáneas. Ambas figuras revelarán de manera privilegiada cómo se oponen las imaginerías animistas a las científicas y qué correspondencias tiene ello con la economía discursiva que rige la oposición entre lo visible y lo invisible, lo metafórico y lo metonímico. La primera (que ocupará el capítulo séptimo) hinca sus raíces en el universo del mito, la segunda (que será tratada en el octavo) ha provocado un horror tal en todas las civilizaciones que ha sido motor de variadísimos rituales, contribuyendo también a generar algunas de las formas macabras y escatológicas más inquietantes de la civilización occidental.

(3) Patrick Baudry (1991) pone en relación los fenómenos de tecnología corporal o generalización de las prótesis con la dimensión de lo suicidiario que domina en nuestra sociedad actual. Para la consideración de la 'deportivización de la existencia' y la consiguiente extensión del concepto de 'performance' a todos los campos de la cotidianeidad (trabajo, éxito, diversión, etc.), puede consultarse Jean-Marie Brohm (1990).



Foto 1



Foto 2



Foto 3

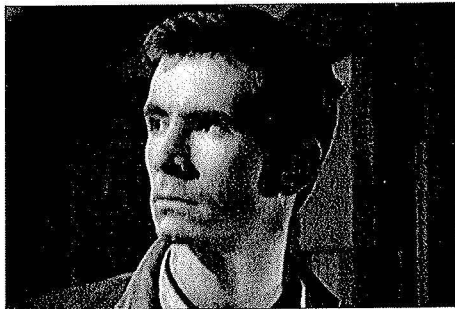


Foto 4



Foto 5

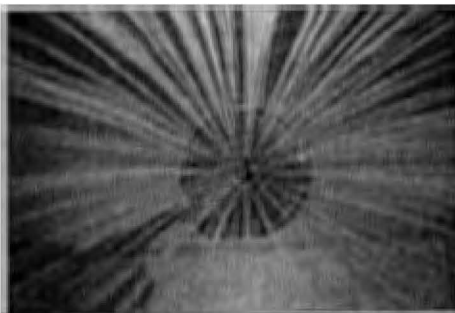


Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11

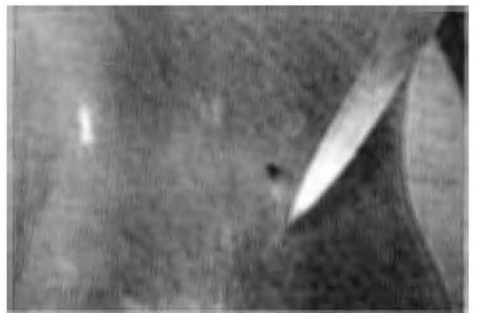


Foto 12



Foto 13



Foto 14

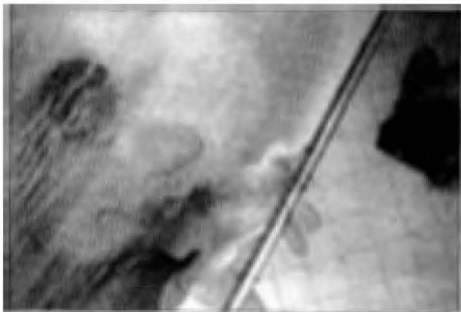


Foto 15

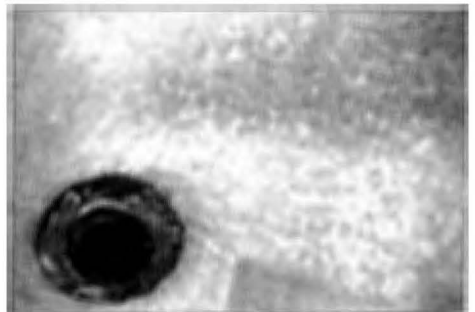


Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 21



Foto 22

CAPÍTULO SÉPTIMO

LA METAMORFOSIS: ENTRE LA MITOLOGÍA Y LA CIENCIA

*

Pretendemos en este capítulo interrogar una figura tan universal e inseparable del cine fantástico y de ciencia-ficción como es la metamorfosis. No podemos, sin embargo, negligir el hecho de que su manifestación cinematográfica no es sino una de las últimas mudas de un motivo que hunde sus raíces en lo más oscuro de nuestra tradición occidental y que, además, no se limita a ésta. La mitología griega lo conoce en las transformaciones de sus dioses. El ejemplo privilegiado es sin lugar a dudas el del dios Dionisos. Caracterizado por la inestabilidad y la incertidumbre, se cree que Dionisos posee un doble nacimiento, divino y humano; igualmente, suspende la identidad sexual (Esquilo lo denomina hombre-mujer) y, en realidad, los sexos no pueden en él separarse. Con su llegada a Tebas (recuérdese *Las Bacantes*, de Eurípides), lo 'extranjero' penetra en la *polis* sacudiéndola, tanto como hace con los hogares al arrancar a las mujeres de ellos para hacerlas entregarse a orgías sin freno. Por último, también encarna Dionisos lo bárbaro y lo salvaje, es decir, el caos, en el interior de la ordenada civilización.

De hecho, ésta y otras formas metamórficas no abandonaron ya la civilización occidental, comenzando por las refundiciones de la época helenística y las síntesis con las culturas del Próximo Oriente. *Las metamorfosis* de Ovidio, *El asno de oro* de Apuleyo y *Las metamorfosis* del mitógrafo helenista Antonino Liberal asientan el edificio para su larga tradición (Jiménez 1993). Tampoco el arte medieval deja de apurar las fronteras de lo normal con la figuración de lo monstruoso. Así, el románico conoce la fórmula de cruce de animales llenando los capiteles de deformaciones, uniones de especies (bicéfalos, tricéfalos o cuerpos dobles...) o intercambio de piezas anatómicas. Corrió esto parejo a los bestiarios antropomórficos. Poco después, el siglo XIII ve surgir una figura monstruosa que acompañaría a las catedrales góticas desafiando todas las leyes del equilibrio: la gárgola. Las pinturas de Peter Brueghel o *El Bosco* expresan igualmente la emergencia de lo animal en lo humano en sus alegorías infernales. El mundo barroco (pintura y literatura), fiel a la mitología grecorromana, no apartó sus ojos de aquellos dioses de antaño. Si el pensamiento cartesiano aspiró a destruir toda forma material del cuerpo (y más sus atrocidades), los *Caprichos* de Goya afirmaban en su literalidad que "El sueño de la razón produce monstruos", colmando la escena con engendros metamórficos y emprendiendo un retorno a lo bestial del que están a rebosar algunos de sus cuadros y grabados. Las Luces, efectivamente, pugnan por confinarla en los márgenes, hasta que el Romanticismo y su vena fantástica le ofrecen una nueva vía de entrada acorde con los tiempos: la presentan como una incertidumbre al borde de la

locura, una momentánea fractura de la razón que quiebra la certeza que separa las formas y las esencias. En los albores de nuestro siglo, con Kafka, la metamorfosis aparece ya en su rotunda sinrazón, en su absurdo más injustificado y bajo la forma angustiosa de la pesadilla.

Fascinante sería trazar este itinerario, repasando las fuentes de inspiración de cada período, así como la imaginería sobre la que se asienta al mismo tiempo su mecanismo concreto de figuración y su función antropológica. Lo cierto es que la atracción que ejerce esta figura nace de la suspensión que provoca en las identidades que cualquier sociedad considera fundamentales para su propia seguridad y futuro y que, inevitablemente, sólo determina por oposición con otras entidades, seres y formas: los dioses y los hombres, lo masculino y lo femenino, lo vivo y lo muerto, lo joven y lo viejo. La metamorfosis gusta, pues, de poner en tela de juicio la identidad según los parámetros considerados clave en una época y entorno cultural dados. Por este carácter inquisitivo para con las certezas del sentido, atenta contra la estabilidad misma de cualquier cultura, aunque probablemente también la confirma en sus límites al apurarlos, pues sabemos que no existe civilización que no necesite trabajar su imaginación en las fronteras de lo monstruoso para mejor reforzar lo que considera normal.

* * * *

Nuestro estudio en este capítulo pretende comparar dos grandes construcciones imaginarias que se han producido en el cine: la primera puede situarse en el interior del llamado cine clásico hollywoodense, la segunda es la que domina por doquier en la pantalla moderna. Ambas, se verá en seguida, encarnan posiciones extremas, pues fuera del mundo mitológico la metamorfosis parece amenazar la razón de cualquier edificio cultural estable. Su función en nuestro análisis es doble: revelarán, por una parte, el tratamiento formal que se les otorga (montaje, composición, función de oposición y complementariedad entre campo y fuera de campo, contraste entre metáfora y metonimia); pero, por otra, apuntarán algunos indicios de alcance antropológico que nos permiten comprender mejor la actitud general de cada uno de sus entornos discursivos hacia la categoría de lo monstruoso¹. Sin embargo, la comodidad de estas dos imaginerías se ve perturbada por una formulación de los patrones corporales humanos en ciertas metamorfosis surgidas en el curso de los cincuenta y que sólo la pereza mental nos haría denominar de transición. Presente en las películas relativas a la ciencia-ficción de estos años, comparte con el primer tipo algunas audacias formales, pero introduce una ingenua, aunque efectiva, inspiración científica que la diferencia de ella. Tal vez esta superposición de aspectos antropológicos y formales que guía nuestra reflexión haga difícil determinar su posición que, sin embargo, nos resistimos a caracterizar de fronteriza, por razones históricas. Confiamos en que su análisis arroje luz al respecto.

El vampiro y el vampirismo

Parece imposible iniciar nuestro itinerario sin ofrecer una justificación adicional de por qué hemos optado por un corpus como el expuesto en lugar de fijarnos en una figura de una riqueza y complejidad tales como es la del vampiro y, particularmente, de su modelo literario, Drácula.

(1) Existen, claro está, otras manifestaciones de lo monstruoso, como el modelo imaginario del mal (demonio, psicópata, vampiro, enemigo social, etc), la enfermedad metafórica (peste, cáncer, SIDA, etc).

En efecto, este personaje legendario de Valaquia que habitó durante el s. XV (Vlad Tepes, llamado 'el empalador', por la crueldad de los castigos que infligía a sus enemigos) se combina con ciertas creencias primitivas sobre el poder de la sangre, que prendieron entre los campesinos de los Cárpatos². Este mito es altamente ilustrativo para analizar la metamorfosis por varias razones: en primer lugar, apunta la suspensión entre lo vivo y lo muerto, anunciando la existencia de un ser para quien la muerte no es frontera y que, de paso, coagula toda certeza en torno a esa oposición tan fundamental para la civilización; pero, además, lo hace sin incurrir (como los no-muertos de los últimos tiempos) en lo cadavérico ni concitar el asco³. En segundo lugar, en el vampiro se dan cita las creencias animistas, las cuales entran en colisión con elementos racionales propios del mundo occidental que se ven arrastrados por ellas; por fin, el universo científico o, mejor, aquella parte de él sensible al ocultismo, acabará asestándoles el golpe definitivo que las barrerá de la faz de la tierra⁴. En tercer lugar, lo animal y lo humano se cruzan curiosamente en el personaje de Drácula: su asimilación a un murciélago que, en las figuraciones de muchas películas, lo representa, contrasta con su carácter atractivo y su atuendo noble. He aquí una oscilación en cuyo abanico de posibilidades no cesan de jugar las distintas versiones del mito: si Murnau, en su *Nosferatu* (1922), opta por no animalizar al personaje, asimilándolo por montaje a cualquier forma (ratas, tierra, féretros, agua del mar, barco, etc) que entra en contacto con él hasta tornarlo ubicuo, Tod Browning, por su parte, afirma la metamorfosis vampírica en su *Dracula* (1930) y la deja asentada para muchos años de tradición. Recientemente, Francis Ford Coppola, en su *Bram Stoker's Dracula* (1992) complejizará las metamorfosis del vampiro haciéndolo encarnar esa metáfora de la sexualidad masculina en su estado más bestial que es el hombre-lobo⁵. A todo lo dicho se añade la declarada dimensión pulsional del vampiro (la succión de la sangre, por tanto, oral), fuente inagotable de recreaciones eróticas en las que la productora británica Hammer no cesó de inspirarse.

A la fortuna cinematográfica del vampiro se añade el hecho de que la temática vampírica ha vivido un resurgir en los últimos años a través de un auge editorial notable⁶; este hecho apoyaba nuestra tentación de centrarnos en esta figura fascinante. A ello se añadía una muda muy significativa surgida en el cine de las últimas décadas: los vampiros abandonan, al menos en algunas de sus manifestaciones, las montañas de los Cárpatos y las leyendas de campesinos tomadas de Bram Stoker, para incrustarse en pleno corazón del mundo moderno, especialmente en los Estados Unidos. La figura premonitoria de *Martin* (George A. Romero, 1978) tenía sus continuadores en relatos ambientados en la estética *rock* o *punk* como *The Lost Boys* (*Jóvenes ocultos*, Joe Schumacher, 1987) o *Near Dark* (*Los viajeros de la noche*, Kathryn Bigelow, 1987); en esta últi-

(2) Aunque mucho se ha escrito ya sobre este encuentro de imaginerías, sigue siendo fundamental McNally & Florescu (1973).

(3) Antes bien, el buen gusto ha acompañado casi todas las representaciones de Drácula, en realidad un conde altamente seductor.

(4) ¿Acaso Bram Stoker no apuntaba la dualidad de los médicos (científico uno, paracelsiano el otro) como formas distintas de habérselas con lo incomprendible?

(5) Esta idea fue previamente desarrolla por John Badham en su *Dracula* (1979).

(6) Stephen King (1985), la famosa trilogía de Anne Rice (1991a, 1991b y 1992), McKee Charnas (1991), Sabers-hagen (1991), unido a la reedición de los clásicos y las recopilaciones, como Greenberg & Waugh (1991), Siruela (1992) y un larguísimo etcétera. Un estudio minucioso de la obra de Francis Ford Coppola —*Bram Stoker's Dracula*— en este contexto se encuentra en Benet (en prensa).

ma, las referencias al síndrome de abstinencia y a la heroína constituyen el campo connotativo de la película y su mejor rasgo de nueva contextualización. Esta pérdida de los orígenes y de su marco antaño consustancial hacía ideal la figura del vampiro para someterla a un exhaustivo análisis. Sin embargo, la erudición que exigía la abundancia de filmes disponibles no convertía a este objeto en el apropiado para un estudio de las características del que hoy presentamos. Además, hasta donde conocemos, el tema del vampirismo ha sido escasamente permeable al peso de la ciencia que consideramos fundamental en la imaginería del terror que se impone en los últimos tiempos. Éstas son las razones por las que hemos preferido ilustrar nuestra reflexión con un modelo distinto, más escaso en la historia del cine, pero no menos significativo.

Método de exposición

Hecha la salvedad anterior y justificada la elección por motivos de desarrollo, nuestra exposición seguirá tres pasos en los que interrogaremos a cada modelo de una manera algo distinta, de acuerdo con las posibilidades que ofrece el material mismo: en el primero analizamos la metamorfosis de un cuerpo femenino, de lo humano a lo animal y viceversa, donde lo psicológico y lo legendario (mitológico) entran en conflicto. Lo hacemos con ayuda de *Cat People (La mujer pantera)*, Jacques Tourneur, 1942); en el segundo, estudiamos el viraje hacia la ciencia y los patrones de lo monstruoso humano (frente a lo animal) que presenta el ciclo de ciencia-ficción de la guerra fría a través de varios relatos emblemáticos; por último, presentamos un caso de transformación del cuerpo masculino en cuyo devenir la oposición entre lo humano y lo animal deja de ser pertinente, ya que nos encontramos ante el abismo de una metamorfosis interminable hacia la degradación del cuerpo. Como en el primer caso, una película nos servirá de guía: *The Fly (La mosca)*, David Cronenberg, 1986). La inspiración de este último modelo no se encuentra ya en la psicología y la mitología, ni tampoco en una ciencia futurible y de divulgación, sino en los avances últimos de la genética y la atracción imaginaria que ésta produce sobre nuestros contemporáneos. Es una prueba indudable de cómo la ciencia ha sustituido a la mitología en nuestro mundo. En todo caso, intentaremos, sin entrar en la casuística, ampliar las referencias utilizadas para cada modelo con ejemplos variados. Por último, los ejemplos escogidos para ilustrar los modelos primero y tercero son extremos y llevan hasta el límite, respectivamente, la lógica de la puesta en escena clásica (hasta hacerla contradecir en apariencia sus fines originales: orientación, narración ordenada, etc.) y las fantasías genéticas de la postmodernidad.

* * * *

Un estilo reconocible en el seno del cine clásico

En junio de 1942⁷, Peter Rathvon es elegido nuevo presidente de la entonces inestable R.K.O. y Charles Koerner toma a su cargo la producción. El resultado inmediato es un cambio sustancial en la producción: en lugar de optar por las superproducciones, Koerner orienta la empresa

(7) No carece de interés relatar el entorno discursivo en el que tiene lugar la manifestación radical de la metamorfosis en el cine hollywoodense.

hacia productos más modestos que generan el período más próspero de la empresa; éste dura cuatro años y concluye con su defunción el 2 febrero de 1946 cuando es sustituido por Dore Schary, guionista y productor procedente de MGM. Pues bien, bajo el reinado de Koerner, Val Lewton, un novelista que había trabajado como *story editor* para David O. Selznick entre 1933 y 1942, produce algunas de las películas de culto más celebradas por los aficionados del cine fantástico. Se trata de una serie de filmes B que nacen al calor de una situación económica especial del estudio, una política de producción y la configuración de un equipo estable garantizado por la vocación estilística de Lewton.

Así, entre 1942 y 1945, la unidad de producción Lewton lanza once películas destinadas a convertirse en la parte complementaria de los *double bills* o programas dobles que constituyan la exhibición de la época. Las condiciones de producción, distribución y explotación de estos productos estaban fijadas de antemano: rodaje no superior a cuatro semanas y realizado en los *sets* de la empresa, metraje que no rebasara los 75', presupuesto inferior a 150.000 dólares. Independientemente del éxito fulgurante cosechado con posterioridad, estas películas nacieron y fueron consumidas por el público como series B (Siegel 1973). Lea Jacobs (1992: 13) ha insistido en ello recientemente: "The horror films of Val Lewton, for exemple, were consistently screened as Bs, opening at the small Rialto Theatre in New York and quickly relegated to split double and triple bills outside the New York metropolitan area". Es más, nos consta que fueron despreciadas por la crítica, con la excepción de gentes como Manny Farber o James Agee. En tales condiciones, lo que parece probado es que los magnates de la RKO no intervinieron en la forma de trabajo del equipo, caracterizado éste por una suerte de dinámica colectiva.

El resto se ha convertido en mito: el equipo Lewton poseía una unidad estilística reconocible hasta el punto de que algunos historiadores postularon la lectura de un solo macrotexto para todos estos filmes. En todo caso, no carece de interés situar en el interior de este corpus las tres primeras producciones para encontrar ecos sumamente curiosos. Las tres fueron realizadas por Jacques Tourneur: *Cat People* (*La mujer pantera*, estrenada en diciembre de 1942), *I Walked with a Zombie* (*Paseo con un zombi*, estrenada en abril de 1943) y *The Leopard Man* (*El hombre leopardo*, estrenada en mayo de 1943). Los nombres de los artífices de estas obras también se repiten sintomáticamente: el montador Mark Robson, el músico Roy Webb, el director artístico Albert D'Agostino, a los que hay que añadir, por descontado, Lewton y Tourneur⁸.

Ahora bien, si estas películas pudieron convertirse en objeto de culto en años posteriores, ello se debe a la expresión que dieron a la idea de lo fantástico en contraste con la tradición de los años treinta y, particularmente, frente al tono de la Universal durante esa década⁹. La sutileza de la relación entre mostración y encubrimiento, el papel central de los silencios, la importancia de la sugerencia y el despliegue de una retórica de lo no-dicho son varios de los rasgos que se han convertido en lugares comunes a la hora de dar cuenta de los filmes de Lewton. Y por qué no decirlo, nada más lejos de los monstruos de inspiración gótica que pululan por doquier en la

(8) He aquí una prueba a contrario de la cohesión del grupo de Lewton: la fotografía de estos tres filmes guarda semejanzas muy marcadas y, sin embargo, fue concebida por tres especialistas distintos (Nicholas Musuraca para *Cat People*, Roy Hunt para *I Walked with a Zombie* y Robert de Grasse para *The Leopard Man*).

(9) El propio Jacques Tourneur afirmó siempre su desprecio por las películas de vampiros y las creaciones imaginarias de cuño gótico.

década precedente. A nadie puede extrañar que se haya recurrido a la teoría de Tzvetan Todorov (1982) sobre lo fantástico para definir estas películas. Tom Gunning (1989), por ejemplo, se apoya para analizar *Cat People*, en la idea todoroviana de 'discurso figurativo' y su correspondencia con la suspensión en lo que respecta a la interpretación de la historia. Así, la particularidad de lo fantástico en este filme está ligada a la incertidumbre de la construcción discursiva pública "Like Unto a Leopard", pues designa una identidad incierta. Por su parte, Evelyne Lowins (1975) puso en relación la imaginería de estas películas con lo siniestro freudiano. Fractura del sentido, vacilación interpretativa, sujeción del punto de vista del espectador a la incertidumbre y emergencia del pasado reprimido en el presente... ¿Habría que ver en ello una transgresión de la puesta en escena transparente de Hollywood? ¿Un torcimiento de las formas clásicas que desvela la ruptura, como propuso hace ya tiempo Bernard Eisenschitz (1980: 49)? O bien ¿Sería tentador, como señala Tom Gunning, advertir en estas películas la nostalgia de un lenguaje primordial de valor mágico, recogiendo las concepciones lingüísticas del romanticismo alemán (Gunning 1989: 35)? O incluso, siguiendo a Mary Ann Doane (1987: 49-52) en su lectura de *Cat People*, ¿servirían estos filmes de pruebas de convicción para demostrar las 'fallas teóricas' del psicoanálisis al tratar de la sexualidad femenina?

En cualquier caso, cabe considerar (y esto constituirá la segunda parte del presente capítulo) lo conflictivo de la supuesta modernidad de estas películas: si hace un momento señalábamos su distancia respecto a las producciones Universal de los treinta, no somos menos conscientes de su disparidad con la economía del terror desde los años sesenta. En efecto, los juegos de sombras, los *dark patches* o los *horror spots*, tal y como el mismo Lewton los teorizaba (Telotte 1985: 14-15), el trabajo de las ausencias visuales y sonoras, así como la atmósfera envolvente que opera por sugestión ya no son los rasgos dominantes del cine de terror moderno. Lo que marca la diferencia es un problema de representación, pero también una dimensión antropológica, que tornaría obsoletos los filmes de Lewton-Tourneur. Recapitulemos entonces para poder dar un paso adelante: modernidad frente a los filmes animistas y los monstruos góticos de los treinta, arcaísmo frente al terror de vísceras que domina en la actualidad. En la escena histórica, estas películas aparecen como textos límite (concretamente de lo clásico) que no podemos sino interrogar.

El germen del equipo Lewton

Cat People. He aquí la expresión primera del equipo Lewton y la exposición más programática de su poética de lo fantástico. Según Telotte, el guionista DeWitt Bodeen había redactado un borrador abierto a la incorporación de nuevas escenas; el grupo en su conjunto analizó y revisó minuciosamente la historia con el fin de ofrecer a Lewton un *découpage* elaborado que éste se encargaría de corregir personalmente¹⁰. La historia es bien conocida. Irena Dubrovna (Simone Simon), joven serbia emigrada a Nueva York, vive angustiada por una leyenda de su pueblo natal según la cual se convertirá en pantera en el momento de ser poseída por un hombre. Encarnación del mal que una vez fue desterrado de su pueblo, las mujeres de su tierra guardan para sí esa maldición inexorable. Tanto es así que Irena recrea en su ambiente neoyorkino las representaciones

(10) La película se rodó entre el 28 de julio y el 21 de agosto en el estudio de la R.K.O.

felinas que acompañan sus sueños: tapices que decoran las paredes de su apartamento, estatuillas conmemorando la liberación del mal por el rey Juan de Serbia, bosquejos que pinta compulsivamente en los ratos libres que le permite su empleo de diseñadora, visitas periódicas al zoo. Incluso Irena vive cerca de éste, para 'gozar' con los rugidos de la pantera "que grita como una mujer". Enamorada de un americano corriente, Oliver Reed (Kent Smith), se desposa con él decidida a abandonar sus 'ridículas creencias'; pero el día mismo de su boda, en medio del festejo celebrado en un restaurante serbio, es interpelada por una mujer de inequívocos rasgos felinos que la llama 'hermana'. Sus temores renacen y la distancia con su marido no puede sino crecer. La intervención de un psiquiatra, el Dr. Judd (Tom Conway), parece barrer de nuevo sus miedos primordiales, pero una vez más algo la hace volver atrás: la molesta familiaridad que su marido mantiene con su compañera de trabajo, Alice (Jane Randolph), lo que despierta sus celos. De éstos extraerá la fuerza que acabará por convertirla en pantera al perseguir a la muchacha primero y a la pareja compuesta por su marido y aquélla más tarde.

Decíamos que Irena vive rodeada de imágenes felinas. Pues bien, no sólo la vista y el oído son convocados en esta obsesiva representación. También el olor envolvente de su apartamento, según lo describen los demás personajes, está ligado a los temores primigenios, pues es bien sabido que la pantera se reconoce por su olor. Vemos, pues, cómo las connotaciones felinas invaden una cotidianeidad asfixiante, pero también anodina. En otras palabras, lo único que resquebraja la monotonía de la vida solitaria de Irena es ese resto del pasado que vive en su interior y amenaza con desbocarse, pero que, mientras siga apaciguado, le garantiza una estabilidad, a condición de que la prohibición sexual sea respetada.

Ahora bien, el nudo de *Cat People* contiene una violencia inusitada ejercida sobre el cuerpo de Irena; violencia que denominamos metamorfosis y que atenta contra su estable identidad y contra las estructuras antropológicas que preservan a lo humano y civilizado de confundirse con la barbarie y lo animal (el mundo pulsional). La incertidumbre de la película vacila entre dos respuestas: o bien la interpretación es psicológica, es decir, es la mente de Irena la que está enferma; o bien su transformación efectiva en felino es posible y, entonces, el animismo penetra con fuerza performativa en el relato. Pero, además, es necesario preguntarse por la forma que adquiere la representación; lo que equivale a plantearle a la película los problemas siguientes: ¿qué es dado al ojo en el proceso de la metamorfosis? ¿qué, en cambio, se confía al saber del relato? Lo que está en juego, aun sin ser forzosamente visualizado, ¿es una *metáfora* de lo animal? O, por contra, ¿es una *visión* de lo animal? Sólo el análisis riguroso de la puesta en escena nos colocará en condiciones de ofrecer una respuesta satisfactoria.

Partiendo de la incertidumbre abierta al comienzo, el desarrollo del filme presenta una progresiva corporeización de la pantera. Cuatro veces, el temible animal acecha y actúa en el lugar donde el espectador espera encontrar a la inerte y asustadiza Irena. En el curso de la primera, la animalización queda suspendida en los bordes del encuadre, en la segunda percibimos su sombra furtiva¹¹ y sus rugidos alrededor de una piscina sumida en la oscuridad, pero sin poder ubicar con exactitud su cuerpo; la tercera aparición no ofrece dudas, pero, examinada con cuidado, se produce en un espacio extrañamente heterogéneo y cortado por una alternancia de plano/contra-

(11) Jacques Tourneur (AAVV 1988: 133) relató que la sombra que aparece en la escena de la piscina no era otra que la de su puño y fue rodada con ayuda de un filtro difusor.

plano¹². La cuarta y última irrupción del felino presenta la agresión consumada sobre la persona del seductor psiquiatra, cuando éste se atreve a besarla, desatando la maldición. Una vez más, la evidencia narrativa de la animalización queda enturbiada por una puesta en escena que recurre a una representación desviada y sutil de la pantera por medio de sus metonimias (en particular, la sombra y los rugidos). Regresemos a nuestro argumento principal: la primera metamorfosis tiene una especial responsabilidad, pues pone a prueba la maquinaria de la incertidumbre y decide el punto de no retorno de lo visible. Si esta metamorfosis fuese confiada a la mirada, la duda ya no podría ser introducida en adelante. En cambio, esta primera transformación se comporta de modo menos directo y moviliza el registro de la metáfora. Examinemos con detenimiento esta secuencia de 36 planos, pues su recorrido es capital para nuestro método y conclusiones.

Una noche, tras una disputa conyugal, Oliver decide acudir a su despacho donde, según pre-texta, le espera un trabajo pendiente. Por su parte, Irena, crecientemente molesta por el protagonismo que Alice está cobrando en la vida de su esposo, telefona a la oficina para cerciorarse de que no la engañan (foto 1). La voz que contesta no es otra que la de Alice (foto 2). Oliver ha decidido tomarse un respiro y ahogar sus penas en una cafetería cercana al edificio donde está empleado. Irena, celosa de la presencia de Alice en la oficina, se apresta a abandonar su casa en su busca. El azar quiere que Alice, transcurrida su jornada, acuda al café donde está Oliver. Es éste el punto de arranque de la secuencia a la que nos referimos, la cual ha sido ya analizada por muchos autores con muy diversos fines. Irena espía desde el exterior, mientras Alice y Oliver conversan y, cuando éstos se separan, inicia la persecución de la mujer por las calles solitarias que lindan con Central Park. En ese preciso momento, parece producirse su primera transformación en pantera dispuesta a descargar su agresividad sobre la víctima.

Découpage de la secuencia¹³.

Encadena

1. Interior de un café. Panorámica de izquierda a derecha acompañando el movimiento de Alice hasta que se sienta en la mesa con Oliver. Ambos en PM y ligero picado. Alice habla, pero, al descubrir el aspecto cariacontecido de Oliver, concluye: "Stormy weather" (foto 3).

Encadena con

2. Notas musicales asociadas a la tensión (prosiguen en los planos posteriores hasta nueva indicación). Plano compuesto. A izquierda, variadas plantas y flores. Por la derecha, una figura —Irena— se aproxima a cámara. Se trata —pronto lo advertimos— de un reencuadre en cuyo interior un espejo siembra la desorientación espacial (foto 4).

3. Interior del café. PM de la camarera que apaga la lucecita de una mesa. La cámara la sigue en panorámica hasta desembocar en un encuadre = 1. Alice: "Ollie, debes resolver tus problemas solo".

(12) Se trata aquí de la única aparición de la pantera fuera de las sombras y encarna la exigencia figurativa impuesta por la R.K.O.: era necesario ser más competitivo con la Universal y se añadieron algunos metros de película que presentarían definitivamente la amenazante pantera (Telotte 1985: 21).

(13) A fin de no alargar este texto en demasía, omitimos el arranque en sentido estricto de la secuencia, partiendo del instante más operativo para nuestro objetivo. Pese a todo, la sutileza y exactitud de la puesta en escena hace imposible aligerar la descripción a partir de ese punto.

4. PML de Irena vista desde el interior a través de unos visillos y mirando hacia adentro. Convierte retroactivamente 3 en plano de punto de vista. Alice en *off*: “Me tomaré esto y me voy a casa” (foto 5).
- 5 = 3 = 1. Alice: “Tú también deberías irte y reconciliarte con Irena”. Se levantan. Oliver: “Alice, eres un cielo”. Alice: “Eso es lo que me hace peligrosa. Soy un nuevo tipo de mujer”. La cámara los acompaña invirtiendo el movimiento anterior hasta la puerta.
- 6 = 2. Irena entra en campo por la derecha duplicando su cuerpo en el espejo y se agazapa tras unas plantas colocadas a la izquierda (foto 6).
7. (Ruido de pasos). Plano de conjunto de Alice y Oliver que avanzan junto a la puerta de la oficina (foto 7). Alice, preguntada por su compañero si siente frío, dice: “A cat’s walked over my grave”¹⁴. Avanzan hacia cámara.
8. PM de vitrina de floristería. Entre el decorado vegetal, se percibe el rostro de Irena que espía a la pareja mirando *off* por el espacio tras cámara (foto 8). Sale.
9. (Sonido de pasos). Plano de conjunto. Alice y Oliver. *Travelling* de acompañamiento. Una vez centrados en el encuadre, se detienen y despiden (foto 9). Oliver: “¿Quieres que te acompañe a casa. Alice: “No. Soy ya mayor. No tengo miedo”. (La música ha dejado de sonar). Alice abandona el campo por el borde derecho del encuadre, mientras Oliver lo hace por el izquierdo.
10. P. Conjunto del parque. Una farola ilumina la escena. Árboles y arbustos. Oscuridad. La figura negra de Irena avanza desde el fondo en dirección a cámara (foto 10). Se detiene, se abrocha el abrigo y sale decidida rozando cámara. (Leve sonido de pasos).
11. *Raccord* de dirección. Esquina donde se había despedido la pareja. Entra Irena y mira hacia la derecha fuera de campo.
12. Efecto de punto de vista de Irena. Alice se aleja por el fondo (foto 11).
- 13 = 11. Avanza Irena y sale de campo por la derecha iniciando la persecución.
14. Profundidad de campo. Oscuridad. Por el fondo, entre las farolas que iluminan la calle, avanza Irena hacia cámara.
15. (El ruido de los pasos es constante). Plano lateral. Alice atraviesa el campo en plano americano, de izquierda a derecha. Campo vacío (foto 12). Irena hace lo propio.
16. *Travelling* en picado sobre los pies de Alice que avanzan.
17. *Travelling* en picado sobre los pies de Irena que avanzan.
- 18 = 15. Alice atraviesa el campo. Campo vacío (foto 13). (Los pasos más rápidos han dejado de escucharse).
19. *Travelling* de acompañamiento lateral de Alice. La cámara se va alejando de ella. Ella va percibiendo el silencio y se va deteniendo (foto 14).
20. Completamente detenida en PM frontal. Gira la cabeza con lentitud (foto 15). Al fondo, zonas de luz y sombra entre la niebla. Vacío y silencio.
21. Recupera 19. Alice comienza a caminar presa del pánico. La cámara la acompaña en *travelling* hacia la derecha.

(14) Respetamos el original sólo cuando éste es intraducible (véase comentario de esta frase más abajo).

22. Campo vacío. Plano de punto de vista. Sombras, niebla.
23. Recupera el PMC de Alice, de más cerca, y sigue su movimiento a la derecha más rápido entre la oscuridad. Alcanza el poste de una farola y se detiene (foto 16). Mira fuera de campo a izquierda. Ruido indeterminado, como de un rugido.
24. *Raccord* sonoro. En el eje, desde más atrás (foto 17). Entra un autobús de derecha a izquierda.
25. En el eje, desde el interior del autobús. Se abren las puertas. Mira Alice en *off* hacia arriba: ¿Ha oído algo? (foto 18).
26. Campo vacío. Unos arbustos en contrapicado agitados por el viento. Punto de vista de Alice. Voz del conductor dirigiéndose a la joven.
- 27 = 24. Desde interior del autobús. *Raccord* sonoro: “¿Sube usted o no?”. Alice se decide y sube los peldaños. Conductor: “Se diría que vio un fantasma”. Alice: “¿Lo vio usted?”. Arranca el autobús con estruendo del motor y sale de campo mientras Alice entra y busca asiento.
28. Campo vacío de los arbustos agitados por el viento. Como 26.
29. Plano corto de la pantera en su jaula, desde el interior (foto 19). Rugido.
30. Leopardo en su jaula, desde el exterior. Balidos.
31. PG de un rebaño que bala. Algunos corderos están tendidos por el suelo muertos (foto 20). Pastor lo constata y alumbrá la tierra.
32. Picado sobre algunas huellas de garras, presumiblemente felinas, iluminadas por la linterna del pastor. No hay *raccord*, pues la dirección de la linterna va hacia la derecha.
- 33 = 31. El pastor se lleva el silbato a los labios..
34. *Travelling* lateral de izquierda a derecha iluminando huellas semejantes a las anteriores, ahora sobre el pavimento (foto 21). Suena el silbato. En seguida, comienzan a escucharse pasos de mujer; están cerca y son lentos (foto 22). Un nuevo silbato.
35. Haciendo *raccord* de dirección con el *travelling* anterior, entra en campo Irena por la izquierda en PM, apoyándose en una farola. Parece en éxtasis y lleva un pañuelo en los labios (foto 23). Se oye repetidamente el silbato y, entonces, ella dirige su mirada hacia arriba. Acto seguido, se escucha un sonido distinto, como de motor.
36. *Raccord* en el eje paralelo a la entrada del autobús en 24, pero con un movimiento inverso. Prosigue el sonido de motor mientras un taxi entra por la izquierda y se detiene (foto 24). Irena, invitada por el taxista, entra y el automóvil sale de campo por la derecha.

Encadenado.

Metáfora y metonimia: lo estático y lo narrativo

He aquí el tratamiento que el equipo Lewton otorga a la primera y más comprometida animalización de Irena. En seguida llama la atención la lógica espacial de la escena: muy sencilla y, sin embargo, confusa. ¿Qué relación guardan, por ejemplo, los planos del interior del café y el exterior desde donde espía Irena? El parque, el zoo, el lugar por donde pastan los corderos, ¿son

colindantes? ¿Cuál es el paradero de Irena cuando sus pasos dejan de escucharse? ¿Qué licencias se permite el enunciador al transportarnos a lugares de distancia indeterminada rompiendo la continuidad de acción, espacial y tal vez también temporal de la escena? ¿Cómo interpretar determinados encuadres tan recargados desde el punto de vista iconográfico mientras otros son de una simplicidad casi anodina? Podría aducirse que las condiciones de producción limitarían el despliegue discursivo necesario para una escena callejera de tanta movilidad, pero ello no explica tanta licencia e indecisión. Ahondemos en el análisis.

Al final del plano inicial, Alice, que ha comprendido el conflicto que vive su compañero, pronuncia una frase de síntesis: “Stormy weather” (“se avecina tormenta”). El movimiento que nos conduce al plano segundo presenta una notable irregularidad: en primer lugar, se produce por un fundido encadenado y no por corte directo, lo que sugiere una suerte de implicación causal entre las dos imágenes; en segundo, la música inicia unos compases que enfatizan la llegada de Irena, apuntándola como la consecuencia de las frases de Alice, es decir, la razón del estado en que se encuentra Oliver. Pero, en tercer lugar, la respuesta más intensa a la extrañeza de esta relación entre los planos está condensada en la composición misma del último. A diferencia del anterior, es un plano que entraña una gran dificultad de lectura, por su compleja construcción. Por el lado derecho del encuadre, Irena avanza hacia cámara, rompiendo así la simetría de planos anteriores¹⁵. Una lectura más atenta descubre pronto la existencia de un reencuadre y revela que la imagen está en realidad reflejada en un espejo. El efecto es inmediato: la imagen virtual de Irena se abalanza hacia nosotros o, mejor, hacia el espacio representado en el plano precedente, lo que constituye una metáfora muy ajustada de lo que está en juego. Recuperemos, entonces, el efecto de implicación sugerido por el encadenado y la nota de diálogo con que se interrumpía el plano de arranque y no nos cabrá duda respecto a esta relación de efecto a causa que se establece entre ambas imágenes. Pero hay algo más. La composición rebosante del último es pareja a la dificultad de su localización espacial: ¿dónde nos encontramos? ¿en medio de la calle? ¿a la entrada del café? Ni Alice ni Oliver, a quienes vimos entrar en el bar, atravesaron este espacio tan recargado. Además, si la imagen aparece reflejada sobre un espejo, tampoco nos es fácil determinar el lugar del que procede Irena ni aquél sobre el que vierte sus miradas. Confusión manierista que connota, por demás, una figura virtual e inmaterial, no real, como es Irena, una figura que espía.

Ante tan sorprendente fluctuación espacial, no deja de chocar el esfuerzo inmediatamente posterior del montaje por recomponer este espacio tan fragmentado y heterogéneo. Es así como los planos siguientes cosen los espacios mediante el recurso al punto de vista: Irena observa tras los visillos en 4 y, por consiguiente, anuda fuertemente los planos 3 y 5 a su posición y mirada. La situación ha sido recompuesta en términos espaciales y la lógica de la espía parece ser el patrón que regirá la secuencia en su próximo devenir. Pero, acto seguido, las cosas no se desarrollan como esperábamos. En efecto, cuando la pareja sale del café, las distancias que separan los dos espacios (el de la floristería desde donde acecha Irena y el de la calle por donde avanzan los dos colegas) parecen infranqueables. La floristería, ¿está a la entrada del café? Si es así, como

(15) En efecto, en los planos anteriores a nuestra descripción, el eje de los movimientos de Alice e Irena era rigurosamente inverso; lo que creaba la posibilidad narrativa y espacial de su encuentro en un futuro inmediato. A ello contribuía también el vestido claro de Alice, el negro de Irena, la depuración diseñada del despacho de Alice y la figura del rey Juan de Serbia junto a Irena en su apartamento cuando ambas se encontraban a sendos extremos del teléfono.

parece sugerir la mirada de Irena, ¿por qué Alice y Oliver no pasan a su lado al abandonar el café? Todo lo contrario, ingresan en un espacio de una pobreza iconográfica apenas creíble (plano 7). Sin embargo, desde un lugar cercano, repleto, abigarrado, de connotación vegetal e imagen virtual, Irena vigila. No debe estar lejos, pues mira agazapada entre las flores. Pero ¿dónde? En otros términos, el enfrentamiento espacial es también iconográfico y revela, antes que un orden narrativo, uno de la connotación: lo estático envuelve y caracteriza a Irena, mientras la transparencia del decorado define a los otros dos personajes. Añadamos un pequeño detalle: en el plano 6, Irena entra en campo desdoblándose en el espejo. Ahora bien, lo hace por la derecha y no por el espacio tras cámara. ¿Se trata de un espejo deformante? Interrogante que el enunciadador no parece inquieto por justificar. Decididamente, la verosimilitud espacial no es su preocupación fundamental... a menos que no lo sea la pretensión de desorientación.

No obstante, convendría evaluar lo que la secuencia ha ganado en el terreno connotativo pagando el precio de la indefinición espacial: Irena surgiendo en medio de un decorado de plantas, su imagen desdoblada en el momento previo a su conversión (posible al menos) en pantera, la oscuridad que reina en el plano, su abrigo negro, su mirada de acecho... Recreación metafórica, hay que decirlo, donde nada parece presto a diegetizarse y donde la incertidumbre es la clave, pero que actúa como por un corte radical con respecto a los espacios narrativos. He aquí la sugerencia de lectura que nos insinúa este arranque: no obcecarse en levantar acta de las inconsecuencias, sino aspirar a recorrer la imagen tanto en intensidad como en extensión, instaurando una lógica metonímica (el acecho, la persecución, la agresión) al tiempo que una lógica metafórica (lo felino, lo vegetal, el olor; la oscuridad, la incertidumbre espacial) que amenaza con detener la progresión, por demás previsible, del relato. En adelante, deberemos ser capaces de encajar las imágenes tanto en el eje metafórico como en el metonímico, pues, de no hacerlo así, nos escaparía lo fundamental¹⁶.

El plano 9 presenta la despedida de Alice y Oliver. Los caminos se bifurcan, pero lo hacen de una manera extrañamente literal: Alice abandona el campo por el extremo derecho del encuadre, en profundidad, mientras Oliver lo hace por el derecho. Da la impresión de que su separación no podía ser mayor, puesto que es visual, plástica. Y, entonces, el plano siguiente nos presenta un hecho sorprendente: un decorado vegetal, el parque, repleto de árboles en la sombra. Una farola ilumina levemente el conjunto, pero su redondez evoca claramente la luna llena. En medio de ese decorado propicio a la metamorfosis¹⁷, una figura negra inicia un movimiento algo teatral en dirección hacia cámara. Es Irena. Retengamos lo siguiente: el marco que integra a Irena es, de nuevo, el vegetal, mientras los otros dos personajes, que presumiblemente lo han atravesado, no aparecen en ningún momento en contacto con su iconografía. Lo salvaje connotado por la naturaleza está curiosa e inverosímilmente escamoteado en presencia de Alice y Oliver, tornándose indisoluble de su perseguidora. Además, este entorno salvaje ya nos es familiar, pues lo habíamos señalado como inverosimilitud espacial en los planos precedentes de la floristería. Contraste,

(16) Que, dicho sea de paso, no escapa en absoluto a la sensibilidad del espectador corriente, aunque, por descontado, éste no sea capaz de explicar el porqué. Recuérdese, para mayor abundamiento, la expresión que Alice pronuncia sobre el frío (el escalofrío, en realidad) que recorre su cuerpo: "A cat's walked over my grave" (un gato ha caminado sobre mi tumba). Expresión fijada, por supuesto, pero también presentimiento de un acecho cercano que tiene que ver con lo felino.

(17) Es, como sabemos, la condición necesaria para la licantropía.

pues, entre dos espacios, cuando la lógica de la persecución —lo sabemos desde Griffith por lo menos— exige semejanza y reconocimiento de los mismos. Todo esto demuestra que los espacios están colocados por la enunciación con un fin metafórico y no de acuerdo con una lógica diegética ni verosímil. Un nuevo detalle más no podría escapar a nuestro análisis: Alice y Oliver, lo decíamos, abandonan el campo por ambos extremos del encuadre; sin embargo, Irena avanza por y desde el centro. Leamos estos planos según el sistema de implicación plástica, estática, que nos obligó a poner en marcha la sucesión de 1-2, y concluiremos que por la fractura abierta entre los dos personajes que se separan, se abalanza la figura negra de Irena, proyectando la línea de profundidad sobre la horizontal del plano anterior y, además, dirigiéndose hacia el espectador. En este decorado depurado y simple tiene lugar la inevitable conversión narrativa de lo que se había insinuado metafóricamente, a saber, la persecución. Pero también ésta nos depara sorpresas.

El plano 11 permite reconstruir el espacio diegético con vistas a la persecución. Irena alcanza la esquina donde vimos despedirse a la pareja, mira y el plano 12, casi de su punto de vista, muestra a Alice alejándose. Un personaje ha desaparecido (Oliver), las dos mujeres comparten el mismo espacio, acción y tiempo, los cuales han alcanzado una gran precisión. La secuencia se dirige, pues, hacia su resolución, es decir, al suspense y tensión que preceden al final. Tanto es así que los planos inmediatamente posteriores (13 y 14) subrayan este efecto de profundidad sobre el que se decide el avance de ambos personajes. La enunciación expresa su máxima preocupación por la ubicación verosímil del espacio, determinando con la máxima exactitud la distancia que separa a perseguidor y perseguido y su progresiva reducción aproximando el clímax. Para esto, Lewton-Tourneur recurren a una imagen de manifiesta sencillez: el plano 15 se presenta con una legibilidad extrema, incluso molesta. Ninguna profundidad de campo, emplazamiento frontal que se estampa contra un muro. Iluminación homogénea sobre la acera. Por la izquierda, Alice entra y atraviesa el campo saliendo por la derecha. Campo vacío en continuidad que nos permite medir sin riesgo de error el tiempo transcurrido. Poco después, y sin corte, Alice hace lo propio. La distancia que las separa ha podido ser, pues, calibrada y todo hace suponer una desembocadura inminente, aun cuando el momento exacto permanezca dudoso. Para insistir en ello, los dos planos siguientes nos muestran alternativamente los pies de las dos mujeres en movimiento. Previsible, sí, pero no menos funcional: los pasos de la segunda van más rápidos que los de la primera, lo que nos hace deducir una aproximación. Algo más se deja sentir sin demasiado énfasis: la rigurosa sincronía del sonido respecto a la imagen nos ha hecho tal vez olvidar que todo otro ruido (extradiegético, como la música al comienzo) o diegético (palabras) se ha apagado y tan sólo se percibe esa curiosa superposición de dos series de pasos. Estos planos nos dan un respiro y nos permiten reconstruir la posible resolución de la secuencia atendiendo al canal sonoro. En cualquier caso, el rigor espacial ha sido ya recompuesto y, al parecer, para siempre.

Es entonces, tras haber solidificado la más estricta y menos imaginativa orientación espacial y cuando la trayectoria de la secuencia apunta a un final emotivo y tensional pero previsible, es entonces, decimos, cuando el plano 18 suspende repentina y radicalmente todo lo construido. Y lo hace, sin embargo, quebrando la previsión: mismo emplazamiento que 15. De lo que se tratará —deduce el espectador— es de reevaluar la distancia que ahora separa a ambos personajes, después de la aceleración de la perseguidora. Repetición de paradigma, sencillez de lectura. Alice atraviesa el campo de izquierda a derecha, como lo hiciera poco antes. Campo vacío. Repetición que debe concluir con la entrada de Irena... Pero el campo permanece vacío. El espectador

siente entonces el peso de un doble vacío, tanto más sorprendente cuanto que los planos anteriores acentuaban su doble dimensión por medio de la sincronía. Reina idénticamente un vacío sonoro: unos pasos han dejado de oírse, los de Irena. Ruptura temporal, pues la duración cae en la indefinición; ruptura —lo dijimos— espacial. El espectador —antes que el personaje de Alice lo advierta— comienza a arbitrar soluciones, a colmar la angustia que nace de la falta de respuestas. El vacío del cuerpo y el vacío de su sonido. Si la transformación se hubiese producido, los pasos de la pantera, sigilosos, no se oírían. No deja de ser curiosa la capacidad del espectador para colmar el hueco con sus razonamientos narrativos. Aunque, después de todo, tampoco es extraño, pues el filme trabaja y cuenta con ello.

El momento, pues, de la metamorfosis, si la hay, es descrito con un vacío: si lo animal nace del interior de lo humano, si el inerte cuerpo de Irena está sufriendo una bestial transformación que lo convierte en el de una feroz pantera, esto sucede muy cerca de nosotros (recordemos que las dos mujeres estaban ya a punto de encontrarse), pero ligeramente desviado del eje de nuestra mirada. La metamorfosis, el instante de incertidumbre en donde lo humano y lo animal se cruzan, no da lugar aquí a una figuración más o menos llamativa o espectacular de lo animal, sino a una mera desaparición o extravío del cuerpo humano. Sólo sabemos que, quizá, tras un borde del encuadre (¿el izquierdo?), algo más terrible que la celosa Irena amenaza. Estamos —es importante esta precisión— a punto de verlo, pero se nos escapa por muy poco. En este juego entre el vacío que debe ser colmado con la interpretación y la ligera desviación de la mirada respecto a la figuración de la violencia sobre el cuerpo radica una de las claves de la economía del cine clásico.

Los planos siguientes representan la toma conciencia progresiva de Alice de lo que nos ha sido anticipado a nosotros. Pero su comprensión no ahorra al espectador un solo temblor. El plano 19 acompaña a Alice, mientras la cámara se aleja de ella. La ausencia sonora de los otros pasos va confirmándose a medida que se va deteniendo. Mágico momento en que captamos su proceso mental a través de su movimiento. El plano 20 escoge un ángulo de enorme riqueza: Alice, de frente, mientras el fondo permanece vacío. Pongamos en marcha el dispositivo narrativo para mejor entender este tratamiento: la vemos girarse, pero sabemos —el espectador ya lo advirtió en el plano 18— que en el lugar del perseguidor no hay nada. La tensión, el suspense, de una previsible persecución se ha transformado en algo de signo distinto, algo especialmente angustioso, pues está sellado por el vacío. Literalmente aparece esta idea expuesta por el fondo del campo: luces tamizadas, pero también sombras que, tal vez, encubran un animal que se halla dispuesto a saltar sobre su presa. No es el vacío, entonces, lo que nos llama la atención, sino la cercanía de la amenaza. La pantera sigilosa debe encontrarse en algún recodo del encuadre¹⁸, poco más allá de uno de sus bordes, pero ¿de cuál? Ahora ya no es posible conjeturar dónde se encuentra ni nombrarlo sino con las palabras “fuera de campo, pero en el umbral de éste”. Por esto, el plano 21 no es en modo alguno redundante, aun cuando se trate de una repetición: ya que la pantera no está en el fondo, cuanto más nos aproximemos a Alice, más nos puede sorprender su irrupción¹⁹. La formulación del más absoluto vacío está en 22: vacío, insistimos, amenazante, pues algo oculta en sus intersticios, en los rincones de sus sombras, en los fatales recortes por los

(18) Y si no es ella, entonces es la nada, el radical sinsentido de una desaparición en la que el espectador de cine fantástico no puede en absoluto creer.

(19) Este recurso ya constituye un estereotipo del cine de terror en los años cuarenta como para que no tengamos que insistir en él.

que ingenuamente se ha decidido cortar lo visible. La cercanía respecto a Alice en 23 todavía acentúa más la inminencia del ataque desde cualquier lugar, quizá el más inesperado. Pero ¿acaso no todos son inesperados en la misma medida en que lo esperamos simultáneamente desde cualquiera de ellos? Lo que resulta imprevisible es el momento preciso: ¿cuándo sucederá lo inevitable? Y ¿qué rostro tendrá Irena? El sonido que se esboza en 23 es sin duda el de un rugido, máxima cercanía de la pantera por vía auditiva que funde con el motor del plano 24²⁰. ¿Se encontraba la pantera a punto de precipitarse sobre la imagen en el momento preciso en que el autobús pasa, salvando *in extremis* a Alice? ¿O se trata de una confusión mental transitoria del personaje —y del espectador— que malinterpretan un sonido convencional? O aún, ¿es una broma de mal gusto del enunciador? Estas preguntas quedarán sin respuesta. No obstante, antes de que Alice abandone la escena, parece oír un ruido, nueva actualización de la inminencia del ataque. La cámara encarna su punto de vista en 26: unos arbustos agitados por el viento. Es una vez más un campo vacío, pero habitado por un movimiento: ¿por el viento o por algo —una pantera— que se ha agazapado tras ellos? Imposible saberlo, pues sólo el vacío responde a nuestro deseo de ver. Ahora bien, el vacío figurativo no impide que la mente narradora del espectador (y la de Alice) elaboren causas y explicaciones.

Lo animal —conviene ir concluyendo— surge como ausencia de lo humano²¹. Sin embargo, cuando Alice se encuentra a salvo, al menos por el momento, y la opacidad explicativa parece imponerse, la enunciación nos ofrecerá un circunloquio a modo de interpretación. Lo hará valiéndose de sus prerrogativas de transgredir cualquier orden espacio-temporal, pero también de dejar atrás la narración, aludiéndola sin respetar su continuidad. Veamos el desencadenamiento asociativo más poético y elíptico de toda la secuencia. Dadas sus características de evasión respecto a lo verosímil, proponemos leer los planos siguientes en sobreimpresión, es decir, en el orden connotativo, pues de otro modo resultan ininteligibles, aunque más tarde debemos desplegar de nuevo su orden discursivo. Así, el plano 28 recupera el punto de vista de Alice para iniciar la asociación, aunque en esta ocasión ninguna mirada diegética lo sostiene. Algo —repetimos— se apunta en este espacio que, pese a todo, permanece vacío²². El plano siguiente muestra la pantera en el interior de su jaula rugiendo. ¿Cuál es el motivo de este salto sin ninguna verosimilitud espacial? ¿Central Park y el zoo están próximos? Somos conscientes de la impertinencia de esta pregunta, pero se trata justamente de saber por qué ahora es impertinente la coherencia espacial y en los momentos previos era dogma de fe para el enunciador. Más valdría ensayar otro motivo de explicación: lo que apuntaba bajo la forma de ausencia en el plano 28 está representado en el siguiente: la pantera como causa del efecto percibido (movimiento de los arbustos). Es necesario leer en sobreimpresión, decíamos, pero no olvidar que esta lectura no equivale a la literalidad. Además, desde una perspectiva plástica, este plano colma figurativamente el vacío del anterior. Plano 30: leopardo mientras el rugido persiste. Aquí parece anunciarse una lógica de la

(20) Es este estilema repetido en otras ocasiones por Lewton, pero gestado en *Cat People*, lo que Telotte (1985) llamó 'bus technique'.

(21) Por supuesto, esta afirmación no excluye la importancia de las expectativas narrativas o genéricas que contribuyen activamente a crearla.

(22) Véase en este sentido la indefinición que contiene la expresión "campo vacío". En ocasiones, el término alude simple y llanamente a la falta de lo humano; aquí, cabe añadir la proximidad de la acción que, con todo, es incierta.

continuidad respecto al anterior: estamos en el zoo. Pero un cuerpo extraño se interpone en la banda sonora: en lugar de seguir escuchando el rugido de la pantera, se dejan oír unos balidos de ovejas. Claro que éstos prefiguran el contenido visual del plano 31, donde los balidos continúan escuchándose. Con todo, el adelantamiento sonoro debe ser justamente evaluado: ¿significa, una vez más, contigüidad entre los espacios representados? O, por el contrario, ¿denota sencillamente una licencia de la enunciación para sugerir relaciones de otra índole entre las acciones? Si así fuera, sería legítimo afirmar que las ovejas muertas del plano 31 constituyen efectos de una causa representada poco antes (los felinos de los planos 29 y 30). Si se interpretara literalmente: la pantera ha consumado la agresión y es la autora de esas muertes. No podemos, con todo, ignorar la entidad de esta figura del discurso, alusiva y no declarativa. La relación, por tanto, de causa a efecto debe ser suspendida, reducida a mera posibilidad entre otras y de un orden distinto a la verdad. Prosigamos. El pastor que descubre las ovejas muertas alumbrá unas huellas sobre el barro. El plano 32 presenta este mismo hecho con una anomalía que todavía no podemos entender, pero que es necesario al menos subrayar: el movimiento de izquierda a derecha del foco de luz no se corresponde con el efectuado por el personaje en 31 ni en 33. A pesar de todo, recupera un motivo precedente: los pasos, que tanta relevancia habían adquirido poco antes, aparecen aquí aludidos bajo una forma distinta. Metonimia de la pantera, rima con la persecución, efecto de una causa que nos ha sido escamoteada (momento de la agresión). Todo apunta en una dirección, pero lo hace sin ofrecernos certeza alguna.

Un nuevo desajuste: el pastor va a hacer sonar su silbato, pero no lo escuchamos en esta imagen, sino con un ligero retraso cuando la secuencia ya nos ha transportado a otro lugar donde un *travelling* va mostrando nuevas huellas de garras sobre el pavimento. Este plano reviste una complicación mayor de la que aparenta: por una parte, el movimiento de la cámara rima con el de la linterna ante el que mostrábamos nuestro estupor; igualmente, una rima visual permite reconocer la semejanza de las huellas. Pero una diferencia no menos llamativa debe ser destacada: nos hallamos en un espacio distinto, lejos del barro y en el pavimento, aunque la iluminación, ahora marca ostentosa de enunciación, reproduzca el gesto iniciado por el pastor. Y de nuevo los interrogantes encierran enigmas e incertidumbres para las que toda respuesta se revela insuficiente: el silbato que se escucha en este plano ¿es el que estaba a punto de sonar al final del anterior? Si se ha producido un salto espacial indeterminado²³³, ¿podemos asegurar que no ha transcurrido ningún tiempo entre estos planos? El principio de la fragmentación y la alusión que han tomado las riendas del montaje implican también una consecuencia de indeterminación temporal innegable. No se trata de certificar que se trata de dos espacios o tiempos distintos, sino de hacer valer la materialidad del montaje y poner en suspenso al menos la certeza de su ajuste y continuidad. Al fin y al cabo, si se buscara la literalidad, ¿para qué perder el tiempo con tanta sutileza e indefinición? Además, ¿para qué buscar la inexactitud espacial cuando la homogeneidad ya había sido construida con tanto celo? La complejidad no se agota en lo anterior, pues a medida que la cámara avanza percibimos dos transformaciones sorprendentes: la primera, visual, nos indica que las huellas van poco a poco asemejándose a las marcas de un zapato de tacón; la segunda, unos pasos que se escuchan muy cerca; tal vez, la cámara misma los va siguiendo. La primera podía

(23) Revalidemos la pregunta ya realizada: ¿son colindantes la acera y el campo donde han sido agredidas las ovejas?

ser leída como una sutilísima metáfora de la metamorfosis inversa: a través de los cambios de la huella, viene a nuestra mente la transformación del cuerpo. Pero reparemos en otro aspecto textual complementario: el empedrado donde habíamos perdido a Irena reaparece y los pasos, el sonido emitido por su cuerpo, apuntan en el umbral del campo siendo de nuevo audibles. ¿Estamos acaso muy cerca del instante de la metamorfosis inversa? Lo cierto es que, después de tanta concesión a la metáfora, recuperamos la certeza de un lugar. Haciendo un curioso *raccord* con el movimiento de cámara anterior, el cuerpo de Irena entra en campo por la izquierda (plano 35).

He aquí que el cuerpo extraviado ha sido hallado, también sus pasos. El doble vacío ha cedido el paso a la presencia tras unas imágenes de angustiosa incertidumbre donde acaso algo terrible ha ocurrido cuando más licencias se ha permitido la enunciación. Entre tanto, la metamorfosis, deducimos, se ha cumplido, pero en todo caso fuera del alcance de nuestra mirada. Ahora bien, ¿podríamos asegurar que dicha metamorfosis se produjo efectivamente? O bien ¿estaríamos, más concretamente, decididos a ignorar la sutileza de la rima entre 34 y 35 y dispuestos a leerla como un *raccord* en sentido estricto? Esto equivale a concluir que los pasos son de Irena. Pero, si es así, ¿por qué no mostrarlos en continuidad? ¿por qué ese cambio de plano? Nada parece autorizarnos a negligir el rasgo discursivo señalado, tanto más cuanto que la escena ha sido construida con minuciosidad y no por un perezoso artesano.

En suma, advertimos en esta soberbia secuencia una reflexión extrema sobre los límites de lo visible en la economía clásica: un juego que se transforma en operación entre el campo y el fuera de campo, pero también entre la proximidad del fuera de campo y su conversión en una lógica metafórica. El ojo no accede a la metamorfosis, no asiste a la violencia del cuerpo desgarrado por lo animal que surge de su interior: el discurso, en cambio, lo metaforiza, nos aproxima a una escena que está oculta en un hueco (literalmente el doble hueco del campo vacío y la pérdida del sonido). La ausencia está colmada por la metáfora, pero no sabríamos literalizarla sin perder el sentido último de la operación discursiva de Lewton-Touineur²⁴. Los topes impuestos a la visualización son indisociables de la suspensión del relato y de la incertidumbre en su incertidumbre.

* * * *

La metamorfosis en el cine de ciencia-ficción de los cincuenta

El cartel publicitario de *The Wasp Woman* (Roger Corman, 1959) promete algo inquietante, en especial si lo comparamos con la incertidumbre de la transformación que acabamos de analizar: un enorme cuerpo de abeja provisto de cabeza femenina atrapa entre sus múltiples patas a un hombrecillo asustado. El texto reza así: “Una hermosa mujer durante el día. Una lujuriosa abeja reina por la noche”. Nos encontramos en pleno corazón del famoso ciclo de ciencia-ficción que se prolongó en Estados Unidos durante la época de la guerra fría. Para más decepción nuestra, ninguna de las sugerencias del cartel encontramos materializada en la película.

(24) Una comparación de esta película con el *remake* de Paul Schrader (1982) ilustra rápidamente la nueva relación entre visible e invisible, sugerencia y pulsión escópica que aspira a introducir el cine de los últimos tiempos. Pero nosotros daremos un salto para interrogar un filme de una complejidad mayor.

El deseo de invertir el proceso de la vejez convirtiéndolo en rejuvenecimiento gracias a la administración de unas dosis de miel de abeja reina, lleva a Janice Starlin (Susan Cabot) a un proceso degenerativo del que nacerá su monstruosidad: lo animal surge imponiendo sobre lo humano una forma teratológica. Henos, pues, ante una imaginería que bien podríamos calificar de pseudocientífica y que conviene distinguir de la animista, legendaria o mitológica que acabamos de tratar. Mientras *Cat People* dudaba entre el peso performativo de la maldición y la moderna exorcización psicológica de la conciencia, *The Wasp Woman* se aventura en una referencia de época —la cosmética—, acude a la química vulgarizada y busca en ella el motor de lo monstruoso. No obstante, una lectura atenta discierne entre dos fenómenos: el primero, el recurso a la ciencia, por coartada que parezca, denota la importancia creciente de la ciencia moderna en el imaginario fantástico; el segundo afecta al tratamiento visual de lo teratológico (qué es visible y qué invisible, cómo actúa el fuera de campo, cómo lo connotativo sobre lo narrativo, etc.). Pues bien, este segundo aspecto merece especial atención, ya que acabará por matizar al primero.

Así, la mezclanza visual es la consecuencia de la monstruosidad señalada: un rostro de abeja se asienta sobre un inequívoco cuerpo femenino. Pero en las imágenes de la película y desde su primera aparición, el espectador no puede desprenderse de la impresión de disfraz. En otras palabras, lo animal (insecto) y lo humano conviven en el mismo cuerpo, pero debidamente separados y visualmente discernibles²⁵. Lo monstruoso ha procedido con orden y cautela: ha deformado, sí, pero también ha sabido exponer razonablemente la deformación. No puede extrañar lo anterior, si consideramos que *The Wasp Woman* fue realizada al calor del éxito de *The Fly* (*La mosca*, Kurt Neumann, 1958) y esta última condensa probablemente el modelo canónico de las metamorfosis de los cincuenta, ahora bajo un molde masculino: lejos de la sutileza animista y la incertidumbre del fuera de campo de *Cat People*, la materialidad de lo animal irrumpe en el cuerpo humano con virulencia, pero lo hace a modo de una prótesis, a la postre separable del organismo. En otros términos, el ojo distingue a las claras lo que pertenece al hombre y lo que procede del animal. Esta es la trama de *The Fly*: el investigador André Delambre (Al Hedison), tras un experimento, genera dos cuerpos distintos, si bien superpuestos: uno de ellos, de tamaño humano, pero con cabeza y brazo de insecto; el otro, ausente, es una mosca de cabeza blanca que debe ser capturada para reconstruir la humanidad perdida y aparece ante nuestros ojos al final del filme atrapada en una tela de araña y a punto de ser devorada; la cabeza y el brazo humanos de la mosca son, aunque a escala reducida, los que faltan en el cuerpo de André. Lo monstruoso provoca la manifiesta oralidad del asco, sensación que no inspiraba de ningún modo lo fantástico de Lewton-Tourneur, pero la transformación se expone de modo sumamente didáctico, es decir, preservando la figuración de lo humano: es posible —digámoslo gráficamente— intervenir quirúrgicamente los dos cuerpos resultantes para separar la prótesis y colocarla en su lugar de origen²⁶.

Un ejemplo más nos ayudará a confirmar la constancia de esta imaginería donde lo humano persiste como punto de apoyo visual a la figuración de lo monstruoso. *Creature from the Black Lagoon* (*La mujer y el monstruo*, Jack Arnold, 1954). Observemos de cerca el extraño animal

(25) Justificar esto por la escasez de medios técnicos sería un error, pues con la misma penuria Lewton-Tourneur apostaban por otro tratamiento; como vimos.

(26) Reténgase esta consideración, pues regresaremos a ella al compararla con el *remake* que David Cronenberg realizó en 1986 de dicha película y que nos ocupará en la parte última de este capítulo.

que, en su origen narrativo, nada parece deber a lo humano: construido, sin embargo, a su esca-
la, posee rasgos anfibios (está dotado de escamas y su piel es resbaladiza). Y, con todo, antes
pensamos en un hombre ingenuamente disfrazado que en un ser metamorfoseado. Diríase que la
máscara anda cerca, que el trazo del diseño recuerda demasiado al actor que anda bajo la super-
ficie. Con otras palabras: su imaginería es antropomorfa. Sería legítimo remedar un poema supe-
rrealista convertido en pastiche por la publicidad reciente y afirmar: hay otros cuerpos, pero están
en éste, es decir, en el cuerpo humano. En suma, la distancia entre el esqueleto y la figuración
definitiva del monstruo puede ser recorrida sin gran esfuerzo.

Ahora bien, el ciclo a que nos referimos está dotado de fascinante ductilidad y presenta otros
modelos corporales más lejanos del patrón humano, los cuales se asemejan en mayor medida al
que hoy está en boga. *The Thing from Another World* (*El enigma de otro mundo*, Howard Hawks
& Christian Nyby, 1951) nos lo demuestra con un modelo más inestable y menos previsible que
los anteriores. En él no hay extraterrestres deseosos de procrear ni invasores nutridos de sueños
de conquista (doxa del género), como tampoco cuerpos de razonable inspiración humana. Por
contra, en su núcleo hay un cuerpo —el del extraterrestre— que, además de amenazar a los terrí-
colas, amenaza la comprensión científica por su misma constitución histológica, pues el extraño
ser al que nos referimos vive en un bloque de hielo y se reproduce por esporas. Su tejido se ali-
menta con plasma sanguíneo y carece, al parecer, del don de la palabra. Su constitución copu-
lenta y su vaga semblanza antropomorfa queda difuminada por la disimilitud biológica aludida.
La irrupción de este enigmático ser inquieta a la ciencia y compromete la estabilidad de lo huma-
no por partida doble. Por eso, el dilema se impone desde muy pronto a quien se enfrenta con él:
o bien entenderlo, estudiarlo, analizarlo, con el consiguiente riesgo de la propia vida, ya que se
trata de un invasor (actitud que mantiene el profesor e investigador Carrington —Robert Cornth-
waite), o bien destruirlo sin preguntarse por él, extirparlo (posición representada por el capitán
del ejército Patrick Henry —Kenneth Tobey). Ni que decir tiene que, contemplada desde la ópti-
ca de la narración clásica, la última tiene todas las ventajas. El parámetro utilizado en este caso
para figurar lo monstruoso avanza un paso más en el camino de la ciencia hacia lo invisible: no
es el cuerpo humano, en cuanto imagen visible, forma o *Gestalt* reconocible, lo que lo determi-
na, sino algo más oculto que sólo la observación al microscopio y el examen histológico pueden
determinar. Este cambio de esquema, aun en el interior del mismo género, nos interesa para nues-
tros fines, pues si la figuración humanoide no varía en lo fundamental, sí lo hace la imaginería
en la que se asienta²⁷.

Hemos detectado tal vez con el último ejemplo, el grado máximo de inhumanidad imagina-
ria de que fue capaz el ciclo de ciencia-ficción de los cincuenta. No conviene, pese a todo, lla-
marse a engaño. Por debajo de esta inspiración científica que lo diferencia del animismo fluye
una corriente subterránea que redime las apariencias en una extraña defensa del ser en relación
con el parecer. Cabría conjeturar que todavía el cuerpo no posee una total materialidad (como

(27) Sin ánimo de extrapolar, pues sabemos que el cine de los treinta ya hizo alguna que otra incursión mágica en
estos dominios, recuérdese que el paradigma del cuerpo vesaliano era de inspiración arquitectónica y enten-
día la anatomía humana como un edificio o fábrica (lo que equivale a decir visible), mientras que la teoría
celular de Virchow introduce un paradigma nuevo que denomina “república de células”. Entre ambos, existe
una diferencia antropológica fundamental que afecta a la noción de cuerpo entre lo visible y lo invisible (Lafín
Entralgo 1989: 20-21).

sucedirá en el último cine de terror), sino que el alma o el espíritu (la diferencia, en todo caso, entre la imagen y el ser) son supuestos narrativos que muchas películas explotan. "Bill no es el hombre del que me enamoré. Me resulta siempre un extraño". Tal es la queja entonada por Marge Farrell (Gloria Talbot), protagonista femenina de *I Married a Monster from Outer Space* (*Me casé con un extraterrestre*, Gene Fowler Jr., 1958) después de un año de matrimonio. Afirmación trivial si no fuera porque, en efecto, tras la benigna apariencia de Bill Farrell (Tom Tryon) se esconde un impostor. La víspera de su boda, el verdadero Bill fue absorbido por una nubecilla negra y en su lugar apareció un doble, vacío de sentimientos, pero impecable en cuanto a la identidad formal con el desaparecido. Curiosa formulación de la semejanza en la que se juega lo engañoso. La diferencia no radica sólo en la capacidad de mimetismo de que disfrutaban los extraterrestres, en su plasticidad, sino en que la deficiencia de lo humano es al mismo tiempo el signo de su grandeza: la posibilidad de sufrir y amar, su finitud, es decir, aspectos espirituales que no son figurables. Un solo rasgo formal distingue a los extraterrestres: iluminados fugazmente por los relámpagos de la tormenta, su rostro revela un trazo de nervios y tejidos que la enunciación tiene a bien ofrecernos a fin de evitar cualquier malentendido derivado de la perfecta identidad visual. El caso no es único: no otro sentido tiene, por ejemplo, la cicatriz que ostentan en la nuca los invasores de *Invaders from Mars* (William Cameron Menzies, 1953).

Y, sin embargo, la ciencia es un techo en este género. La imaginería ha cambiado, pero quizá el patrón visual (y no se trata de un mero efecto formal), habiendo abandonado lo animal, se ha afinado en lo humano. Ahora bien, esta situación de transición parece hacernos sospechar que la imaginería puede poseer signos de vacilación. Un ejemplo extremo tratándose de metamorfosis lo tenemos en la magistral película de Don Siegel, *Invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, 1956).

A su regreso a la ciudad después de un congreso, un médico —Miles Bennell (Kevin McCarthy)— se siente intrigado por la incomprensible fiebre colectiva que arrasa la pequeña ciudad de Santa Mira: sus pacientes parecen aquejados por un rechazo incomprensible y contagioso hacia sus parientes más cercanos, convencidos de que no son realmente quienes parecen. Todo sucede como si la forma más desasosegante de invasión consistiera en la toma del cuerpo por un ser ajeno que hubiera preservado, con todo, la apacible semejanza del original. Sólo la intuición ofrece una pista para desvelar la terrible verdad del ser que se oculta tras el parecer amenazante. Sin embargo, de esta película desearíamos entresacar el instante clave en el que se produce la metamorfosis más dolorosa del filme. La pareja formada por Becky Driscoll (Dana Wynter) y Miles, el médico, descubre poco a poco la invasión de antes que se apoderan del cuerpo de sus conciudadanos. Todos sus amigos sin excepción se han ido convirtiendo en 'otros' por un proceso de deshumanización cuyo origen está en la sustitución del cuerpo en reposo por una vaina, un vegetal²⁸ que absorbe con celeridad la forma del original. En adelante, Miles y Becky no podrán conciliar el sueño, pues si lo hicieran sus organismos serían definitivamente ocupados por los enemigos. La angustiada persecución por seres que conservan la apariencia de sus amigos y la imposibilidad del reposo los mantiene al límite del agotamiento. Cuando momentáneamente han burlado a la horda que los asedia, tiene lugar el instante crucial al que nos referimos.

(28) Repárese de nuevo en la imaginería de lo vegetal como algo sin sentimientos, verdadera encarnación del otro extraterrestre y (¿por qué no?) comunista, tal y como se figuraba en plena tensión de la guerra fría.

A la entrada de una mina abandonada, los dos personajes se abrazan: su amor sin duda ha crecido de manera proporcional al cierre del cerco sobre ellos y a la desesperación que los aniquila. El pequeño respiro que disfrutaban no les hace augurar un futuro más prometedor. Y, sin embargo, ese universo cerrado y mecanizado en el que viven los últimos tiempos es rasgado por un hermoso canto casi celestial. Es imposible, se dicen, que las voces que lo entonan carezcan de sentimientos. Un hálito de esperanza se ilumina ante ellos: no están solos en su denodada lucha. Miles se aleja un breve instante para verificar la procedencia y autor del canto y descubre con inenarrable horror que la música está grabada y procede de una radio apostada en un camión en el que varios operarios cargan las siniestras vainas. Presa del pánico, regresa como una exhalación junto a su amada justo cuando ésta está a punto de ser vencida por el sueño. Miles la agita enérgicamente. El también se encuentra desfalleciente. Literalmente tumbado sobre el cuerpo de Becky, sus labios se encuentran. Los ojos de ésta se cierran. De repente, el montaje gira bruscamente a un primerísimo plano de la muchacha: sus ojos se entreabren de nuevo como en un acto de entrega; pero un guiño revela la equivocidad de esa entrega. Ya no es la misma, el espectador lo advierte sobrecogido. Un contraplano de Miles muestra el terror apoderándose de él: su rostro, abotargado por el atrevido uso del gran angular, retrocede²⁹. Un escalofrío parece sacudirlo al contacto con el cuerpo femenino en transformación. Pero insistamos: el momento de la posesión (beso, abrazo y posesión son una sola y misma cosa para Hollywood) coincide con la ocupación del cuerpo, hermoso y amado, de Becky por el frío vegetal que la hará para siempre 'otra'. El instante de pérdida coincide con la máxima unión del cuerpo que sigue siendo humano (el de Miles) con el que se metamorfosea (el de Becky). El protagonista ha visto, tal vez incluso ha sentido, el contacto gélido de esa muerte y renacimiento (la metamorfosis) y, sin embargo, la transformación, en su sentido visual, es imperceptible para nosotros. Ha sucedido tal vez en los márgenes del campo, en la sucinta elipsis que separa el plano del contraplano. Recibimos el impacto de sus efectos, pero no contemplamos la muda: entre el ser amado y el enemigo voraz de tacto vegetal, hay algo que se escapa, aunque la apuesta por la semejanza sirve de coartada para encubrir ese instante indiscernible. El escalofrío nace en ese hueco situado tal vez entre plano y plano.

La evocación que acabamos de hacer trae a nuestra memoria la economía de *Cat People*, anunciando ciertas semejanzas formales que difícilmente carecerían de implicaciones mayores. Pero algo también nos dice que la metamorfosis de Becky es distinta de la de Irena en su imaginación y en su concepción visual: aquí no se ha desviado la mirada, como sucedía en *Cat People*; por contra, el instante es indiscernible, imposible. No hay desvío de la mirada (o, por lo menos, no forzosamente): la identidad formal en lugar de la transformación en algo visualmente distinto ha servido para encubrir ese momento que *Cat People* sólo pudo desplazar ligeramente de nuestro ojo. El carácter extremo de la metamorfosis de Becky anuncia una estabilidad imposible, aunque también una sutileza estilística que hará a directores posteriores jugar, como buenos manieristas, a imitar estos momentos limítrofes.

* * * *

(29) Los dos efectos producidos por el uso del gran angular son extremadamente funcionales: el primero abotarga y deforma el rostro en el momento de ser sacudido por el terror de la revelación; el segundo, acentúa las líneas de fuga y torna más acusado el movimiento de retroceso emprendido por Miles, como producido por el horror del contacto.

Monstruos de la ciencia

Vayamos con la última de las fases por las que este capítulo se interroga: la metamorfosis en el cine moderno (o postmoderno, si se prefiere esta denominación) y, más concretamente, la intervención de un nuevo paradigma en el que la ciencia más actualizada se ha convertido en fuente de inspiración. No se trata tanto de defender que el cine de terror, fantástico o de ciencia-ficción estén intelectualmente interesados por los avances y descubrimientos tecnológicos de la genética y la biología molecular. Más bien, postulamos que una corriente particular, pero muy pujante, dentro de estos géneros busca anclar sus fantasías y relatos en aquellos dominios que escapen estrictamente a la dimensión experimental de la ciencia, pero que forman parte de nuestro entorno científico cotidiano. Es quizá de aquí —de una ciencia que inunda la calle— y no de los laboratorios de experimentación punta de donde este cine extrae sus motivos. Ello sólo ha sido posible merced a una transformación previa cuyas repercusiones son imprevisibles y que se ha disparado en los últimos años: el advenimiento de la ciencia a la condición de gran promesa, esperanza y garantía de nuestro mundo, antaño dependiente de formas simbólicas más pregnantes y duraderas como la mitología y la religión. Dicho en términos algo más concretos: el cruce entre lo animal y lo humano, la fabricación de clones, la donación de órganos, la implantación de ovarios en partes distintas e imprevistas de la anatomía femenina, las operaciones de cambio de sexo, la inseminación artificial y los bebés-probeta y un largo etcétera como fenómenos que animan debates callejeros, radiofónicos o televisivos han contagiado ya los deseos de los ciudadanos modernos, han complicado una legislación que resulta a todas luces insuficiente para dar respuesta a sus enigmas y —esto es lo que más nos interesa— han contribuido a fantasear monstruosidades distintas de las que hasta hace unas décadas parecían estables. Aquí es donde intentamos ubicar nuestra interrogación: ¿cómo se fantasea la metamorfosis entre lo masculino y lo femenino en el instante en que el cambio de sexo parece depender, al menos hipotéticamente, de poco más que de las finas manos de un cirujano y, por consiguiente, se encuentra al alcance de muchos? Tal promesa corre pareja a la revisión de la moda del andrógino, a tenor de los espacios de indecisión ocupados por el travestismo, el transexualismo y la fantasía de hermafroditismo. En otro orden de cosas, ¿cómo se figura la relación entre lo animal y lo humano cuando el cruce de especies en los laboratorios da paso a problemas éticos de primer orden, de los que se hace eco la prensa, radio y televisión, desencadenados después del desciframiento del ADN o después de que se hayan divulgado ciertos experimentos precursores llevados a cabo por genetistas nazis durante la Segunda Guerra Mundial?³⁰ ¿Cómo oponer radicalmente lo viejo y lo joven en la imaginación, lo mortal y lo inmortal, cuando se anuncia y practica la congelación de cadáveres en azote líquido? De nuevo, es necesario decirlo: la respuesta científica es la que menos nos interesa en esta ocasión. Lo relevante es que las fantasías de terror se anclan hoy en estos fenómenos y, de acuerdo con su condición, exacerban las posibilidades de la ciencia sin el control ético o la verificación estricta que son exigibles a la puesta en práctica de tales experimentos.

Ahora bien, lo dicho no significa que todo el cine fantástico, de ciencia-ficción o de terror funcione en el interior de esta imaginaria y que haya abandonado para siempre sus antiguas fuen-

(30) Ninguna época conoció una extensión tal del debate sobre la bioética, emprendida por los mismos investigadores.

tes. No, vivimos en el tiempo de la simultaneidad, donde todo parece convivir a pesar de su carácter contradictorio y heterogéneo. Así pues, las superposiciones de inspiración y tratamiento son frecuentes y el cine actual presenta en gran escala una renovación de temas animistas, cuya expresión privilegiada es el auge del vampirismo y su acceso a la condición de grandes producciones (*Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola —1992— y *Interview with the Vampire, Entrevista con el vampiro. Crónicas vampíricas*, Neil Jordan —1994— son los casos más espectaculares en el momento en que se escriben estas páginas). En lo que respecta al motivo de la metamorfosis, buena parte del género fantástico sigue fiel al móvil animista con la diferencia (por otra parte, fundamental) de introducir en campo (con ayuda de los efectos especiales) todo aquello que se desplazaba a sus márgenes en *Cat People*, de Lewton-Tourneur. Algunos ejemplos, en muchos sentidos dispares, sirven para dar fe de que esta fuente de inspiración no ha concluido: *An American Werewolf in London (Un hombre lobo americano en Londres*, John Landis, 1981), *The Howling (Aullidos*, Joe Dante, 1981), *The Howling II (Aullidos II*, Philippe Mora, 1984), *The Howling III (Aullidos III*, Philippe Mora, 1987), *The Company of Wolves (En compañía de lobos*, Neil Jordan, 1985) o *Silver Bullet (Bala de plata*, Daniel Attias, 1985), son algunas de las películas que siguen fieles a una lectura animista y legendaria de la licantropía, aunque —eso sí— regodeándose en la violencia espectacular de los ataques sobre las víctimas, así como los desgarros que la anatomía humana sufre al sentir nacer lo bárbaro desde su interior. Como ya señalamos, *Cat People (El beso de la pantera*, Paul Shrader, 1982) presenta los mismos rasgos en la transformación y agresión de la pantera. Otras transformaciones de signo más demoníaco presentan con un detallismo que sólo el manierismo italiano permitiría: así se comportan *Demons (Lamberto Bava, 1985)* y *Demons II (Lamberto Bava, 1987)*.

Valgan las salvedades anteriores para curarnos en salud y no pretender la exclusividad de lo que planteamos, pero su representatividad. Nuestra intención no es escribir en este momento una historia de la metamorfosis cinematográfica, sino identificar y analizar con fines antropológicos el más radical de los cambios de paradigma que se ha dado en los últimos tiempos. Para tal fin nos serviremos de *The Fly (La mosca*, David Cronenberg, 1986) que, para mayor elocuencia, es un *remake* de la película de mismo título de los cincuenta dirigida por Kurt Neumann a que antes nos referimos.

Cronenberg: el cuerpo, la metamorfosis

Ningún otro cineasta contemporáneo orienta sus productos hacia los destinos del cuerpo como lo hace el canadiense David Cronenberg. Y esto no ha sido pasado por alto por la crítica. Por recordar sólo algunos de los textos más recientes, Serge Grüberg (1992) ha destacado en su obra la presencia imponente de lo vírico y de la degeneración; Stanley Wiater (1992: 58) ha advertido hasta qué punto Cronenberg se convirtió en el mito de los cineteratologistas; Adam Knee (1992) se ha referido a la relación entre la decadencia corporal provocada por el SIDA y el padecimiento de Seth Brundle en *The Fly*, subrayando su contraste con el culto del cuerpo en los años ochenta; por su parte, Mary B. Campbell (1984), algún tiempo atrás, ya indicó que una particularidad de este cineasta es “ver las enfermedades desde el punto de vista de la propia enfermedad” y del miedo al propio cuerpo como siniestro (crecimiento, profusión, abundancia). El mismo Cronenberg ha rechazado en muchas ocasiones la interpretación alegórica que quería hacer de algunos de sus filmes expresiones del SIDA; afirmaba, en cambio, la presencia de lo

corporal frente a lo alegórico. Señalaba a propósito de *The Fly*: “Es por esto por lo que no quiero que se trate de SIDA, en el fondo (...). Es un examen de lo que hay de universal en la existencia humana y esto no ha cambiado (...). El SIDA es trágico. Pero yo deseo ir más al fondo. Todos tenemos la enfermedad —la enfermedad de ser finitos. Y la conciencia es el pecado original: la conciencia de lo inevitable de la muerte” (Rodley 1992: 127-128).

Todas las citas referidas apuntan, además de hacerlo a la conciencia del cuerpo y de su degeneración, a la evidencia de la inspiración científica: lo vírico y la enfermedad a la luz de la genética, una nueva teratología en la era del SIDA, un horror ante el cuerpo en cuanto carne... Nada de esto podría haberse encontrado en el ámbito animista en que se movían las películas de Lewton o en la ingenua vocación cientifista en que evolucionaba la ciencia-ficción de los cincuenta. El cambio de paradigma es bien patente. ¿Qué papel desempeña en este contexto la figura de la metamorfosis? El mismo Cronenberg nos da una respuesta indirecta al leer en clave metamórfico-corporal el proceso de la temporalidad humana, es decir, el paso de la juventud a la vejez: “Un anciano es algo que no existe. Se trata de una persona que ha sido torturada por el dolor y la enfermedad, pero no un anciano. Cuando alguien muere a los ochenta años, se trata de la muerte de un joven. Yo lo veo así” (Rodley 1992: 128). Cuerpo o, mejor, organismo, contemplado con la crudeza del científico y no con los instrumentos discursivos de la humanidad. Incluso cuando Cronenberg recupera alguna fuente, como la del Medioevo, interpreta el énfasis de dicho período a la luz fuertemente interesada de las obsesiones modernas: “La imaginería católica medieval es muy consciente del cuerpo y muy obsesiva, ambas cosas por la misma razón: la iluminación de la mente, el espíritu, el alma frente al cuerpo. Con diferentes razonamientos, siempre estamos ante la misma discusión filosófica. Se puede ser católico y estar obsesionado con la tortura, el dolor, la decadencia y la desintegración, como lo estaba por completo el mundo medieval en todas sus formas” (Rodley 1992: 129).

No proliferemos en referencias que sólo atestiguarían para el erudito una preocupación de la que las películas de Cronenberg están a rebosar. Si Freud dijo un día que la anatomía era el destino, Cronenberg parece añadir que lo son los genes, unidad invisible hundida en un lugar de este saco de órganos que llamamos cuerpo. Pronto veremos la literalidad con la que el relato trabaja. Vayamos, pues, a *The Fly*. En ella, un personaje vive desde dentro la tragedia de una lenta caída de su cuerpo, sin conversión dramática alguna, sin desembocadura en un relato trascendente; en *The Fly* la fantasía de irreconocimiento aparece llevada al límite.

Un itinerario sin destino

En realidad, *The Fly* representa la más radical inversión de una novela de aprendizaje: es un trayecto donde toda variación del relato, toda muesa narrativa, queda impresa en el cuerpo. O, incluso, podría decirse más: es la transformación sin objeto ni término del cuerpo humano lo único que impulsa el relato. De un zarpazo bestial, la narración ha ido a afinarse, como un parásito, en el cuerpo humano y sus transformaciones son las únicas acciones que reconoce. Recordemos sucintamente la trama, tal y como la concibe el guión escrito por Charles Edward Pogue y el propio Cronenberg. El brillante investigador Seth Brundle (Jeff Goldblum) conduce a su laboratorio a la periodista Veronica Quaife (Geena Davies). Consagrado al estudio y experimentación de la teletransportación, es decir, la desintegración y reintegración de objetos a través del espacio, Brundle persuade a Veronica para que no publicite su descubrimiento en la revista *Particle*,

dirigida por su antiguo amante, hasta tanto no se encuentre debidamente perfeccionado. Con motivo de una ausencia de Veronica, Brundle, quien ha iniciado con ella un romance, borracho y presa de los celos, prueba su nuevo invento consigo mismo y se hace teletransportar de una cabina a otra. Por un descuido, una mosca se infiltra en la cabina; en el curso de la reintegración, el ordenador, al encontrarse ante dos patrones genéticos diferentes, decide fusionarlos. Es éste el origen de la lenta metamorfosis de Brundle que habrá de concluir dramáticamente con su destrucción.

El primer rasgo llamativo de este proceso de transformación es lo temprano de su comienzo. Cronenberg no deja casi tiempo al relato para despegar, desplegando tramas y personajes, ni siquiera aquellos accidentes inútiles para la economía narrativa que Roland Barthes denominó 'efectos de real'. Antes bien, apenas transcurrida media hora de película, Brundle ha abandonado sus juegos de ilusionista con objetos o animales y dado el paso decisivo a su mutación. Así, la película va a ubicar todos sus giros en el cuerpo en proceso de cambio de Brundle. Valdría la pena seguir las distintas fases, como si de inflexiones narrativas se tratara, pues el acento no está puesto —a diferencia de las películas de metamorfosis en clave animista citadas más arriba— en las atracciones escópicas que se producen a cada momento, sino en una carrera desenfrenada de progresivo desconocimiento del propio cuerpo, de sus mutaciones y sus formas.

Así pues, las primeras manifestaciones del cambio son, por así decir, imperceptibles para el ojo. Una fortaleza física insólita lleva a Brundle a realizar ejercicios gimnásticos sumamente espectaculares en las paralelas en plena noche. Explosión de energía que reflejan sus perfectos saltos y agitada respiración, aunque también una ironía trágica permite presagiar en ellos su futura condición de insecto volador por la que será arrasado muy pronto. Este síntoma viene seguido de un nerviosismo sin causa aparente, reconocible en repeticiones, actos compulsivos, movimientos reflejos y una desaforada expresión narcisista. En ambos casos está en juego el mismo mecanismo signifiante, de orden sintomático: lo interior produce signos visibles en el exterior, metonimias del cambio operado; éste, en cambio, no es discernible, diagnosticable. Las reacciones inmediatas, sin abandonar lo sintomático, desmienten muy pronto, por su carácter hiperbólico, cualquier tentación de un desciframiento psíquico³¹. Es así como nace una hiperpotencia sexual, una fuerza inagotable que deja perpleja y exhausta a Veronica. Nada tiene que ver esto con el movimiento del deseo; es más bien un reflejo orgánico imparable. Y, acto seguido, esta enigmática fortaleza física se ejerce sobre un bruto proxeneta a quien Brundle desgarrar el brazo. Como puede deducirse, el exceso de energía ya reclama un otro sobre el que ejercitarse: ya sea para el goce, ya para su destrucción. En otros términos, la energía no puede consumirse en el mismo sujeto y el organismo de Brundle ha dejado de ser una máquina homeostática que garantiza el equilibrio.

Esta exterioridad, empero, incluso si se asimila a lo dual, acabará por desaparecer y la experiencia de Seth Brundle, en adelante, habrá de girar en torno a su propio cuerpo, como en un círculo hermético que le impide evadirse de él, proyectar el excedente o expulsarlo cuando menos sobre un relato que lo gestione, es decir, que lo convierta en acontecimientos de valor metafóri-

(31) Obsérvese que en el cine de Cronenberg no hay inconsciente alguno que actúe; lo que corresponde a las formaciones del inconsciente ha sido expulsado al cuerpo, donde se vive bajo esa forma de lo real que es el cuerpo despedazado, habitado, putrefacto.

co. La confrontación que acecha a Brundle se encuentra más acá del narcisismo, es decir, más acá del espejo, lugar en el cual la imagen de sí mismo, y luego la del otro, se configuraron jubilosamente para el sujeto. Cuando ese espejo se rompe, lo que queda es el cuerpo como amasijo de músculos y órganos, sin unidad posible, sin reconocimiento alguno, sin imaginario donde engancharse. Este imposible que fractura el relato en el que Cronenberg se aventura recuerda lo que Jacques Lacan denominó el 'cuerpo despedazado'³². Y ése es el espejo roto ante el que Brundle observa su cuerpo descomponerse.

La caída del cuerpo

Lo acabamos de decir: todo en *The Fly* posee una rotunda dimensión matérica, corporal. Ante el espejo del cuarto de baño, Brundle sufre las primeras manifestaciones de cómo su cuerpo se desmorona: una de sus uñas se desprende de la carne a una ligera presión acompañada de un líquido purulento; su rostro aparece manchado, con sombras de incierta procedencia. Aterrorizada, Veronica constata su mal olor y le revela el inquietante resultado del análisis químico de un pelo de su espalda, el de un insecto. Ante la extrañeza generada por lo incomprensible de su cambio, Brundle apela a una explicación menos cruel para consigo de la que su futuro le deparará: "Estoy muriendo", dice. Su gesto es dramático, pero infinitamente más autocompasivo de lo que lo será la enfermedad: busca un sentido para ésta, una meta, un fin. Más adelante, en su angustia, Brundle se pregunta qué quiere la enfermedad y se propone estudiar de qué modo ella revela su propósito. En esta prosopopeya se manifiesta su drama: ausencia de un metalenguaje médico tranquilizador, inexistencia de un cuadro clínico previsible, carencia de un método que espacialice y exorcice el terror; pero también y consiguientemente, ausencia de un fin que permita trazar un itinerario hasta la muerte, leer los síntomas, anticiparse, si cabe, a ellos. ¿Qué queda, a falta de todo ello, sino la angustia de un cuerpo que se descompone sin saber por qué, sin destino ni piedad? Las dudas engendran otras tantas preguntas sin respuesta en las cuales está enclaustrada la inhumanidad que se abre camino en el cuerpo de Brundle: los pelos de insecto que han crecido en su espalda, ¿son expresión de lo animal que acecha su cuerpo para acabar por tomarlo al asalto?; el mal olor, ¿es acaso manifestación o incluso profecía de una putrefacción cadavérica interior?³³.

En este trágico momento, lo carnal impone su ley con crudeza e impidiendo la menor fuga metafórica. La solución al interrogante angustioso que formula Brundle le viene paradójicamente

(32) Para Jacques Lacan (1984), el narcisismo es lo que oculta el despedazamiento del cuerpo. Por ello, este autor insistió siempre en la tensión entre el cuerpo despedazado y la alienación en la imagen, sede de una oposición que mantuvo firme entre real e imaginario. Freud, por su parte, al analizar el caso Emmy en sus *Estudios sobre la histeria* (1981) se enfrentaba a ese fenómeno tan característicamente histérico que es el asco. En un texto reciente (Castrillo et al. 1992: 32) se sostiene: "¿Cuál es la significación de esta carne en descomposición? No es otra que la caída del cuerpo de su estado unitario a su estado fragmentado, real, deserotizado". Podemos imaginar a la luz de esta implicación teórica que todo el film de Cronenberg se mueve en ese ámbito deserotizado de la descomposición y atomización del cuerpo. Nos encontramos en el lugar opuesto a aquél que jubilosamente celebrara Jean Baudrillard (1981) y que consiste en la sustitución plena del cuerpo por la forma especular.

(33) Michel Foucault (1990) puso de relieve la estrecha relación existente entre la constitución de la medicina moderna, clínica, y la elaboración de un metalenguaje cerrado.

te no de su cuerpo dado que éste permanece indescifrable, sino del registro más digitalizado y convencional posible, la imagen y los cálculos del ordenador. No deja de resultar sorprendente que desde el mismo interior del sofisticado lenguaje informático emerja una minuciosa descomposición de aquello que no puede percibir el ojo humano. Brundle le exige una contestación que no ha podido hallar por otros caminos, y la computadora inicia un análisis retrospectivo del proceso de desintegración y reintegración padecido que saca a la luz todas y cada una de las fases que atravesaron sus genes. Por fin, encuentra esa figura que apenas fue un instante, agrandada hasta el horror; figura que vive en el interior de su cuerpo bajo una forma distinta, fundida a sus propios genes, pero también minándolos y deteriorando la imagen exterior misma de Brundle: una mosca. Su visión horroriza, pues jamás será percibida de nuevo, sino en la medida en que deja huellas reconocibles en la imagen del cuerpo, donde se apunta de modo siniestro. La verdadera respuesta sobre el estatuto del cuerpo del insecto que ha dejado de existir no deja lugar a dudas: fusión a nivel molecular-genético. Esa mosca que, digitalizada, vimos en un diagrama, ha desaparecido. En su lugar hay un cuerpo que cada vez más va encajando en sus rasgos destellos del insecto, sin por ello aproximarse decididamente a la transformación en mosca. Es la *Gestalt*, la imagen de ese cuerpo, la que se desmorona. ¡Qué lejos estamos de la mezcla binaria que nos presentaba la primera versión de *The Fly*!

Un narcisismo imposible

Tiene lugar entonces una elipsis. Transcurridas cuatro semanas, sospechamos un cambio nuevo en Brundle a través de la mutación de su voz. El científico que hay dentro de él estudia con detenimiento las transformaciones de su cuerpo y el progreso (suponiendo que así pueda llamarse) de su enfermedad. El sarcasmo se une al horror y el asco a un afán arqueológico, donde la mirada del investigador y la del enfermo son difíciles de discernir. Su declaración muestra esta especie de desvarío que oscila entre la ironía y la autocompasión: “Estoy enfermo y puede que sea contagioso... y se va acelerando. No se detiene. Todos los días hay cambios. Cada vez que me miro al espejo veo a alguien diferente, asqueroso, repulsivo”. Dramática constatación en la que aquella primera representación sobre la que se anuda el narcisismo —la imagen unificadora del cuerpo propio— se descompone sin que sea reconocible ni apresable.

En efecto, nuestro diagnóstico, cuando Veronica lo encuentra de nuevo, no puede ser más rotundamente antimelodramático: las piernas de Seth se arquean, los rasgos animales aparecen literalmente montados a los humanos. ¿Qué es Brundle? ¿Un hombre-mosca, en el mismo sentido en que se pudo hablar de un hombre-lobo? No, puesto que este último se representa en sus momentos terminales (como hombre y como lobo); y cuando aparece en el instante de la metamorfosis, los rasgos pueden discernirse, aunque converjan en el mismo cuerpo³⁴. Brundle, en cambio, es algo totalmente mixto. Lo único que podemos constatar es que su imagen humana y su cuerpo van siendo demolidos, descompuestos de un modo que lejanamente recuerda a una mosca. De ahí que el ordenador lo bautice como Brundlefly (Brundle-mosca), es decir, “algo que nunca existió”, algo situado en un punto inextricable entre el hombre y el insecto, ambos consi-

(34) Recuérdese, por ejemplo, la espectacular metamorfosis de *An American Werewolf in London*, citada más arriba.

derados como patrones genéticos y no como formas visuales. Ante la revulsión celular, el vómito de una baba asquerosa, se detiene la economía melodramática del relato que acecha en algún rincón el momento propicio para intervenir. Nos encontramos ante un sentimiento que rara vez tomó al asalto la pantalla en el cine clásico y que parece apuntar de manera sospechosa en los últimos años, el asco. Límite de la experiencia del arte para el Kant de la *Crítica del juicio*, Eugenio Trías (1982: 43) supo ponerlo en conexión con lo bello y lo siniestro: “Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello (...), debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado (...). El arte de hoy —cine, narración, pintura— se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándose de manera que se preserve el efecto estético”. Cabe una razonable duda respecto a si los filmes de terror modernos están realmente interesados en preservar este efecto estético o simplemente lo rebasaron hace tiempo. “El arte —prosigue Trías— es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que ‘a punto está’ de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión que es ceguera, perpetuamente, queda diferida. Es como si el arte —el artista, la obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya ‘última palabra’ de la obra artística. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción” (Trías 1982: 43). *La mosca*, en este contexto, apuraría esta frontera para aproximarse a esta última escena que, como es lógico, vendría pospuesta a cada momento, pues cualquiera que sea su exceso, ésta sería siempre decepcionante. Pero en esta carrera frenética algo tal vez puede haberse extraviado: la experiencia artística.

Regresemos a la representación de lo repugnante que anuncia la tragedia³⁵. Una oreja se desprende del cuerpo de Brundlefly, su repulsivo vómito es, por demás, funcional, pues su carácter corrosivo ayuda a licuar los alimentos que su falta de dentadura le hace incapaz de ingerir... “Me estoy convirtiendo en algo que jamás ha existido, en Brundlefly”. No es —insistamos en ello— el resultado lo que importa, sino el proceso y su efecto de irreconocimiento. A fin de cuentas, se trata de la degradación de lo humano; o más concretamente, la degradación de la carne. Como señalamos, el melodrama no puede penetrar estos muros: Veronica, ensayando la compasión, abraza al que poco antes fue su amante, pero se siente paralizada por el horror y el asco. El tratamiento del montaje en plano/contraplano acentúa el absurdo de la oposición: ¿hombre/mujer? ¿humano/monstruo? ¿animal/humano? En el fondo, todas estas distinciones apuntan la calidad de un nuevo sentido de lo monstruoso cuya fuente ya no está en lo humano ni en lo animal, sino en la imagen. Y nuestro mundo moderno es, no en vano, el de la imagen del cuerpo. Brundlefly es, por tanto, inefable.

Una siniestra arqueología

Parece imposible ir más lejos en la pérdida de la imagen del cuerpo que nos ha propuesto la película de Cronenberg. Y, con todo, *La mosca* introduce una nueva fase, una torcedura apenas

(35) Lo trágico, al menos en su acepción clásica, sería un tapón puesto a lo repugnante; o, mejor, dicho, una forma de trascender lo repugnante ritualizándolo y otorgándole un valor sacro o artístico que lo redimiría en última instancia. En otras palabras, lo repugnante que vive en buena parte de los mitos griegos no es percibido como tal en el contexto mítico ni en el trágico; sí en el científico moderno.

concebible en esta carrera vertiginosa: Veronica está embarazada de Brundle. Una aversión especial se adueña de la muchacha, consciente de la monstruosidad que alberga en su interior. Pensemos el asunto desde el punto de vista biológico: si Brundle es un hombre-mosca donde los dos patrones genéticos se encuentran fundidos, ¿qué forma y entidad poseerá el engendro gestado en el cuerpo de Veronica y producido por el esperma de Brundle? La náusea que tales pensamientos inspiran a Veronica le provoca una pesadilla en la que aborta un bicho viscoso y sanguinolento de forma oblonga. A tan intrincada pregunta, *The Fly II (La mosca II. Una nueva generación*, Chris Wallas, 1989) dará una solución paupérrima, donde melodrama banal y garbancero discurso social se interpenetran; y recordemos que ambos son límites que no rebasará jamás *La mosca*.³⁶

Brundlefly ha tomado una decisión: levantar testimonio, alimentar la memoria de las generaciones venideras con su experiencia terrible. Busca, por tanto, mecanismos de fijación: un vídeo en el cual registra sus metamorfosis con cuidada puntualidad y riqueza de datos. Como dijera Wim Wenders a propósito de la filmación de los últimos semanas de Nicholas Ray en *Lightning over Water (Relámpago sobre el agua*, 1980): “los ojos miran con piedad, la cámara no”. La filmación, cruda e inmisericorde, deberá, pues, dar cuenta de la metamorfosis para futuros estudiosos e investigadores. El segundo procedimiento utilizado demuestra una sublime actitud del investigador ante su objeto, verdadera metáfora de la pasión del científico: guardar en diversos cajones las partes que de su cuerpo van cayendo, cual hojas en otoño. Incluso Brundle recurre a una ironía trágica al denominar el conjunto como el ‘Museo Brundle de Historia Natural’. Verdadera expresión de la historia del hombre en un sentido invertido, es decir, no la de su crecimiento, sino la de su descomposición³⁷. Nunca la ciencia ha podido vivir tan ajena al sufrimiento humano, incluso al de aquél que la ejerce. Al posar su mirada sobre un objeto magullado, herido —el cuerpo— ignora el dolor del sujeto, pues cuerpo y sujeto nada tienen que ver. Así, mientras el sujeto sufre, el cuerpo, la carne, cae y se desmorona.

Un sueño sin inconsciente

“Soñé que era un insecto que soñaba ser un hombre”. Así se expresa el protagonista, perdido en el espejismo de su estado. Sólo que el cuerpo, una vez más, le devolverá a un mundo en el que no son posibles malabarismos de retórica ni consuelos sentimentales. Tras el último enfrentamiento con su antagonista, Stathis Borans (John Getz), Brundle se nos muestra rigurosamente irreconocible, reducido a un amasijo de carne. Aquí y allá se advierten rasgos que evocan, ora a la persona que conocimos, ora a una mosca vulgar. Lo que se había fraguado en el interior (la estructura genética), por fin se manifiesta en la forma. Pero tampoco se detiene aquí esta terrible fábula. Brundle ofrece a Veronica una fusión nueva y definitiva, la familia ideal, haciéndose teletransportar. Repugnante metáfora de la beatífica felicidad hogareña, donde padre, madre e hijo

(36) Podríamos afirmar que ésta da comienzo donde se agota la espectacularidad escópica de otras películas de estructura narrativa más convencional y previsible como *It's Alive (Estoy vivo*, Larry Cohen, 1973) y sus varias secuelas o *Baby Blood* (Alan Roback, 1989). En ellas, los monstruos genéticos concluyen fatalmente convirtiéndose en demoníacos asesinos sedientos de sangre; el relato que los acoge adquiere pronto la convencional forma de persecución y destrucción del monstruo.

(37) Recuérdese la cita de Cronenberg sobre la vejez, pues cobra ahora toda su pertinencia.

se fusionarían en un revoltijo de carne. Entretanto, Brundle se desmonta a pasos agigantados: la carne se desploma, nuevos tejidos se regeneran desde el interior, capas sanguinolentas sin forma ni consistencia se descubren una tras otra; irreconocibles para el ojo que mira, indescifrables para los personajes que lo contemplan paralizados.

Entonces, al escapar *in extremis* Veronica de una de las telecápsulas, el ordenador funde a Brundle con la misma telecápsula. Ya no se trata de un cruce entre lo animal y lo humano en un cuerpo que se reproduce cancerígenamente³⁸, sino que también lo orgánico y lo inorgánico se han cruzado a nivel genético. El resultado es un engendro en donde se ha consumado la pérdida entera de lo humano e incluso de lo vivo. Y el protagonista, brutal mosca —como él mismo dijera en una ocasión— practica el único gesto melodramático de toda la película, al colocar en su sien el cañón de la escopeta que sostiene Veronica entre sus manos, rogándole le prive de esa miserable existencia. La masa sanguinolenta (¿acaso hay otro nombre para este monstruo?) salta en mil pedazos, al tiempo que hace temblar ese objeto trágico que nos es familiar y extraño, siniestro entonces: nuestro propio cuerpo³⁹.

(38) Si tuviéramos que remitirnos a las metáforas de la enfermedad que se expresan en este caso, diríamos que hay un cruce entre dos formulaciones contradictorias: lo que remite a la consunción del cuerpo se refiere al SIDA, mientras lo que apunta al crecimiento desmesurado de los tejidos remite al cáncer. Ambas se dan cita en *La mosca*. Seguimos, en este sentido, la idea de metáfora referida a la enfermedad que expone Susan Sontag en sus dos libros (1980 y 1989).

(39) Cabe indicar que los monstruos de las películas de Cronenberg, en un primer momento fantásticos, se tornan cada vez más realistas, sin por ello dejar de incrustarse en la anatomía. Un radical ejemplo de esto lo vemos en *Dead Ringers (Inseparables)*, 1988), donde el delirio está ligado a la irrupción monstruosa (es decir, en su monstruosidad, en su dimensión de real) del cuerpo femenino visto por dos ginecólogos gemelos que viven con pasión su ciencia y su sexo.



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11

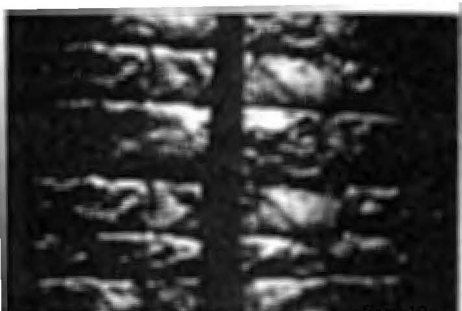


Foto 12

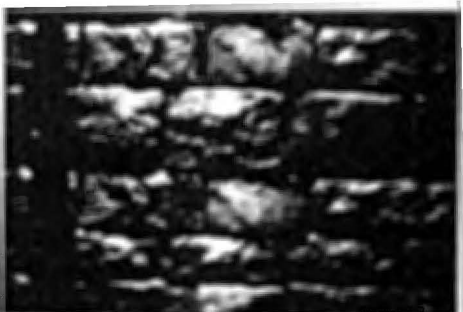


Foto 13



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 21



Foto 22



Foto 23



Foto 24

CAPÍTULO OCTAVO MÁS ALLÁ DE LA MUERTE: EL CADÁVER EXQUISITO

*

En el cine clásico de Hollywood, los hombres y las mujeres morían con los ojos cerrados. ¿A quién podría convencer tamaña inverosimilitud? Acaso sólo a los niños y a los infelices, pues ello contradice la experiencia humana más elemental. Y, sin embargo, durante largos años no se alzaron voces, quejas ni lamentos en defensa de una muerte más realista. Y es que la pregunta sobre la veracidad de la muerte en el cine clásico está sin duda mal formulada. En los *westerns*, los *thrillers* o los melodramas hollywoodenses, la muerte posee un valor simbólico: es un nudo del relato que actúa como una pieza del saber que éste destila y, por tanto, tras irrumpir en la escena, pasa a metaforizarse. Resultado de un tiroteo, lo culmina dándole un sentido; producto de un hado aciago, lo convierte en ley y enseñanza para los que sobreviven y para el espectador mismo. Hay, es cierto, un instante denso, que no se limita a ser consecuencia de la situación narrativa que lo provocó ni tampoco se deja absorber por sus resultados (venganza, duelo, enseñanza, recuerdo), pero ese excedente no llega a poner en cuestión la plenitud del ceremonial. Con la muerte simbolizada —la herida, la pérdida, el recuerdo, el final de la amenaza— acaba todo. No hay, por así decir, lugar ni tiempo para el cadáver. Si bien lo pensamos, cerrar los ojos es justamente el hermoso gesto que dedicamos a nuestros muertos, tanto para representar la paz que les deseamos, asimilando así su defunción a un sueño reparador, como para evitar lo insoportable de ‘su mirada’.

Lo sorprendente del gesto poético clásico es que transfiere este acto ceremonial, discreto y puro, de la mano del semejante a la de la enunciación; o, si se prefiere, este cine elide el gesto humano y lo hace coincidir con el momento mismo de la muerte. Quizá sea esto lo que confiere a las palabras postreras de un moribundo un índice inusual de verdad que apela a un registro distinto del utilizado en vida por ese mismo personaje. Incluso la palabra del mayor de los villanos está aureolada por la muerte con un fulgor mágico: palabra mítica, diríamos, más que sincera. Y dicha densidad contribuye a mejor percibir la falla sobre la que se asentó. Lo que de esta operación ritual es sistemáticamente elidido, sustraído, es el despojo que permanece pesando como una losa después de acontecida la muerte: el rígido cadáver.

Ahora bien, sería inadecuado concebir la economía representacional del cine clásico, en lo que al cadáver se refiere, al margen del sistema de autocensura que rigió los destinos de Hollywood durante varias décadas y que gestionó, en particular, las dosis de violencia y sexo exhibidas en la pantalla. Nos referimos al llamado Código Hays o *Production Code*. Este establece una serie de *Dont's and Be Carefuls* (prohibiciones y alertas) cuyo objeto principal es administrar los grados de introducción en lo narrativo y en lo escópico de estos controvertidos temas. Bien es

sabido que la voluntad del código en cuestión no se reduce a legislar respecto a lo que puede o no ser mostrado (aun cuando haga hincapié en ello), sino que se extiende igualmente a la valoración de aspectos narrativos, tanto como pragmáticos. Tal vez fuera fructífero superar la concepción de estas leyes como un medio de reprimir la mostración (en un sentido ideológico meramente prohibitivo, de cuño marxista) para entender el término represión en su acepción psicoanalítica, mucho más productiva, tal y como fue formulada por Freud. Planteado así, el valor de este acto y sus efectos varían radicalmente. Permítansenos un ligero desvío para explicar el sentido de este concepto.

Para Freud, la represión (*Verdrängung*) es el mecanismo básico del inconsciente y consiste en la operación por la cual el sujeto mantiene alejadas de la conciencia representaciones ligadas a una pulsión. Ahora bien, este rechazo de lo consciente o represión propiamente dicha se ve sometido a un principio de atracción o contagio que se extiende a otras representaciones asociadas a la primera (Freud 1981: 2054). Lo que es más importante para nuestro razonamiento es que dichas representaciones encuentran la forma de regresar y dejan, de este modo, sus huellas o incluso ordenan el comportamiento y el discurso del sujeto, pues represión y retorno de lo reprimido son inseparables. En efecto, reprimimos nuestros actos, nuestro discurso, nuestro comportamiento, pero la cadena significante, de todos modos, sigue circulando y expresando sus exigencias. De ahí surge el síntoma neurótico. Por tanto, la operación que se deduce de la represión es perceptible en el discurso, constituye su eje fundamental y, así, lo reprimido regresa bajo formas pactadas, de compromiso. Podríamos concebir de un modo semejante lo que sucede con el Código Hays: su reglamentación, las cortapisas que pone a la mostración y a la narración constituyen una operación de represión que, a pesar de todo, no podrá evitar —es su ley— que lo reprimido regrese constantemente bajo fórmulas elusivas, metafóricas. Es así como se engendra un mecanismo de sugerencias que la historiografía denominó el pudor clásico y que funda en buena medida el sistema retórico hollywoodense. Sus instrumentos fundamentales no son tanto la supresión como la puesta en marcha de todo un abanico de figuras —preterición, elipsis y, en particular, metonimia y metáfora— cuyo cometido es enmascarar aquello que, a pesar de las prohibiciones, no puede dejar de ser enunciado¹. Podríamos sostener, a tenor de lo expuesto, que el modelo de representación clásico constituye el efecto en el discurso (transformaciones, metáforas, metonimias, lýtotes, elipsis, etc) de las prohibiciones formuladas o recomendadas en el *Código de Producción*. Y, puesto que de figuras retóricas se trata, el discurso clásico apuraría permanentemente la frontera, no tanto por transgredir el modelo, cuanto por constituirlo en esa precaria posición de equilibrio retórico². Regresemos, entonces, al cadáver y preguntémosnos en qué lugar ha sido confinado, pues la respuesta primera que ofrecimos no parece consecuente con lo que acabamos de afirmar. Supongamos, aunque sea a modo de hipótesis, que en algún recóndito lugar del cine clásico el cadáver apunta levemente.

A poco que pensemos y aun antes de esclarecer con algún análisis lo que acabamos de plantear, somos conscientes de que esas sutilezas no han permanecido incólumes a lo largo de los

- (1) Recuérdese el énfasis que puso Michel Foucault (1967) al abordar la historia de la sexualidad en demostrar que el discurso clásico no había reprimido la sexualidad, sino que había construido un minucioso aparato de saber para darle entrada. Podría afirmarse, desde este punto de vista, que el cine clásico no dejó de hablar del sexo y de la violencia a lo largo de toda su historia. En realidad, lo puso en discurso. Como puede verse, se trata de dos aproximaciones distintas, pero no forzosamente contradictorias.
- (2) El tema del código, sus fronteras y su valor de ley ha ocupado varios volúmenes (AAVV 1990 y 1991).

años. Las pantallas modernas se pueblan de cadáveres vivientes, cuyo estado roza o incluso rebosa el asco. La interrogación que nos guía en este capítulo es, como en el anterior, establecer algunos jalones de un itinerario que nos permita una mejor comprensión de lo que sucede hoy. Para ello, comenzaremos pasando revista a ciertos márgenes del cine clásico donde la presencia del cadáver es visible y donde, además, el relato cuenta y negocia su función. También en este caso encontraremos rasgos semejantes a los analizados en *Cat People*. En segundo lugar, atravesaremos esa fractura de la represión para comentar algunas puestas en escena de Hitchcock, especialmente sintomáticas de una imposición cada vez más descarada y obscena del cadáver como objeto que vertebra los recursos formales fundamentales. En tercer lugar, penetraremos por la ranura que antaño había sido pactada para contemplar la invasión de los cuerpos en estado de putrefacción que reciben el nombre de no-muertos o muertos vivientes (equívocamente, en España se han denominado casi siempre ‘zombis’). Esto nos obligará a replantear la noción de cadáver desde un punto de vista algo distinto del que servía de fuente para el cine clásico. Para concluir, analizaremos la barbarie corporal, en particular el canibalismo, que anida en una película como *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991). La náusea que provoca la película en su mismo tema parece contradecirse con la lluvia de *oscars* con que la Academia, siempre pudorosa, la ha obsequiado.

* * * *

Márgenes de una ausencia: el cadáver en el cine clásico

Detengámonos, en pleno corazón del ciclo de terror de la Universal durante los años treinta, en un clásico como *Frankenstein* (*El doctor Frankenstein*, James Whale, 1932). En él asistimos a una apoteosis eléctrica y a una metáfora de la creación de la vida³; ambos rasgos parecen sepultar la emergencia del cadáver. Sin embargo, basta mirar de cerca las imágenes, suspendiendo los tópicos de una lectura alegórica, para verse cegado por su materialidad y evidencia. En otras palabras, más allá de la pasión médica del doctor por crear vida, otro discurso invade las imágenes de la película. Es cierto que la atmósfera gótica envolvente, la contrastada iluminación, el diseño del aislado torreón en el que nace el monstruo (especie de mezcla entre mazmorra y laboratorio) o el estallido de la tormenta son signos inequívocos de un estilo de fantástico que pronto se habría de generalizar. Y, no obstante, estos rasgos tan tipificados no obturan por completo el motivo material al que ahora aludimos: un *travelling* se desliza por los rostros de distintos personajes que miran en dirección a un lugar situado bajo el borde inferior del encuadre. Justo un poco más allá de éste y pronto ante nuestros ojos se encuentra un cadáver todavía caliente a punto de ser inhumado. Unos minutos más tarde, el cuerpo sin vida de otro personaje, un ahorcado, yace obscenamente con el cuello roto. No se trata de la muerte en estas breves e ilustrativas imágenes, sino del despojo que queda después de acontecida ésta. Y éste no es sino la materia prima con la que comenzarán las labores creativas del genial doctor. Vayamos, pues, al largo y eufórico ceremonial de la composición artesanal por disección del nuevo ser o, mejor dicho, del nuevo cuerpo, pues éste se realiza antes de insuflarle vida y tal vez con independencia de ello.

(3) Explícita sobre todo en el subtítulo de la novela de Mary Shelley que sirvió de base al guión: *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

Es innegable que el efectismo eléctrico de un cielo romántico o la magia averiada de la intervención quirúrgica, a medio camino entre la ciencia moderna y la alquimia, dificultan la percepción del cadáver en su materialidad. Igualmente, es justo reconocer que la temprana conducción del relato a la dialéctica entre la vida y la muerte, entre el monstruo y el hombre, parecen haber desviado la atención de la presencia, por demás palmaria, de un cuerpo que ostenta sin pudor alguno los cortes, las cicatrices y los costurones que remiten a su pasado fragmentado y cadavérico⁴. Un cuerpo que es, a fin de cuentas, un organismo recompuesto, hecho por el procedimiento del *collage* y que lleva las huellas de su sutura bien visibles, aun cuando sólo se enfatiza lo visible. Así pues, ninguna alusión a los órganos (salvo el corazón) ni a los tejidos. La ilusión de la vida en relación con el cuerpo está claramente romantizada. Un cadáver anda suelto; sin embargo, la conversión de la estructura de la película en un esquema estereotipado de persecución y destrucción oscurece pero no anula estos aspectos visuales sobre los que deseamos en este momento llamar la atención.

Una escena perteneciente a la secuela *The Bride of Frankenstein* (*La novia de Frankenstein*, James Whale, 1935) puede servir para recordar la tensión que la película ofrece, en su imaginaria y su composición visual, entre los dos factores confrontados aquí, el cadáver y la metáfora prometeica. En ella, el siniestro doctor Pretorius (Ernest Thesiger), embarcado en una investigación compulsiva en torno al secreto de la vida, exhibe ante Henry Frankenstein (Colin Clive) los resultados de su indagación, consistentes en una serie de miniaturas envasadas en tarritos de cristal que representan personajes extraídos de cuentos de hadas (el rey, la reina, la bailarina...). Algo falta —se apresta a reponer el lúgubre doctor— para convertir este jueguecillo banal animado, casi circense, en los fascinantes y también terribles hallazgos de Frankenstein: el tamaño. Y, con todo, esta respuesta no satisface, pues parece dejar de lado la verdadera condición y procedencia del nuevo ser: el monstruo está hecho con fragmentos de otros cuerpos muertos. De hecho, *The Bride of Frankenstein* ofrece una espectacular ambientación gótico-científica mayor que la primera película tendente a ocultar, en medio de tubos y retortas, el cadáver. Pero el horror se apodera del espectador cuando, casi al final de su metraje, se produce el roce fatídico entre dos cuerpos hechos de retales, el del hombre-monstruo y el de la mujer-monstruo. Su mejor expresión es el grito de esta última al verse como en un espejo en quien está llamado a ser su compañero.

* * * *

El nacimiento de la medicina y su resto

Pero nuestra interrogación plástica y antropológica va a centrarse, en lo que al cine clásico se refiere, en una película que supo trabajar su estilo apurando las fronteras de lo mostrable del cadáver y lo hizo con una sobriedad sombría en la que la espectacularidad no tenía cabida. Su tema mismo lo aborda frontalmente: basado en un relato de horror victoriano de Robert Louis Stevenson, *The Body Snatcher* (*El ladrón de cadáveres*, Robert Wise, 1945)⁵ narra una historia que se sitúa en el límite inferior de la medicina, a saber, su relación con la cirugía, la disección

(4) El trabajo de maquillaje efectuado por Jack Pierce dulcifica la crudeza de estas marcas del cuerpo incluso por su mismo exceso, pues las hace menos reales.

(5) El hecho de que esta película forme parte también del volumen de producciones B de Val Lewton para R.K.O. permite descubrir ciertas semejanzas con lo analizado a propósito de *Cat People* en el capítulo anterior.

y el universo de lo forense. Henos, pues, de lleno en el campo oscuro de investigación donde el saber científico se enfrenta a su enciclopedia, el cadáver⁶. No es casual si a la película se le ha reprochado su ausencia de poesía en contraposición con otros trabajos de Lewton. Recordemos someramente la trama. En el año 1831, el profesor MacFarlane (Henry Daniell) regenta una prestigiosa escuela de futuros médicos en la Universidad de Edimburgo. Entre sus discípulos más aventajados, figura el joven Fettes (Russell Wade), de escasos medios económicos, quien se convierte en su ayudante y, de este modo, tiene acceso a la faz más deshumanizada y perversa de la medicina (la disección de cadáveres, la oscura procedencia de los cuerpos, su profanación para fines científicos y, por último, el asesinato mismo). Fettes se ve, pues, obligado a establecer intercambios con el cochero Gray (Boris Karloff), proveedor de cadáveres que estuvo oscuramente ligado en un pasado remoto al doctor. Poco a poco, el joven estudiante se abisma en esas turbias aguas, al tiempo que va descubriendo siniestras semejanzas y vínculos entre Gray y MacFarlane. Deseoso de curar a una pobre niña inválida de la que se encariña —Georgina—, Fettes provoca, sin saberlo, un crimen que, dadas las circunstancias, no puede ni siquiera denunciar. MacFarlane, cautivo de Gray por una deuda del pasado de inquietantes semejanzas con la trama presente, acaba por asesinarlo, enloquece y muere en un accidente. Una vez que la pesadilla se ha disuelto, Georgina recobra milagrosamente su movilidad.

Dos hechos parecen imposibles de separar en esta trama: el primero es la consideración de McFarlane como científico. Nada en él recuerda los locos alquimistas o pasionales investigadores de la hornada frankensteiniana. MacFarlane es, estrictamente hablando, un cirujano y un enseñante, acostumbrado a tratar con cadáveres, a diseccionarlos, hasta el punto de que corre sobre él el rumor de su incapacidad para trabajar con organismos vivos, puesto que su enseñanza le impide ejercer como doctor. El segundo, correlativo al anterior, es la estructuración de la película como un viaje iniciático de Fettes a las profundidades donde se gesta el saber médico y que concluirá con su aprendizaje a través del contacto con el horror. Fettes ingresará en los turbios manejos de la anatomía patológica para gestar un saber sobre lo vivo que nace de lo muerto. El relato, entonces, está ordenado como una iniciación a través de la cual Fettes logrará trascender su sórdida relación con los cadáveres. No es por azar si el joven, una vez concluido el relato, es decir, después de haber descendido a los infiernos de la medicina, sentencia respecto a su maestro: “El me enseñó la matemática de la Anatomía, pero no pudo enseñarme la poesía de la medicina”. Es ésta una ajustada descripción de lo que está en juego: por una parte, la exactitud de una aproximación que se quiere exhaustiva a lo real cuyo instrumento es la descomposición analítica y cuyo objeto es la anatomía. Para ver más allá de lo visible, la práctica que se impone es la disección de cuerpos, con indiferencia hacia su condición humana y estado de vida. En realidad, la comprensión del cuerpo vivo dependió durante siglos de lo que revelaba la disección de cadáveres. *The Body Snatcher* se cierra con un cartel que anuda esta doble dimensión en la que relato y salida a la superficie de un saber originado en lo terrible se encuentran: “Es por el error como el hombre se eleva. Es por la tragedia como aprende. Todos los caminos del saber comienzan en la oscuridad y acaban en la luz”. El itinerario emprendido por Fettes es fiel expresión de esta verdad; verdad en la que el relato proveerá al espectador de un recubrimiento para lo más terrible y un acceso a lo que Fettes llamaba ‘poesía de la medicina’. La doble dimensión que la película posee la convierte en idónea para la también doble interrogación que impulsa

(6) La imaginería de esta película responde a algunos de los rasgos mostrados con sagacidad por Foucault (1990).

nuestro trabajo: narrativa-visual y antropológica. Una precisión mayor en estas conclusiones sólo podrá proceder del análisis de las imágenes.

El velo ante lo inefable

Siendo el cadáver inseparable tanto de la consideración médica que aparece en la película como del avance del relato (y, por tanto, del aprendizaje de Fettes), la puesta en escena debe girar en torno a sus distintas apariciones, ante las cuales la cámara y el ojo deciden detenerse con un pudor muy semejante al que detectamos en *Cat People*. Vayamos con un primer ejemplo. En el momento en que Fettes se convierte en ayudante de MacFarlane, penetra guiado por su maestro en el aula de Anatomía. Ésta es un sombrío sótano decorado con representaciones del cuerpo humano y de sus funciones vitales. El profesor comienza la instrucción de su estudiante con algunos asuntos delicados que éste, en su virginidad médica, desconoce y que incumben a los utensilios básicos de trabajo, a saber, los cadáveres, en un período en el que la práctica de la disección se enfrenta a ciertas restricciones legales. “¿Sabe Vd. dónde obtenemos los cadáveres para la disección?”. El muchacho responde: “En el Consejo Municipal”. MacFarlane lo toma por el hombro con gesto paternal: “Eso es lo que la ley estipula...”.

Una primera verdad esencial, pero también terrible, le va a ser revelada al joven discípulo y con ella se señalará la primera etapa de su itinerario. Es sorprendente que el montaje escoja la vía de su omisión; o, más concretamente, que incruste en el vacío dejado por una revelación que no escucharemos un entramado discursivo propio de pesadilla: un encadenamiento seco que suprime a un mismo tiempo la visión del lugar donde se ocultan los cadáveres y las palabras pronunciadas por el maestro. Así, mientras MacFarlane pronuncia las últimas palabras, los dos personajes se internan más allá de una cortina que separa el sótano en dos mitades, suenan unos compases musicales extradiegéticos y la cámara se aproxima a la cortina sin rebasarla y, por tanto, perdiendo de vista a los protagonistas (foto 1). Oscuridad casi absoluta que encadena por semejanza cromática con un picado sobre el suelo del cementario. Es noche cerrada y ahora se deja oír un ruido rítmico de cascos de caballos marchando al paso. La cámara inicia un ascenso hasta detenerse ante un perrito situado junto a una tumba. Tanto los cascos como el animal nos son familiares desde tiempo atrás: los primeros están asimilados desde el comienzo al cochero Gray, el ladrón de cadáveres; del segundo sabemos que no se separa de la tumba de su amo de pura pena. El rumor sonoro continúa escuchándose fuera de campo. Sigue un plano entre sombras: al fondo, el muro del cementerio; a la izquierda, los goznes de la verja crujen y se perfila la sombra de un hombre enjuto con una pala sobre el hombro (foto 2). El perro gruñe, todavía en *off*, al tiempo que la sombra del hombre sale de campo por la derecha. Por el lado opuesto, penetra el cuerpo oscuro de Gray. La cámara se aproxima a él. El ladrido del animal se oye, desde el borde inferior del encuadre. Con furia, Gray asesta un golpe implacable que lo interrumpe de cuajo. Nuevo picado sobre la tierra en la que se hunde la pala. Lo sabemos: no es una tierra cualquiera, sino aquélla que acoge los cadáveres que ahora van a ser profanados.

Como puede verse, la economía del fragmento es muy sintética y trabaja en su mayor parte rentabilizando materiales expuestos con anterioridad (el perro, los cascos, las sombras) con el fin de densificar el sentido, es decir, labrarlo con un campo connotativo asfixiante. Además, estos significantes aparecen desdoblados entre sus imágenes (sombras y volúmenes) y sus sonidos, acentuando la asincronía y jugando con los contrastes. Traumática manera de adentrarse en un

lugar tan inhóspito como el cementerio: éste fue el primer espacio representado en el filme y es también el límite de la muerte. Frontera que parece más acorde con las turbulencias de la vida onírica que con la naturalización del relato narrativo, lo curioso es la acentuación de las líneas divisorias (las dos partes de la sala de anatomía, el límite de la mirada) para escamotear sistemáticamente aquello que se encuentra más allá: lo real del cadáver. Pero también la rima: la oscuridad de la cortina nos impide ver, pero nos transporta a un lugar donde otra imagen oscura —la tierra del cementerio— nos aproxima sutilmente al cadáver. La rima, por tanto, cose poéticamente lo que en el relato se abre con la elipsis.

En este ceremonial siniestro de sombras y profanación sólo parece posible la entrada a través de la forma más turbadora del sueño, la pesadilla. Y, en efecto, el último plano analizado encadena con un picado que nos desplaza al tercer lugar de este breve fragmento: Fettes se agita intranquilo en su lecho (foto 3). Es ahora, en realidad, cuando comprendemos retrospectivamente el carácter de pesadilla de lo que acabamos de observar. Esa rotunda articulación nos sume, no obstante, en la incertidumbre: ¿se trata de una conversión retroactiva de los planos que acabamos de ver a la condición de pesadilla del durmiente, tal vez compelido por la revelación que su maestro le hizo apenas unas horas antes? La atmósfera cargada con el exceso de sombras así parece confirmarlo. Pero la respuesta no es tan clara ni posee la inequívoca identidad psíquica que le suponemos. ¿Se trata, por el contrario, de un montaje paralelo que hace coincidir aquellas tenebrosas imágenes con una repentina excitación corporal? Difícil es responder con certeza, pero lo indudable es que el discurso se ha permitido la licencia de aunar, con desprecio por el rigor temporal, tres momentos que transcurren en tres lugares distintos —sala de anatomía, cementerio, habitación de Fettes— en donde la única semejanza (y no es poca) es la red metafórica que parece haberse desencadenado: oscuridad, fragmentarismo de los rasgos, pesadilla. Hay más, pues los dos giros fundamentales impuestos con violencia por las imágenes se producen en sendos instantes terminales, esto es, en dos momentos en que estamos a punto de ver el cadáver: la primera vez tras la cortina, la segunda en la fosa abierta. Giros, pues, que equivalen a una marcha atrás, que, sin embargo, no se consuma por completo, puesto que la continuidad narrativa conserva los rasgos metafóricos de aquello de lo que huye⁷. El montaje vacila, por consiguiente, ante la representación última a la que indefectiblemente nos aproxima.

Fettes despierta y se incorpora. Un plano de conjunto de la habitación y con *raccord* en el movimiento permite orientarse en el espacio. Continúan oyéndose los cascos en la banda sonora. Así pues, si bien el espacio parece haberse reconstruido con la continuidad, el sonido se incrusta como un eco venido de otro lugar subrayando dos aspectos nuevos: primero, que su permanencia ha llevado a Fettes a despertar siéndole insoportable su pesadilla; segundo, que lo representado en el cementerio tenía un orden de realidad paralelo temporalmente al sueño, aunque no a la revelación hecha poco antes por MacFarlane. Una recomposición momentánea entre las tres microescenas se opera en este momento, si bien su relación temporal exacta es imposible de establecer. Al abrir la ventana, un nuevo *raccord* en el movimiento garantiza definitivamente la orientación del espectador: desde el exterior, pero siempre en *off*, el sonido de los cascos se detiene (foto 4). Picado subjetivo sobre el carruaje de Gray situado ante la puerta trasera de la mansión, que da a la sala de Anatomía y al cobertizo. El orden temporal aparece ahora restablecido. Por otra parte, Gray, compuesto hasta el momento por una serie de emanaciones meta-

(7) Recordemos lo dicho respecto a la noción de represión en Freud poco más arriba.

fóricas donde la oscuridad, el crimen y la profanación se interpenetraban, aparece en su calidad de mero personaje. Insistamos en lo sucedido: justo en el momento en que la visión del cadáver iba a producirse, el montaje nos salvó por segunda vez de este encuentro. Pero lo hizo dejando algo en su lugar: Gray. Empero, las audacias de la escena no han concluido todavía y los riesgos de aproximación y representación del cadáver andan cerca.

Contrapicado de las escaleras por las que Fettes desciende a la sala de Anatomía (foto 5). Se oyen, fuera de campo, los golpes sobre la puerta. La cámara describe una panorámica a izquierda acompañando al joven y es entonces cuando nuestra mirada tropieza con una composición estática: oscuridad absoluta que rima cuidadosamente con el plano de la cortina analizado más arriba y también con el de la tierra del cementerio. Un límite para la mirada, más allá del cual la imagen debe enmudecer o el montaje actuar para desviarla hacia otros derroteros. Lo realmente significativo es que ahora ya no se ponen en marcha estos recursos, pues la escena se abre a una metonimia muy particular: la puerta se descorre como un telón para mostrar una figura inmóvil. Es Gray con un saco en el hombro (foto 6). Un grado más hacia la mostración del cadáver: la mirada ya no se retira, tampoco se desplaza el montaje; la oscuridad lo vela ligeramente, una tela lo recubre, pero está situado dentro del encuadre. Era inevitable que ello ocurriera en una película cuyo objeto son los cadáveres, sobre todo porque el cuerpo se concibe como una pieza de intercambio y de encuentro fundamental para que el relato avance: intercambio mercantil entre Gray y Fettes, pero también encuentro puesto que Gray encarna el lado más sórdido del descenso de Fettes a los infiernos despiadados de la medicina. A partir de aquí puede entenderse la compleja articulación entre fases del aprendizaje y economía de la mostración. Y, en efecto, ambos personajes transportan el cadáver a cuestras por la habitación en penumbra; mientras Gray se refiere a él con un lenguaje técnico y mercantil inmaculado, Fettes queda enmudecido por el *shock* (fotos 7 y 8). Una vez Gray ha desaparecido, una risa saca al joven de su silencio: MacFarlane ha estado observando y sentencia el valor de prueba de lo vivido (foto 9). Ahora bien, ¿su sanción incluye la pesadilla y la escena del cementerio? En este caso, el saber y la visión se bifurcan, pues, aunque MacFarlane no asistió a esa escena, conoce perfectamente su significado último⁸.

El crimen, la culpa, la escena

A pesar de las sórdidas profundidades a las que ha descendido, Fettes todavía conserva incólume su ilusión por una medicina curativa, piadosa y humana. Por ello, tercia en favor de la niña Georgina para que su maestro la intervenga quirúrgicamente. La ironía trágica moviliza el sentido de la secuencia que nos disponemos a analizar. Para realizar una última experimentación que le permita operar a la niña, MacFarlane necesita urgentemente de un cadáver. El ayudante, convencido de la bondad de su empresa, visita a Gray por su cuenta y riesgo y obtiene de él la promesa de entregar un nuevo cuerpo, a pesar de que el control policial se ha incrementado. Sin saberlo, Fettes provocará con esta petición un crimen, pues el cadáver solicitado a Gray no puede ser obtenido de otro modo. Veamos el tratamiento de la secuencia, aunque, dada su extensión y nuestros fines actuales, lo haremos aligerando algo nuestra descripción y análisis.

(8) En este momento no nos proponemos realizar un análisis estrictamente narrativo, pues ello nos alejaría del itinerario que deseamos imprimir a este capítulo. El lector puede consultar otro trabajo (Sánchez-Biosca 1993), bastantes de cuyas ideas aparecen reescritas aquí.

La escena nocturna se abre sobre un callejón. Fuera de campo, se escucha el canto de una voz femenina que había puntuado el relato desde su comienzo: se trata de una mendiga ciega. La cámara sigue a Fettes hasta que se cruza con ella, le pregunta por el paradero del cochero y avanza hacia el fondo del campo. La cámara permanece junto a la mujer que prosigue su canto (foto 10). Plano general de la calle por donde se aleja Fettes, mientras la voz sigue escuchándose, ahora ligeramente orquestada. Un *travelling* acompaña al joven en su travesía nocturna hasta vislumbrar un cartel que le indica que ha alcanzado lo que buscaba. Un *raccord* en el movimiento nos conduce al interior donde la imagen aparece repleta de connotaciones: en primer plano, el carruaje, de siniestra significación; al fondo, Fettes se sobresalta al ver la cabeza en movimiento, poderosamente iluminada, del caballo. Cuando Gray abre la puerta de su miserable morada, nos hallamos de nuevo ante una composición compleja: en primer plano Fettes; al fondo, el umbral de la puerta que da paso al habitáculo de Gray (foto 11). Muy semejante al plano comentado más arriba en el que la puerta del aula de anatomía se abría como un telón al exterior dejando ver el cadáver y su porteador, hay, no obstante, una variación crucial: Fettes aparece plásticamente incorporado a ese espacio tanto como a estas alturas está implicado en la historia, de la que —dicho de paso— va a convertirse en agente. Sigue una breve conversación entre los dos personajes que, por mor de la brevedad, omitiremos. Entonces, encontramos una secuencia que nos suena conocida. Veámosla.

Fettes se aleja y, entonces, la voz de la cantante callejera, que se había apagado durante la conversación, se deja oír de nuevo fuera de campo. Es como una llamada para Gray y para el espectador que es así informado del desenlace inminente de la secuencia. Reencuadre a través de una ventana de la mansión que se abre al exterior (foto 12); por el fondo, se aproxima Gray hasta asomarse. Una composición en acusada profundidad de campo presenta, en primer plano, el hombro del cochero, mientras, al fondo, se cruzan de nuevo en la calle desierta las figuras de Fettes y la mendiga (foto 13). La voz se torna más clara, al tiempo que los dos personajes abandonan la imagen desapareciendo cada uno por un borde del encuadre. Retorno a Gray: un *travelling* se desliza hacia su rostro pensativo, que sostiene la mirada en ese lugar ya vacío por donde desapareció la mujer cuyo canto se escucha aún (foto 14). Es fácil establecer la conexión entre la petición urgente de Fettes, la ausencia de testigos, el canto de la mendiga y la mirada y subsiguiente meditación de Gray. Este cierra la ventanuca. Una vez más, ante el momento crítico, la oscuridad de la pantalla. Picado sobre el cochero junto al caballo, éste sumido en la sombra, en contraste con su luminosa claridad anterior. Se dirige a él irónicamente sugiriendo el trabajo que les espera. Encadena con el exterior. Plano general: la cantante se interna en la oscuridad, atravesando un arco (foto 15). Su voz continúa entonando el canto. En seguida, comienzan a escucharse los cascos de los caballos, antes incluso que la imagen muestre el coche. Las asociaciones acuden a nuestra mente, las rimas y repeticiones también, al tiempo que interpretamos la elipsis que otorga una densidad extrema a las acciones. Entretanto, la mujer desaparece tras la bruma y el carruaje de Gray lo hace tras ella. El campo permanece vacío, aunque la canción persiste actualizando así un espacio *off* que se encuentra a demasiada distancia del visualizado (foto 16). En este lugar inaccesible a nuestra mirada pero latente a través del sonido, la garganta de la mujer ahoga una nota y el silencio se impone de manera abrupta; también los cascos han dejado de sonar. Encadena con Fettes, tomando notas en su escritorio (foto 17). Fuera de campo, se dejan oír una vez más los cascos del caballo de Gray. Nueva compresión del tiempo. Lo que sigue constituye una cuidadosa rima con la secuencia del cementerio analizada más arriba (foto 18): al parecer, todas

las escenas complejas crean una suerte de nexo entre Fettes, el acto delictivo y su recepción por el joven que necesariamente ha de afectar de modo causal a la interpretación del personaje (foto 19). Empero, la diferencia fundamental que distingue los dos ejemplos comentados está centrada en el intercambio entre Fettes y Gray, el cual tiene lugar con el cuerpo (caliente) de la mendiga bajo el límite inferior del encuadre, una vez el primero la ha reconocido. También aquí MacFarlane interviene con su sabiduría y experiencia haciendo comprender a su horrorizado ayudante que sólo la disección puede borrar las huellas del crimen y del cadáver al mismo tiempo (fotos 20 y 21). Pero esta forma de hacerlo—¿médica o criminal?— no sirve para extirpar la culpa del muchacho, sino para hundirlo todavía más. Para reparar el daño está el relato.

En suma, una vez más, la visión del cadáver ha andado cerca, en el trayecto que se sitúa entre la muerte (por asesinato) y la mercadería con su despojo. Y es que *The Body Snatcher* no trata con la muerte (ésta es en él un fenómeno secundario), sino con aquella secuela suya que —según afirmábamos al principio— aparecía omitida, oculta o metaforizada en la economía clásica. Esta película, al menos a nuestro entender, condensa uno de los discursos más extremos en los que el cadáver ha permanecido y generado una batería retórica de gran riqueza, apurando las fronteras, pero —y esto es de enorme interés— sin contravenir los instrumentos discursivos fundamentales de la ‘represión’ clásica.

* * * *

El cadáver exquisito: Hitchcock

Economía de los límites; batería retórica al servicio de un reto de la mostración imposible e inevitable a un mismo tiempo. El discurso clásico se mueve en estas fronteras cuando decide rebasar las de la muerte, pero —lo señalamos— lo hace pocas veces. Sin embargo, existe un volumen de películas que traeremos a colación en estas páginas en las que el cadáver aparece bajo el signo de una compulsión irrefrenable y, por consiguiente, que avanza por una senda altamente peligrosa hacia su mostración. En estas ficciones, la perversión suele servir para alojar fantasías de cadaverización en el interior del relato, en lugar de hacer excesivas concesiones a la mostración obscena del mismo, entre otras razones debido a la época y el contexto de producción y estético en que fueron concebidas. Sea como fuere, estos relatos parecen inspirados por un tono fuertemente realista, por escenarios contemporáneos, sin apoyo ni coartada en géneros góticos o referencias intertextuales novelescas. Puesto que no aspiramos a escribir una historia de la representación del cadáver, sino a señalar algunos jalones significativos que abren nuestra lectura a una imagería moderna, permítasenos la licencia de mencionar algunas películas de Hitchcock entre 1948 y 1960, período en que se consuma una crisis sin posibilidad de retorno del canon clásico (por la competencia televisiva, la irrupción de las nuevas tecnologías del color, pantalla, fotografía, cámara, etc. y la contestación de las escrituras experimentales). En muchas de ellas, se atisba una sospechosa insistencia en la presencia de cadáveres sobre los que pivota enteramente el relato e incluso la puesta en escena. Estamos convencidos de que anuncian algo más que una opción perversa personal. Seremos, en su exposición, breves para no dañar la unidad del capítulo.

1948: *Rope (La soga)*. Se han señalado los mecanismos sutiles que sirven para un rechazo del montaje de los planos, los malabarismos de una cámara en movimiento permanente o la dirección de actores en un espacio restringido. Pero pensemos en otro aspecto que otorga el sen-

tido a éstos: el primer corte (y el único que el espectador percibe) nos sitúa ante un cuerpo que se desploma estrangulado⁹. Un asesinato limpio que deja como resto un cadáver que debe ser escondido. Este cuerpo sin vida articulará en lo que sigue la puesta en escena. Oculto en un arcón, el cadáver, aunque invisible, es, sin embargo, el que rige la relación entre lo que escapa a la mirada y los personajes: crea las tensiones dramáticas entre ellos, subraya la sangre fría o el temor de los criminales —Brandon (John Dall) y Philip (Farley Granger)—, poniéndolos a prueba, y acaba por decretar la pendiente hacia el final, que indefectiblemente se realizará ante él. Deberíamos corregir ligeramente ahora, cuando aún estamos a tiempo: la mirada de la enunciación organiza un relato a partir de un gran ausente (el personaje en cuyo honor se hace la fiesta y que no acude a la cita) y un gran presente velado (el cadáver)¹⁰. Escasez del montaje, movimientos de cámara y composición, intervienen para subrayar la asimetría entre campo y fuera de campo, unas veces acentuando la profundidad de la imagen con el soporte del arcón en primer plano, otras situando éste ligeramente por debajo del encuadre, constituyéndolo en objeto de fugaces miradas de los asesinos que escapan a la atención de los demás contertulios, etc. Hitchcock va incluso algo más lejos: la cena dispuesta por el protagonista, el mantel, los canapés, el *champagne*, todo se coloca sobre el arcón donde yace el cadáver en una apuesta de audacia que el asesino emprende. ¿Acaso no entraña esto una alusión canibalesca no por metafórica menos digna de retenerse?: sobre la tapa del baúl que esconde al cadáver, los padres, la novia y amigos del difunto degustan las delicias del yantar. ¿No es esto una parodia de mal gusto de la comida mortuoria o ceremonial?

1954: *Rear Window (La ventana indiscreta)*. Leamos la historia del siguiente modo: un aburrido fotógrafo, inmovilizado y sudoroso, construye, a partir de una observación banal de ausencias, llegadas y salidas nocturnas, alguna ruidosa disputa y una sospechosa calma de una pareja de vecinos, una fantasía espeluznante de despedazamiento femenino. Que el clima de la película tenga algo de irónico y la estructura formal guarde tan elaborada semejanza con la proyección cinematográfica no debería hacernos olvidar el verdadero núcleo de la historia. Jeffries (James Stewart) conjetura, imagina y confirma una escena fantasmática de la cual su deseo no puede andar lejos y que consiste en el asesinato de una mujer enferma a manos de su esposo, para, más tarde, cortarla en pedacitos, empaquetarla en un enorme baúl y expedirla a un lugar de vacaciones. Y repetimos que este hecho no es accidental, en primer lugar, porque sobre él giran todos los mecanismos de la planificación (lo que el protagonista ve y lo que, no viendo, imagina); en segundo, porque Jeffries consigue transmitir esa fantasía a la mujer que al parecer va a compartir con él el resto de sus días — Lisa Carol Freemont (Grace Kelly)— hasta hacerle arriesgar su vida. A nadie sorprenderá que, compartiendo tales fantasías, la sociedad que acabarán formando estos dos personajes sea indivisible y... ¡convencional! Pero, para colmo, el relato y su enunciadore acabam confirmando en lo fundamental la fantasía de Jeffries.

1958: *Vertigo (De entre los muertos)*. En este relato se juega algo también que tiene que ver con un cadáver: un cuerpo desaparecido, inasible, un fantasma que se corporeiza y viene de entre los muertos para poder ser tocado, gozado. No es casual que Hitchcock haya optado por la identidad de los personajes femeninos de Madeleine y Judy (Kim Novak) como tampoco lo es que haya

(9) En *off* y mientras contemplábamos la monotonía callejera, se escuchó un alarido que rasgó la atmósfera: fue el grito de quien es ahora cadáver.

(10) En términos algo perversos: el invitado sí ha acudido a su cita y, en realidad, lo ha hecho el primero.

decidido desvelar el enigma de dicha identidad en un *flashback* sumamente discutido. El mismo realizador apelaba a una explicación necrofílica al responder a las preguntas de François Truffaut: lo que Scottie (James Stewart) persigue es hacer el amor con una muerta (Truffaut 1991: 208)¹¹.

Ahora bien, en este proceso que hemos sintetizado en algunas películas del realizador británico, pero que sin duda posee ramificaciones más vastas, ocupa un lugar central una película como *Psycho* (*Psicosis*, 1960). Desearíamos conducir al lector a un momento muy preciso y, por lo general, borrado casi del recuerdo. Se sitúa éste justo después de perpetrarse el violento asesinato de la ducha: el espectador se encuentra en estado de *shock* por la sacudida espectacular sufrida y es muy probable que no salga fácilmente de él en los minutos siguientes. Tal vez ello contribuya a suavizar la escena que sigue y que será premonitoria de lo que esperaba al cine de terror: la primera gran emergencia del cadáver en su materialidad. Ausente para siempre de la narración, vacío de sentido, el cuerpo acuchillado de Marion Crane (Janet Leigh) aparece representado en tres figuras sucesivas: la primera es la caída mortal (desplome, más bien) que arrastra la cortina del baño, representando la muerte sucedida. Esta metonimia, si dejamos de lado el contenido de la secuencia previa, es usual en el cine clásico de Hollywood para representar la muerte (ejemplo: una vela que se apaga, la luz de una habitación que da paso repentino a la oscuridad, un objeto que cae de las manos del muerto...). La segunda es el hilo de sangre mezclada con agua que la cámara sigue hasta el desagüe, de significación marcadamente escatológica y que, con valor metafórico degradatorio, sigue a la metonimia anterior. La tercera figura consiste en la asimilación del agujero del desagüe con el ojo abierto del cadáver. Al llegar a este último, la muerte en su función narrativa queda ya muy lejos y accedemos a la más radical contradicción con lo que postulábamos al arrancar este capítulo. No sólo Marion Crane tiene el ojo espantosamente abierto, sino que éste ha sido asimilado cruelmente al desagüe y, además, la cámara se aproxima a él de una manera obscena e indecorosa. Ahora bien, ¿acaso no es este ojo desmesuradamente abierto la réplica invertida de aquel otro —masculino— que, agazapado, espía y devoraba con la vista el cuerpo de la mujer mientras ésta se desnudaba? ¿Acaso la secuencia del crimen no se abre y se cierra con sendos ojos, el que desea y el que ya no puede hacerlo, para ofrecernos el asesinato bajo la forma de un tercer ojo, cercano a nosotros y sin mediación?

Acto seguido, el cadáver y las metonimias del asesinato forman el decorado del compulsivo acto de limpieza emprendido por Norman Bates (Anthony Perkins). En esta extensa secuencia, la mirada de la enunciación realiza una operación inversa a la acción de Bates: mientras éste borra hasta su desaparición las huellas del violento crimen recién cometido, la enunciación las recrea, es decir, se sitúa en los confines de la muerte, detallando con primeros planos las manos ensangrentadas de Norman¹², las manchas en la blanca bañera, el charco oscuro en el suelo, la rigidez del cadáver, el envoltorio de plástico. ¿Cómo explicar este siniestro remanso del ritmo que corre parejo a la reconstrucción de los restos de la muerte? Este trabajo de la enunciación sobre lo cadavérico inaugura una corriente en la que no cesarán de insistir los filmes de los años

(11) Por supuesto, podríamos citar otras películas (*The Trouble with Harry*, *Pero ¿quién mató a Harry?*, por ejemplo, donde la unión de niño y cadáver abre otras perspectivas) o localizar algunas turbias emergencias de cuerpos asesinados justo después de ser deseados en su etapa británica (*The 39 Steps*, *Los 39 escalones*, 1935). Pero no es el punto de vista de autor el que nos guía en esta ocasión ni mucho menos la pretensión de exhaustividad.

(12) Por descontado, todo esto adquiere un sentido nuevo cuando comprendemos la autoría del crimen: sus manos, en efecto, aparecen manchadas de sangre en el sentido metafórico en el que nuestra lengua permite nombrarlo. La existencia de esta significación no contradice en nada lo que ahora planteamos.

setenta, aun cuando desprovistos ya del suspense y de la coartada que supone la identificación del espectador con Bates, quien —pensamos— actúa así para exculpar a su madre enferma. Y a quien todavía tenga dudas sobre esta presencia del cadáver, valdría la pena recordarle que el secreto mismo que encierra la siniestra mansión gótica de los Bates está literalmente inscrito en un cadáver de mujer; un cuerpo disecado, con las cuencas de los ojos vacías, que se impone como toda explicación. En este último se encuentra la respuesta (y ésta se parece mucho al vacío) al relato que es *Psicosis*. Pues, si bien se ha insistido mucho en el itinerario de focalización variable e identificación vacilante, no se ha reparado tal vez lo suficiente en que la película está atravesada por tres cuerpos de mujer que constituyen todo su trayecto: el primero es el semidesnudo de Marion Crane al comienzo, entregado a un hombre o movilizado en su busca; este cuerpo enciende el deseo, primero del curioso espectador que se cuele de manera indiscreta y guiado por la cámara, por las rendijas de una persiana entornada; luego el de un solitario y perverso joven que lo devora con su macroscópico ojo. El segundo es el cuerpo, totalmente desnudo, acuchillado, despedazado, a un tiempo por el montaje y por el cuchillo ante un solo testigo, el espectador, el cual se aproxima con goce al ejercicio criminal. Por último, el cadáver de Marion que se torna rígido y con los ojos abiertos, pero también el cuerpo momificado de la madre de Norman. A este cadáver, creyéndolo vivo, se dirige Lila Crane (Vera Miles) en el sótano y él, impulsado por un siniestro e inverosímil resorte, gira para ofrecer obscenamente su disecación. En las cuencas vacías que la cámara se regocija en mostrar, al son de la iluminación oscilante de la lámpara, reside también el cuarto de los ojos que *Psicosis* pone en marcha. Trayecto, pues, del ojo que es paralelo al del cadáver: dos aniquilaciones que Hitchcock practica con despiadada crueldad y de las que quizá jamás se recuperará el cine.

Pues bien, en el trayecto que va del cadáver recién asesinado de Marion a la momia de la Sra. Bates se habría de incrustar muy pronto otra imagería que ya se estaba dejando sentir en otros registros más ‘bajos’ y marginales de la cultura de masas (cómic, en particular): la putrefacción del cuerpo y los destinos de la carne. La fuente del *Grand Guignol*, la sangría de los cómic de horror, el circuito de los *drive-ins* con programación ‘gore’ y, en particular, la obra del mítico Hershell Gordon Lewis instalarían, como señalamos en la introducción a esta tercera parte, otro modelo distinto, si bien compartirían con *Psicosis* la inquebrantable decisión de mostrar el cadáver¹³.

* * * *

La explosión del cadáver en el terror moderno

En un momento de *Videodrome* (*Videodrome*, D. Cronenberg, 1983), un cierto Dr. Oblivion, personaje futurista, sin cuerpo y construido con grabaciones videográficas, se dirige al protagonista, fascinado por las imágenes de tortura en vivo transmitidas por la televisión, en los siguientes términos: “Tendrás que aprender a vivir en un mundo extraño. Yo tuve un tumor cerebral y tenía visiones. Creo que las visiones causaron el tumor y no al contrario. Podía sentir cómo las visiones se convertían en carne, en carne incontrolable...”. Hay algo en estas palabras que confun-

(13) La *American International Pictures* descubrió muy pronto, en plena polémica con los EC cómic (terror) de los años cincuenta la existencia de un mercado ideal para los efectos truculentos en los ‘midnight screenings’ de los autocines. Ya Roger Corman había investigado en películas para quinceañeros, producidas por Samuel Arkoff y James H. Nicholson.

de y sorprende a un mismo tiempo: es una metáfora demasiado rebosante, que nos sumerge en el universo viscoso de la carne no sujeta a forma alguna. Tal vez sea ésta una buena metáfora para definir el abismo del terror moderno en lo que al cadáver se refiere. Los sueños se hacen cuerpo y no realidad, las imágenes provocan tumores, es decir, crecimientos incontrolados de los tejidos. Esto apunta una carnalidad que nos acompaña desde los años setenta. Dicho de otro modo: el cadáver que hemos interrogado hasta el presente es un límite. Amenaza u objeto velado, es una sinuosidad en un camino que pronto recobra su línea recta y lo sepulta. La imaginería en la que vamos a penetrar dista tanto de la anterior que nos plantea la necesidad de preguntarnos qué es para ella un cadáver. Será conveniente, por consiguiente, dar una pequeña vuelta atrás y abordar la cuestión.

Asumamos el reto de responder: el cadáver es el soporte biológico de lo humano cuando la vida ha dejado de habitarlo. Tal formulación apunta una contradicción en los términos que debe ser corregida: el soporte matérico, químico, diríamos mejor, suprimiendo lo que a la vida se refiere. Se trata, pues, de algo que se sitúa más allá en el tiempo de la defunción pero más acá del ceremonial que transforma al finado en memoria y símbolo, es decir, que lo inscribe en la herencia y la tradición. El cadáver, ubicado entre estos dos instantes, se presenta como algo crudo, intolerable, pesado, del mismo modo que el cuerpo muerto pesa más que el vivo. Pero distanciémonos por un momento de aquello que fue el cadáver en el orden representado, a saber, un cuerpo vivo; dejemos también atrás lo que fue para el relato, una función narrativa, uno de los soportes psicológicos a través de los cuales se gestionaba el saber. Considerémoslo, en cambio, en su aspecto químico, allí donde la ciencia nos ofrece su gélida respuesta. Desde esta óptica, la muerte se nos presenta como la certeza suprema de la biología no siendo sino el cese de la nutrición celular; así, la muerte sería la hora cero del cadáver.

¿A qué viene nuestro repentino interés por buscar rigor en una descripción más o menos científica si, en realidad, no tratamos más que con manifestaciones imaginarias que en su mayor parte son descuidadas y están desprovistas de pretensiones verosímiles? Esta aparente contradicción se diluye pronto, pues una descripción química del proceso padecido por el cadáver sugiere numerosas fantasías, las cuales coinciden con las que el cine de terror último prefiere. Louis-Vincent Thomas (1989: 13) distinguía cuatro fases en dicho proceso: muerte, cadaverización, putrefacción y mineralización. Quizá resulte interesante constatar que entre todas ellas el cine de terror moderno asienta sus perversiones en el circuito comprendido entre la cadaverización y la putrefacción, desinteresándose o relegando a un segundo plano las dos restantes. Nada de extraño tiene esto, puesto que las perversiones necrofilicas, particularmente románticas, simbolistas y decadentistas, también privilegian este itinerario. Si la muerte en cuanto fase primera puede leerse como pérdida y, por tanto, no deja resto, la mineralización representa por su parte un estado digno en la medida en que el cuerpo se convierte en arqueología y se deposita en la memoria y la historia. Tal vez por ello, ofrezca tan escaso interés escópico. ¿Por qué entonces la putrefacción, ese estremecedor nacimiento de la vida después de la vida, sería el motivo privilegiado del cine de terror, aun si su primer objeto fue el cadáver? Bastaría, para responder, parar mientes en la cantidad de rituales que a lo largo de la historia se han esforzado por eliminar o, cuando menos, neutralizar los efectos irremediables de esta fase, sin duda la más degradante, de la descomposición humana (y cuyo representante actual es la tanatopraxis). Vayamos con la descripción prometida: [El cuerpo] “se hincha en forma desmesurada —puede llegar a duplicar su volumen— especialmente en los párpados, los labios, el abdomen y el escroto. Nos repugna por sus efluvios color pardo, pestilentes y nauseabundos, que surgen de los orificios nasales, la boca, el ano y, a

veces, de las orejas. Emite gases infectos que transportan las bacterias de putrefacción: se le da a este fenómeno el nombre de circulación póstuma. En efecto, la fermentación pútrida produce en superabundancia agua pero también metano, gas carbónico, nitrógeno, amoníaco, hidrógeno sulfuroso y trimetilamina. Esos gases provocan la hinchazón del cadáver; se producen en tal cantidad que, si no se coloca una válvula de escape en el ataúd, existe el peligro de que éste estalle. Por último, transforma la carne, ya ablandada y floja, en masas fétidas, difluentes y pultáceas, mostrando coloraciones que van desde una trama bronceada hasta el pardo amarillento y luego al verde, pasan después al negro con unas placas de un gris azulado que contrastan con el moho blanco” (Thomas 1989: 29-30).

He aquí que esta aproximación detallista a la descomposición, guiada por un espíritu inequívocamente naturalista, se ha convertido en foco de especulación imaginaria en el cine de terror; o, dicho de otro modo, los filmes a los que nos referimos se enconan en reproducir fielmente o incluso amplifican los detalles aquí descritos hasta la provocación del asco¹⁴. Dos destinos parecen encarnar esta proyección imaginaria de cuanto la ciencia describe con frialdad: en primer lugar, la mostración constante de cuerpos en estado de putrefacción y sus distintos avatares (lo que no implica —como veremos— su condición de muertos). La putrefacción se ha liberado, en este sentido, de su dependencia respecto a la muerte médica del organismo. De ahí que se haya generalizado la paradoja del cadáver vivo o la figura del no-muerto. Las películas de muertos vivientes o zombis son expresión cabal de cuanto decimos. En segundo lugar, la aparición del canibalismo, a menudo separado de cualquier consideración antropológica, es decir, de su inscripcón en sistemas de ritualización ceremonial.

La destrucción del rostro y de los cuerpos

Examinemos un caso extremo de devastación del cuerpo. Entre todos los fragmentos del cuerpo humano representados en el cine clásico y provistos de vocación metafórica fue sin duda el rostro algo privilegiado desde la constitución de un cine de masas. En efecto, presentaba acaso el único resto de aura que la maquinaria cinematográfica no pudo apagar ni a través del dispositivo técnico, ni a través de la celeridad narrativa ni tampoco del montaje¹⁵. El rostro, sobre todo de la *star*, representaba un momento de fascinación estática y extática: suspensión de lo narrativo —ante el rostro de la actriz (que no del personaje), el relato parece haberse detenido, pues el ojo ha quedado prendido—, dimisión del montaje —los *raccords* se interrumpen, la tamizada luz del rostro desmiente el realismo de la escena—. Ése fue el objeto que marcó la distancia infranqueable con un cuerpo, designado metafórica más que sinecdóquicamente por el rostro; rostro que era angelical y etéreo, remoto e inaprehensible. Empero, pronto, tras la momentánea ofuscación, el relato recobraba sus poderes, el montaje su artificio y el rostro se asentaba en el recuerdo, con una vivacidad extrema, como aquella “irrepetible manifestación de una lejanía”, con que Benjamin definió el aura. Que esta aura estuviese averiada, turbada o corrompida por la presencia de un artefacto técnico, era una incompatibilidad que sólo podía presentirse con malestar durante los años treinta, cuando el modelo aurático del retrato pictórico todavía permanecía

(14) Recuérdense las consideraciones que sobre el asco se hicieron en el capítulo anterior.

(15) Puede consultarse el penetrante estudio de Jacques Aumont (1992). Para Aumont, la tendencia a un rostro transparente e inaprehensible del clasicismo cinematográfico se contrarresta con la expresión de carnalidad que le otorga el *glamour*.

en el horizonte, distante, sin duda, pero también fulgurante como un relámpago. El hábito de la máquina y su progreso irrefrenable tornaría pronto artesanal este cinematógrafo clásico y capaz de restituir un aura que sólo tienen las cosas perdidas¹⁶.

Pues bien, tal vez el único soporte del aura en un período considerado postaurático y mecanizado, el rostro, no ha podido soportar en los últimos tiempos las asechanzas que sufre el cuerpo, la anatomía, en la postmodernidad. Y, así, ha sido triturado como imagen —como soporte imaginario de un espectáculo— para convertirse en un revulsivo que concita al vómito o —de acuerdo con la indicación hecha más arriba— a la risa sarcástica de la hipérbole visual. Examinamos a continuación dos figuras que consideramos ejemplares del deterioro visual y narrativo del terror haciendo especial énfasis en sus rostros, pues en ellos se consume la más radical profanación de la belleza y de cualquier enganche para la identificación del espectador. Pero también añadimos a ello la consideración sobre sus cuerpos. Nos referimos a las figuras del muerto viviente y del carnicero Leatherface (como representante de carniceros y caníbales), aunque a ella podría añadirse la de Freddy Krueger que fue tratada en el capítulo quinto.

Qué significa ‘un muerto viviente’

La actualidad del muerto viviente es cuanto menos paradójica, pues esta desdichada criatura ya campó por sus respetos en el cine clásico de Hollywood sin por ello corromper su *star system*. ‘Undead’ (no muerto) es un término que el doctor Van Helsing utiliza en la novela *Dracula*, de Bram Stoker, para referirse a la figura del vampiro. Extraña palabra ésta llamada a describir, como hizo siempre el pensamiento mágico, todo aquello que supera, obstaculiza o torna evanescente la separación entre la vida y la muerte, ‘Undead’ no significa vivo, como es lógico, ni muerto, sino un estado fronterizo que, sin embargo, nos resulta harto difícil de concebir. Del mismo modo que la metamorfosis suspendía la identidad de los cuerpos (masculinos/femeninos, animales/humanos, etc.), ‘Undead’ hace lo propio con lo vivo y lo muerto. Lo cierto es que cada período cinematográfico ha fantaseado a su manera esta incertidumbre. Repasemos muy brevemente algunos ejemplos.

Nosferatu (*Nosferatu, el vampiro*, F.W. Murnau, 1922) coloca lo no-muerto bajo la forma del contagio que caracteriza la vida del significante en el mundo animista y primitivo. Todo oscila, las identidades de los objetos no son claras, la presencia del vampiro se deja sentir en lo animal, pero también en lo vegetal y lo mineral: las ratas que transmiten la peste, la tierra en la que ha sido temporalmente enterrado, los féretros que lo transportan, el barco que avanza inexorable impulsado por su soplo, el agua del mar que surge... todo se muda en presencia del vampiro. En este régimen de inestabilidades, de identidades equívocas, el no-muerto es el motor de la inestabilidad fundamental.

Sin embargo, la formulación clásica le dio la forma del ‘zombi’, esa extraña figura, al parecer atestiguada en Haití, ligada al vudú y a ciertos ceremoniales primitivos. Esta figura fue también variando, aun cuando su marco adecuado fue siempre las Indias Occidentales. No fue por azar si la lectura del motivo del zombi fue variando sensiblemente durante los años sin alterar su respeto hacia el rostro. Sin afán exhaustivo alguno, valdría la pena interrogar dos fórmulas ante-

(16) Hay duelo en el aura, tanto como hay relumbramiento. Y el duelo del cine clásico en la era electrónica sería un buen ejemplo.

riores a la irrupción de los putrefactos seres a los que las traducciones españolas dieron el nombre de 'zombis', sin duda por una mala transcripción del inglés 'Living Dead'.

White Zombie (*La legión de los hombres sin alma*, Victor Halperin, 1932) presenta esta figura bajo su forma conocida desde el siglo XVIII por relatos haitianos: estado catatónico, aspecto de desnutrición, utilización del mismo como esclavo o mano de obra barata. Lo cierto es que, más que terror en un sentido de amenaza, el zombi aquí presentado produce incertidumbre y vacilación de las creencias de una pareja de recién casados occidentales que se ve confrontadas con lo arcano del primitivismo y de la magia. Esta imaginería se mantendría en una película tan alejada en el tiempo como es *The Plague of the Zombies* (*La plaga de los zombies*, John Gilling, 1965), producción de la Hammer: idéntica concepción de los zombis como mano de obra barata, a lo que se añade un discurso social decorativo, muy del gusto de la manierista productora inglesa. Por supuesto, el color (la gran atracción de la Hammer) introduciría un aspecto espectacular del que carecía la prematura película de Halperin.

I Walked with a Zombie (*Paseo con un zombi*, Jacques Tourneur, 1943) constituye, pese a su fecha, un ejemplo extremo de lo fronterizo puesto al servicio del efecto fantástico. El cuerpo deseante de una mujer —Jessica Holland (Christine Gordon)—, la cual había decidido abandonar la isla en compañía de su amante dejando por tanto a su marido, es afectado por una fiebre repentina causada por inciertos motivos que el médico no atina a explicar. La imposibilidad de determinar con seguridad la causa nace de una coincidencia: la misma noche en que se produjo su caída en dicho estado se había celebrado un ceremonial vudú donde la madre del marido burlado había pronunciado, en estado de posesión, un conjuro contra la adúltera. Una vez más nos hallamos ante el régimen de la incertidumbre. La gran aportación de Tourneur en esta ocasión consistía en hacer depender esta suspensión de la causa (y, por tanto, de la interpretación) del rigor del punto de vista (también femenino) que conducía el relato: una mujer que penetró los secretos del amor al mismo tiempo que lo hizo con el terror engendrado por estos rituales. En el eje de esta narración, el rostro impenetrable de la zombi no sufría violencia ni profanación alguna: su afección era de otro orden, anatómica o mágica.

En este contexto surgió una figura distinta del no-muerto. El decorado había cambiado: ya no era el primitivismo ritual de Haití, sino la América moderna, tal vez después de alguna explosión nuclear. El sesgo animista había desaparecido y también el cuerpo impoluto, pero ausente, de los actores y actrices que encarnaron a los zombis de antaño fueron borrados de un plumazo. La nueva figura fue creada por George A. Romero y John Russo en 1968 para su éxito sinigual *Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*)¹⁷.

En primer lugar, este muerto viviente presupone una curiosa reversión de la muerte, a saber: un vivo que lleva inscritas en su carne las huellas de su muerte anterior. Se trata, pues, de un cuerpo putrefacto que emite un hedor insoportable¹⁸. Contémplese la paradoja, pues ella reviste toda su sig-

(17) Esta película de culto tuvo un coste muy reducido (entre 114.00 y 150.000 dólares, según las fuentes), fue distribuida para la red de autocines, convirtiéndose inesperadamente en un éxito comercial (Dillard 1987).

(18) Digamos de paso que la aparición de esta película coincidía con la disolución de la contracultura a finales de los sesenta y principios de los setenta, de las que participaron el gusto malsano por el sexo (las llamadas 'nudie-cuties') y el 'gore'. Por demás, la fisura que se abre entre la metáfora del zombi clásico (posesión mental, cuerpo catatónico) y la carnalidad del moderno muerto viviente es rigurosamente paralela y complementaria de la que, en el capítulo anterior, oponía la metamorfosis por posesión (*Invasion of the Body Snatchers*, por ejemplo) a la carnal destrucción del cuerpo.

nificación para nuestros fines: la putrefacción avanza a pasos agigantados sobre los tejidos de estas criaturas, la muerte al parecer advino tiempo atrás, pero luego sucedió una curiosa resurrección que no pudo, en cambio, borrar los rastros del deterioro del cuerpo. Cuerpos en un estado latente de descomposición, representaciones de lo macabro en vida: así son los muertos vivientes imaginados por Romero, los cuales, además, se presentan como caníbales movidos por el instinto de la carne.

Ahora bien, una de las exigencias narrativas que se le formula a estas criaturas—el ser fuente de amenaza contra los humanos— resulta paradójica en relación con los atributos que acabamos de señalar: sus movimientos son lentos, motorizados; su precisión, prodigio de torpeza; en consecuencia, estos entes son a menudo superados en velocidad y destreza por los humanos. Este hecho, contrario en apariencia a cualquier amenaza que se quiera verosímil, está sujeto a una progresión hartamente inesperada: en el curso de las secuelas de la película de Romero, ideadas y realizadas por él mismo y por el ingenio de John Russo, la mecanización e inhabilidad de los muertos vivientes va en aumento hasta el punto de convertirse fácilmente en pasto de la ferocidad, sadismo o experimentación científica por parte de los humanos (Grant 1992). Y, no obstante, el peligro que engendran radica en su carácter gregario, en su condición de caníbales y en la rapidez con que transmiten su asquerosa condición. Así pues, la primera de las películas —*Night of the Living Dead*— presenta cierta, aunque mermada, fortaleza en sus enfrentamientos con los hombres; su lentitud no les impide mantener una lucha igualada, como demuestra la primera y celebrísima secuencia del cementerio donde el hermano de la protagonista Barbara es agredido por uno de esos seres. En cambio, *Dawn of the Dead* (1979) encarna un caso insólito de torpeza: en el corazón de un centro comercial abandonado, los pedazos de carne informe que son los muertos, movidos exclusivamente por impulsos inmediatos, son pasto del sadismo de una banda de motoristas de inspiración *punk*: las cabezas y los pingajos de carne se desperdigaban por igual en una secuencia sin duda inspirada en el *slapstick* de principios del cine (cfr.: las batallas de tartas) en lo que respecta a su ritmo y al cómic de terror en lo que hace a su iconografía visceral. Sólo que cuando alguno de los gamberros queda impedido, los amasijos de carne se tornan voraces caníbales que se ciernen sobre su presa sin piedad. Por su parte, *Day of the Dead* (*El día de los muertos*, 1985) presenta un caso de sadismo similar por parte de algunos militares encargados de mantener a raya a las asquerosas criaturas: el peligro del despedazamiento y la voracidad canibalística, la experimentación científica (emprendida por el médico del ejército) y el sadismo en la destrucción de los cuerpos de los muertos vivientes¹⁹ se dan cita para construir algunas de las más hiperbólicas escenas espectaculares conocidas por el cine moderno²⁰.

Pues bien, además de lo repulsivo de sus cuerpos, también los rostros son lujosamente exhibidos: todas las razas que pueblan el 'melting pot' norteamericano, todas las condiciones sociales, todas las prendas de moda... una suerte de espejo invertido y caricaturesco de la América de los últimos años, pero también una ostentosa presentación de rostros ante los que ninguna identificación es posible: un ceremonial del asco y del exceso²¹. No deja de extrañar que las sutile-

(19) A título de anécdota, reténganse algunos de los apelativos que reciben estos seres por parte de los militares: "montón de basura", "cerebro de mosquito", "carroña", "¡dejad de gritar u os convertiré en comida para perros", etc.

(20) No deja de resultar curioso que en 1990, el responsable de los efectos especiales y maquillaje de este ciclo, Tom Savini, haya dirigido un *remake* de *Night of the Living Dead* mucho más pudoroso.

(21) Y no se nos oculta que ambos conceptos generan sentimientos y actitudes contradictorios en el espectador: el primero anuncia una distancia imposible, el segundo una jocosa desidentificación.

zas del animismo, su compleja inflexión entre lo visible y lo invisible, la exploración de lo fantástico romántico que fueron la constante durante muchos años para abordar el tema del zombi, el cuerpo sin vida o el muerto viviente, hayan perdido toda vigencia desde 1968²². Más sorprendente es que ésta haya contagiado otras figuraciones de criaturas que le son algo distantes, pero cuya fuente de inspiración arranca de aquí. Los excesos viscosos, por ejemplo, de Lamberto Bava y sus *Demons* (dos películas que datan de 1985 y 1987 respectivamente) donde el detallismo de los rostros transformados repentinamente por bolsas de pus y babas sanguinolentas se combina con una afán más depredador que el de los muertos vivientes de Romero, aunque tienen su origen en estos últimos. O, por añadir alguna referencia más, valgan los seres infernales de *The Evil Dead (Posesión infernal)* y *The Evil Dead II. Dead by Dawn*, ambos de Sam Raimi, de 1983 y 1987 respectivamente, los resurrectos de *Hellraiser* (Clive Barker, 1987) y su secuela *Hellbound. Hellraiser II* (Tony Randel, 1988) o los extáticos endemoniados de *Prince of Darkness (El príncipe de las tinieblas)*, John Carpenter, 1987) que esperan una secreta señal para convertirse en peligrosos carroñeros. No se trata de postular identidades entre todos ellos, sino de sostener que el renacer de una icografía desbordante con *The Night of the Living Dead* ha hecho posible la caterva de seres que hoy pueblan las pantallas.

Carnicería y canibalismo: Leatherface

Vayamos ahora con la segunda de las figuras prometidas, Leatherface, protagonista de *The Texas Chainaw Massacre (La matanza de Texas)*, Tobe Hooper, 1974) y de sus secuelas. Personaje de culto entre los fans del género, Leatherface (Gunnar Hansen) es el hermano grueso y descerebrado de una familia de carniceros caníbales venidos a menos por el desarrollo de la producción industrial en el sector. El grupo, sin embargo, sigue fiel a su tradición y ejerce su oficio en la árida soledad de los desiertos de Texas. Un patriarca acartonado incapaz de mover un dedo, cadáver lívido pero depositario de la mejor gloria de la profesión, una madre disecada y sanguinolenta, confortablemente sentada en su sillón, que evoca a la momia de la Sra. Bates en *Psicosis*²³, un joven esperpéntico que atrae las presas entre gritos y contorsiones y sobre todo Leatherface. La suciedad del escenario y los macabros objetos que lo pueblan (ganchos para colgar la carne y las presas humanas, cámaras frigoríficas, detalles de decoración hechos con restos humanos, etc.) contribuyen a la construcción de un clima de visceralidad grotesca difícil de encajar, aun cuando la película no era especialmente espectacular en la mostración de la violencia, sino que (por extraño que pueda parecer) trabajaba con la sugerencia. Sin embargo, el clima de malestar nace de la literalización de la carnicería y el clima de hiperexcitación grotesca de los personajes. Así, por ejemplo, se vive la larga escena esperpéntica en la que Sally Hardesty (Marilyn Burns) está a punto de ser sacrificada por el patriarca ante un cubo de un martillazo en la cabeza. La familia se encuentra sentada alrededor de la mesa y la joven, amordazada y ensangrentada, intenta gritar horrorizada. O también la larguísima persecución de Sally por un Leatherface grueso con su sie-

(22) Lucio Fulvi, por ejemplo, es autor de una varias películas que llevan por título *Zombi*, la primera de las cuales data de 1980: estas criaturas son igualmente asquerosas, pero muy rápidas en el combate, de modo que la estética de Romero parece proseguirse de modo incoherente.

(23) Los dos relatos *Psycho*, de Robert Bloch, adaptada por Hitchcock y *The Texas Chainsaw Massacre*— se inspiraron muy libremente en el célebre caso de Ed Gein, asesino múltiple de Wisconsin.

rra mecánica en marcha. Figura esperpéntica y cómica, sólo nos retrae de la risa más gozosa la densidad del asco y la tensión sin freno de la situación narrativa. En estas palabras aparece comprimido el contraste de tonos difícilmente conciliables que inspiran esta película. Y, por último, su rostro: cubierto por una máscara de cuero, con el cabello negro alborotado, como un niño travieso, este ser torpón nos oculta sus rasgos en juguetón comportamiento. Pues bien, este ambiente aparece elevado al rango de lo inverosímil, estrafalario y violento en la segunda parte, dirigida en 1988 por el mismo Tobe Hooper. En ella, la mostración de la violencia y la carnicería carece ya de moderación.

Ni que decir tiene que la película de Hooper representa y desencadena un modelo canibalístico desprovisto de cualquier aspecto ceremonial o ritual que llenará las pantallas. Ahí están para probarlo algunas películas que citamos sin ningún afán de sistematicidad: Wes Craven (*The Hills Have Eyes, Las colinas tienen ojos*, 1972), ambientada también en los desiertos de Texas y de saga familiar; *The Mad Butcher* (Guido Zurli, 1972), sobre un vendedor de salchichas hechas con carne humana; *Lunch Meat* (Kirk Alex, 1987), donde una familia de caníbales vende carne humana a una hamburguesería; *Rampage (Desbocado)*, William Friedkin, 1983), en la que un asesino despedaza a sus víctimas femeninas, bebe su sangre y se apodera de sus órganos; *Blood Dinner (Comida sangrienta)*, Jackie Kong, 1987), de clima paródico y de mal gusto, repleta de delicias gastronómicas, donde no faltan pulmones, hígados y ollas gigantes en un ambiente de *rock and roll*; y, por no proseguir con citas innecesarias, la célebre neozelandesa *Bad Taste (Mal gusto)*, Peter Jackson, 1987), donde una cadena intergaláctica de hamburguesas viene a la Tierra en busca de materia prima. Quizá pueda contribuir a transmitir la mezcla de repulsión y comicidad la definición que daba el director de esta última película al recibir el premio 'gore' de París de 1988: 'comedia humorístico-sangrienta'.

Lo chocante de las características que acabamos de enumerar respecto a las dos figuras principales es que nuestros extraños ídolos no destruyen todo sistema de culto, sino que configuran un *star system* del personaje, es decir, del monstruo, del psicópata o del engendro, más que demostrar una fidelidad al actor que lo encarnó, como si se hubiera producido un debilitamiento en la conciencia ficcional que incapacitara para distinguir entre ambos (actor y personaje). Por añadidura, nos interesaría subrayar el carácter terminal al que parecen remitir estas criaturas por su función narrativa y por su iconografía. No sería gratuito suponer que asistimos al nacimiento de una nueva iconografía de lo macabro, de inquietantes paralelismos con aquélla que surgió durante el siglo XIV y se prolongó hasta el XVI, cuando el Renacimiento decidió borrarla con sus luces. La conocida representación del cadáver en proceso de putrefacción corrió pareja al surgimiento de las *Artes moriendi* y se opuso a la posterior 'morte secca' o cadáver disecado. Su insistencia en la degradación del cuerpo una vez traspasada la fatal hora puede legítimamente ser evocada cuando vemos en nuestras pantallas avanzar seres de esta calaña.

Pero no conviene llamarse a engaño: las figuras de lo macabro que surgen hoy carecen de función alegórica. Si en el período indicado sirvieron para simbolizar el fracaso del hombre y eran complementarias con el desapego de los *temporaria*, nuestras criaturas actuales también muestran quizá el fracaso humano, pero lo hacen ostentando un sarcasmo que muestra idénticamente el fracaso de la muerte misma. Porque la muerte no representa ya frontera alguna para estos personajes (los unos porque no mueren, los otros porque tienen fines canibalísticos para los cuerpos muertos): ellos no son emisarios de un más allá, ni admoniciones de la 'buena muerte'. En realidad, han rebasado la muerte y, sin embargo, se pasean entre los parajes desérticos o

las ciudades que sobrevivieron a la catástrofe nuclear, y lo hacen ejerciendo una violencia ciega, aunque también a menudo una hiperbólica carcajada. Además, la iconografía macabra existía —como señaló Philippe Ariès (1977: 116)— allí donde el rostro había sido cubierto. Todo lo contrario de lo sucedido en nuestros emisarios cinematográficos del apocalipsis que actúan con obscenidad y, en general, a cara descubierta. Y es que *Leatherface* y sus caníbales, los muertos vivientes, los cenobitas o los endemoniados aquí analizados, nos hablan desde después del apocalipsis: entre su muerte y el fin de los tiempos no hay lugar alguno para la esperanza, porque la primera no concluyó nada definitivo y el fin ya ha tenido lugar. La repulsión, pues, cubrirá el hueco que antaño corrió a cargo de la escatología²⁴.

* * * *

La carne de los corderos

En este clima de atrocidad algo sarcástica y neoinfantil aparece un producto sorprendente como es *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991), lanzado en Estados Unidos como ‘el thriller más escalofriante desde *Psycho*’ y convertido en muy poco tiempo en filme de culto por crítica y público. A pesar del beneplácito de unos y otros, no podemos dejar de advertir una acumulación de elementos poco estimulantes en la película: una considerable dosis de *thriller* de calidad en su versión *psycho-killer* o *serial-killer*, concesiones ramplonas al *best-seller* de Thomas Harris que le sirvió de base (como dos impertinentes *flashbacks* psicologizantes que nos sumergen en la infancia folletinesca de la agente Clarice Starling —Jodie Foster— y su padre, el *sheriff*), incursión en la pura espectacularidad de manual (montaje paralelo escolarmente equívoco que representa el asalto policial a una mansión abandonada siguiendo una falsa pista y el acceso de Clarice a la casa del temible Buffalo Bill). Con todo, la película produce un desasosiego casi imposible de sacudirse de encima²⁵. Dentro de su clima de seriedad, su abandono del tono farsesco que advertíamos en las películas precedentes, ¿qué hay en ella que nos permita conectarla con la lógica carnicera de la que hablábamos?

El cuerpo, de nuevo, aflora por todos los rincones de *The Silence of the Lambs*. Cuerpos carnosos, excesivos, observados con la frialdad de un cirujano —una suerte de Flaubert norteamericano de los noventa— que se encuentra presto a desollarlos para hacer con su piel un vestido o un chaleco con el que vestir y lucir a un mismo tiempo su desnudez. No se trata de cuerpos deseados ni sujetos al ejercicio del sadismo: las fuentes de *Psicosis* andan ya tan lejos como la obsesión hitchcockiana (sin duda clásica) de anclar el relato en la psicología, así fuera terminal y psicopática. Ni siquiera se advierte un estímulo pulsional dirigido hacia los cuerpos que pueblan *The Silence of the Lambs*, como si repentinamente alguien no oyera sus gritos, fuera ajeno a sus terrores, pero tampoco movilizara ni siquiera un resto erótico. Es conocida la expresión de aquel

(24) Nunca insistiremos lo bastante en la oposición entre la angustia que provocan los criminales que estudiábamos en el capítulo quinto y los sarcásticos seres que nos ocupan aquí. Aun cuando esta oposición de imaginación no corresponde forzosamente a los temas en los que hemos dividido nuestro libro, es muy importante estar alerta a su distinción a través del tono y la emoción que inspiran. Por ejemplo, no hay asco alguno en *Halloween*, *Friday the 13th* o los *Slasher Films*, pero tampoco hay en ellas asomo de sarcasmo.

(25) Fue en un barrio de Los Angeles donde vi esta película por primera vez, recién estrenada. Nada sabía de ella, pero su huella tardó mucho tiempo en desaparecer, si es que lo ha hecho.

terrible asesino que mencionamos poco antes —Ed Gein— cuando fue interrogado por el móvil de sus crímenes y despedazamientos: le gustaba “taking things apart” (separar las cosas) con el fin de ver “how things work” (cómo funcionan). Para ello distinguía, en efecto, los órganos, los guardaba, los observaba, confeccionaba con ellos lámparas u objetos de decoración. Algo así hace Buffalo Bill en el filme de Jonathan Demme: secuestra a muchachas sin ejercer violencia física o sexual alguna sobre ellas, las somete a una cura de adelgazamiento que permite separar mejor la piel de la carne y, llegado el momento técnicamente adecuado, las asesina sin delectación, sin un ápice de regodeo. Su arma para perpetrar el crimen es generalmente la pistola y no el arma banca desgarradora que utilizan los depredadores de ficción de las películas examinadas en el capítulo quinto. Su goce está —permítasenos hablar así— más allá de la muerte. Ésta es un mero instrumento o requisito, pero ninguna pasión se carga en ella. ¿Qué hay implicado, entonces, en ese acto? Cualquiera que sea, éste arrastra al espectador, pues es él quien con intranquilidad se siente extrañamente interrogado por esta película en un registro del que no es dueño.

De los actos de Buffalo Bill no obtenemos más que retazos, fragmentos, retales. Y éstos no son correlativos a los hechos de la narración, sino que aparecen envueltos en otras miradas, trabados por las identificaciones de otros sujetos. Sigamos por la senda que nos describen, pues en esa tela de araña nos hemos visto atrapados. Veámoslo, por un momento, desde los ojos de Clarice, nuestro conductor en y por el relato. Es ella quien recibe la primera andanada que le habla de Buffalo Bill (y nosotros con ella): en el desierto despacho de su jefe y maestro, Crawford (John Glenn), contempla unas fotografías que representan cuerpos femeninos aparentemente torturados y en horrible descomposición, hasta el punto de haber perdido casi su apariencia humana. Ante ella yacen dos representaciones: las fotos presumiblemente familiares de rostros de adolescentes gruesas ingenuas y anodinas; en otro lugar, noticias de los periódicos e imágenes de archivo policial, donde sus cuerpos aparecen irreconocibles. Son éstos los cuerpos, por los que se interroga la joven policía o incluso por el absurdo trayecto que va de esos rostros a esos cuerpos. Ambos la interpelan: como la niña que fue (y de la que guarda bien oculto un sueño imborrable) y como policía. De repente, un salto de noventa grados en la planificación quiebra esta alternancia de plano/contraplano, tan desoladora pero intensa, y una sombra se perfila desde el fondo; un cambio de foco y una voz masculina advierte de la llegada de su admirado jefe. Es necesario, entonces, recordar que toda la investigación, conducida impulsada por Crawford, nace de la visión paralizadora, deshumanizada, de los cuerpos femeninos. Se trata, empero, de una investigación doble: la primera es la que genera la trama policíaca, la persecución, el deseo de detener al causante de toda esta barbarie y su signo es la orden (narrativa también, sin duda) dada por el jefe del servicio; la segunda es más intrincada, resbaladiza y amoral, pero concentra el móvil último de la anterior. Nos sumerge, y con nosotros a la protagonista, en una trama viscosa, repleta de inextricables pasiones que se devuelven unas a otras como en un laberinto animado de espejos. En ese trayecto, Clarice ha de reconocer algo de su deseo y el relato está precisamente para eso, para gestionar lo horroroso y convertirlo en algo distinto.

La visión de los cuerpos, la guía de Crawford, sumergen a Clarice en un mundo de la acción, donde el relato avanza y los acontecimientos se entrelazan. La particularidad y riqueza de *The Silence of the Lambs* radica en que tanto el personaje que dispara el relato y la investigación —Crawford— como el que la emprende —Clarice— no se enfrentan casi jamás a la acción, sino que es necesaria una pantalla que filtre, convierta y nombre los acontecimientos de fuera, los pasados y los futuros. Esa pantalla se llama Hannibal Lecter (Anthony Hopkins).

Ante él envía Crawford a su estudiante valiente pero inexperta. Lo sorprendente es que Lecter no es ajeno a la investigación, pues nadie sabe más que él de aquello que ha fascinado a Clarice: él que ha devorado a sus víctimas, él que recibe el nombre de 'el caníbal', pero se ha comportado siempre (a diferencia del patán Buffalo Bill) con delectación, con el buen gusto que su cultura sofisticada y sus aficiones de *gourmet* le han otorgado. En suma, el saber de Lecter es indisociable de la pura imagen del horror, de todo aquello que está en el límite de lo humano y la barbarie. Pero dicha barbarie se lee metonímicamente en él: sus labios carnosos imitando el acto de sorber el hígado de un paciente acompañado de un delicioso *Chianti*, su mirada evocadora de 'glorias' pasadas, su aspiración del perfume y el cuerpo mismo de Clarice. Nada en este bárbaro recuerda las figuras asquerosas de los muertos vivientes de Romero ni lo grotesco del travieso Leatherface. Pero nadie podría encontrarse tan lejos de la 'banalidad del mal' a la que hacía alusión Hannah Arendt en sus escritos sobre el nazismo. La suerte de bozal que se coloca en su rostro al trasladarlo de prisión apunta su animalización sin trastocar su rostro. Sólo en un momento —qué luego comentaremos— la bestialidad de ese ser se aproxima a nosotros peligrosamente, pero este episodio está situado casi al final del metraje.

Ahora bien, ¿qué sabe Hannibal Lecter? No sólo sabe de la trama policial en la que está enredada Clarice, es decir, no sólo conoce los datos que podrían servir para identificar al misterioso asesino, sino que también sabe de la causa que horroriza y fascina a Clarice. No en vano es un perspicaz psiquiatra e investigador. Con todo, ese saber no puede ser transmitido en forma de palabra porque con ello tan sólo se lograría cazar al culpable y no dar cuenta de la fascinación que subyace al horror de la agente Starling. Descubrir a Clarice en el relato de persecución que ésta ha emprendido; o, incluso más, hacer que ésta descubra lo bárbaro en sí misma es la tarea emprendida por Lecter; una tarea que aún seducción y puesta a prueba, amenaza y envolvimento. Una pieza es todo lo que Lecter exige a Clarice, pero ésta puntúa sus entrevistas, las cuales jalonan una película casi en su totalidad de interiores y diálogos²⁶: sus recuerdos, sus sueños, su pesadilla hasta poder penetrar en el umbral de ese incognoscible que parece guiar todos los movimientos de la joven agente. Un *quid pro quo*, por tanto. A lo largo de varias entrevistas, Clarice brinda a Lecter ese secreto que lleva el nombre de los corderos, esos indefensos animales que, en el sueño de Clarice, gimen en la noche y esa necesidad de la muchacha de salvarlos. Universo de la repetición, esa pesadilla ligada a la muerte de su padre regresa una y otra vez. Clarice, pues, desatendiendo las advertencias de Crawford, entra en ese juego donde sus pasiones son no sólo interpretadas, sino utilizadas en un juego que se le escapa. Ahora bien, no se trata de un psicoanálisis ejercitado por Lecter sobre la joven policía, pues hay un exterior a todo esto, el relato. Así pues, si el germen, el nudo inextricable de la interrogación de la agente Starling se encuentra en su pesadilla, en la mera existencia de esos cuerpos desollados y también en la incomprensible barbarie de Lecter, su pacificación está en el relato y en lo que él va a enseñarle, siempre que siga los pasos que el doctor le indica.

Porque Lecter posee el secreto del goce más indómito y salvaje, pero también porque Clarice le confía su enigma más inextricable, aquél va a poder establecer un paralelismo entre el devenir del relato y la comprensión de la muchacha. Más que eso, ella también irá dejando su piel en

(26) Es llamativo el éxito de la película si se considera que los acontecimientos narrados lo son casi siempre a través de la palabra de los personajes, las imágenes de horror son apenas evocadas y las concesiones a lo visual y espectacular se concentran en la parte final de la película.

cada uno de sus encuentros: el gusto de la palabra, el control del azar, la dimensión del tiempo inexorable, la evocación del horror serán puntuaciones de varios estratos de la pesadilla de Clarice.

Dos intensos momentos parecen consumir el límite del pacto establecido entre los dos personajes. El primero de ellos se encuentra en un fugaz pero apoyado roce —o, mejor, caricia— de los dedos de ambos, primer y único contacto físico, producido en el mismo momento en que Lecter entrega los documentos y la clave para el desvelamiento definitivo de la identidad de Buffalo Bill. Un plano de detalle subraya su importancia y no podemos dejar de sentir un escalofrío al observarlo. El segundo es más elaborado. La noche de su último encuentro, justo después de ese fugaz contacto de las pieles, cuando Clarice ha entregado íntegramente su recuerdo, el símbolo opaco del que nace su desasosiego y quizá el que la introdujo en el universo viscoso y envolvente de Lecter, éste reclama a sus guardianes, como si de un absurdo capricho se tratara, una segunda cena: cordero. Su huida ha sido calculada con la minuciosidad del matemático. Pues bien, el símbolo inextricable de los corderos emerge metafóricamente en el instante del yantar. La devoración, el canibalismo aparecen aquí enganchados a un símbolo que remite no ya a Clarice, sino a la relación con lo inefable que rige su vida. La cámara se desliza lentamente recorriendo el interior de la celda: un dibujo ejecutado por la mano de Lecter visualiza el recuerdo de la muchacha convertido en cumplimiento de su deseo (Clarice mece un blanco corderito recién nacido en sus brazos como si de un niño se tratara); junto a la escena pintada, una revista de gastronomía titulada 'Bon appétit'. Sobre esa mesa se colocará la cena solicitada por Lecter: cordero cocinado. Pero, como en un ritual, ésta no será devorada, sino que servirá tan sólo para poner en marcha el plan de huida. Sobre esa carne caerá, salpicando, la sangre derramada por uno de los guardianes, asesinado por el doctor en bestiales y rítmicos movimientos al tiempo que escucha y se deleita en las *Variaciones Golberg*, de Johann Sebastian Bach. De este modo, este plato que por un momento encarna (nunca sería más apropiada la expresión) a Clarice, representa a un mismo tiempo su posesión por Lecter y el respeto del doctor por lo que de sagrado hay en ella, en cuanto susceptible de satisfacerse en metáfora y no pasar al acto; rasgo relevante de la veneración que Lecter le profesa si consideramos que el respeto por su cuerpo lo practica un verdadero caníbal²⁷.

Es éste el momento en que accedemos a las metonimias más cercanas al canibalismo: un guardián es agredido de un mordisco, los labios de Lecter rebosan sangre, como también aparecen gotas que salpican su blanca camiseta; poco después, el cuerpo de otro guardián aparecerá crucificado y con el tronco literalmente abierto en canal: ¿han sido sus vísceras devoradas por Lecter como él mismo anunció haber hecho con delectación con otro cuerpo ante la joven policía? Pero regresemos junto a Clarice (que no verá todo esto) y a su apacible relación con el doctor. Tal vez la mejor descripción de este intercambio en cuyas redes ha sucumbido nuestro inconsciente, es el diagnóstico que Lecter hace de ella una vez consumada su huida. Al final de la por otra parte decepcionante novela de Thomas Harris figura un pasaje que condensa poéticamente aquel extraño vínculo que ha unido a ambos personajes de forma tácita y aun enigmática:

(27) De hecho, Clarice jamás teme una agresión de Lecter. Se sabe, incluso, protegida por él; posee una certeza de su inmunidad que no procede de ninguna comprensión racional, sino de saber que comparte con ese sujeto un inexpressable secreto que no se distingue demasiado de la fascinación.

“Bien, Clarice, ¿dejaron ya de balar los corderos?

Me debe una información y me gustaría conseguirla.

Un anuncio en la edición nacional del *Times* y en el *International Herald-Tribune* el día primero de cualquier mes estaría bien. Incluso mejor si lo pone también en el *China Mail*. No me sorprendería que la respuesta fuera afirmativa o negativa. Los corderos se habrán callado por el momento. Pero, Clarice, usted se juzga con toda la condescendencia del Averno; debe ganar una y otra vez el sagrado silencio. Porque lo que le guía a usted es el compromiso, marcárselo y éste no acabará nunca.

No tengo la intención de visitarla, Clarice, pues el mundo es más interesante si usted está en él. Me gustaría recibir de usted el mismo cumplido’.

El Dr. Lecter se llevó la pluma a los labios. Miró al cielo nocturno y sonrió.

‘Hay ventanas.

Orión está ahora sobre el horizonte y, a su lado, Júpiter brilla como no lo hará nunca más hasta el año 2000. (No le diré la hora y la altura a la que se encuentra). Pero espero que también usted pueda verlo. Algunas de nuestras estrellas son las mismas” (Harris 1989: 366-367).

La película lo presenta bajo la forma de una llamada telefónica y la riqueza poética del fragmento ha sido extirpada en beneficio de la sugerencia de una ‘cena’ de horror. Poco importa, pues lo fundamental se mantiene. Detengamos este trayecto aquí pues ya hemos ido bastante lejos y, después de todo, nos horrorice o no, también algunas de estas estrellas son las nuestras.

En suma, el hecho de que Hollywood haya premiado una película como ésta, donde el canibalismo, el despedazamiento, el cadáver y la descomposición están presentes, se debe sin duda a un reconocimiento ya definitivo del estatuto del género de terror conquistado a lo largo de más de treinta años. Pero, sea como fuere, *The Silence of the Lambs* introduce lo bárbaro en otro contexto donde lo sarcástico ha desaparecido y lo espectacular en la visión de los cuerpos ha sido velado. Dos muestras sintomáticas del estado de la cuestión en la actualidad.

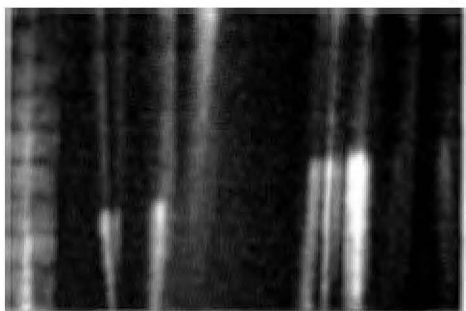


Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8

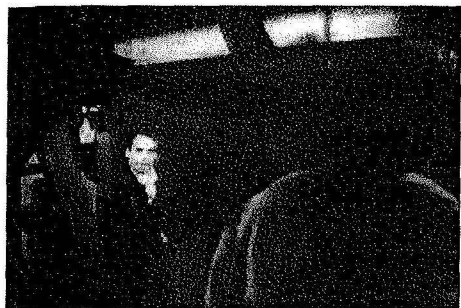


Foto 9

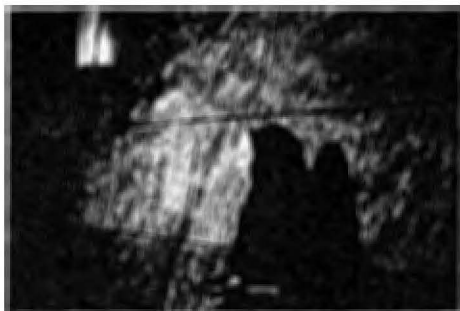


Foto 10



Foto 11



Foto 12



Foto 13



Foto 14

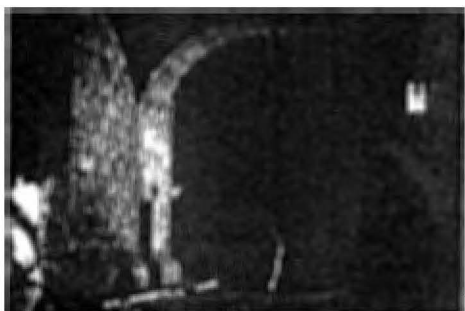


Foto 15

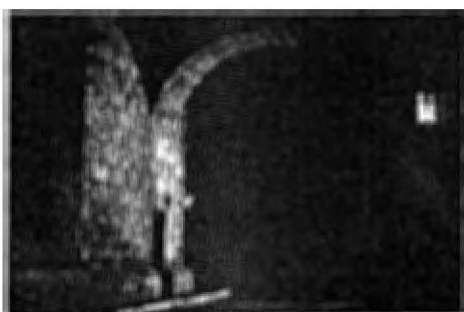


Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 21

Wade, Russell. 187
Walker, Stuart. 29
Wallace, Chris. 177
Wallace, Tommy Lee. 104, 117
Waller, Gregory A. 98
Wallis, Hal B. 120
Wanger, Walter. 120
Walsh, Raoul. 68
Warhol, Andy. 59
Waxman, Franz. 64
Waugh, Charles G. 151
Webb, Roy. 153
Welles, Orson. 76
Wenders, Wim. 177
Whale, James. 30, 72, 185, 186
William Stedman, Raymond (Ver Stedman)
Wiater, Stanley. 99, 171
Wise, Robert. 68, 186
Wynter, Dana. 168
Wolfe, Tom. 126
Wood, Robin. 100
Yeats, William B. 97
Zagarrio, Vito. 122
Zanuck, Darryll F. 120
Zappa, Frank. 126, 132
Zito, Joseph. 117
Zulueta, Iván. 71-82,
Zumthor, Paul. 18, 22
Zurli, Guido. 202

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*

- AAVV. *Jacques Tourneur*. Madrid & San Sebastián: Filmoteca Española & Festival de San Sebastián, 1988.
- AAVV. *Prima dei codici 2. Alle porte di Hays*. Venecia: Mostra Internazionali di Arte Cinematografica de la Biennale, 1991.
- AAVV. "Prima della Grande Censura". *Cinegrafie* 3 (1990): 9-94.
- AAVV. *Collages. Revue d'Esthétique* 3-4 (1978).
- Angenot, Marc. "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel". *Revue des Sciences Humaines* 189 (1983a): 121-135.
- . "Intertextualité, interdiscursivité, discours social" in *Texte* 2 (1983b): 101-112.
- Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. París: Seuil, 1975.
- . *L'homme devant la mort*. París: Seuil, 1977.
- Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*, París: Cahiers du cinéma/Etoile, 1992.
- Bakhtin, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. París: Gallimard, 1970 (trad. del ruso de Andrée Robel).
- Balio, Tino. *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985 (segunda ed. revisada).
- . *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman, 1990.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981, traducción de Elena Banarroch.
- . *América*. Barna: Anagrama, 1987, traducción de Joaquín Jordá.
- Baudry, Patrick. *Le corps extrême. Approche sociologique des conduites à risque*. París: L'H.A.R.M.A.T.T.A.N., 1991.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1976, traducción de Néstor A. Ramírez.
- Beltrán Almería, Luis. "Notas para una teoría de la parodia" in *La parodia. El viaje imaginario, Actas del IX Simposio de la SELGC*, tomo II, Universidad de Zaragoza, 1994, 49-56.
- Benet, Vicente J. *El tiempo de la narración clásica. Los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 1992.

- _____. "Los ecos del montaje: función narrativa del *collage* en *The Roaring Twenties*". *Archivos de la Filmoteca* 20 (1995): 114-130.
- _____. "El relato y lo visible. A propósito de *Bram Stoker's Dracula*". *La crisis del relato*. Tranche, Rafael R. & Sánchez-Biosca, Vicente eds. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, en prensa.
- Benjamin, Walter. "El narrador" (1936) en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991, 111-134, traducción de Roberto Blatt.
- Bettetini, Gianfranco. *Il segno dell'informatica*. Milano: Bompiani, 1987.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin & Staiger, Janet. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of production to 1960*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- Brohm, Jean-Marie. *Les meutes sportives. Critique de la domination*. París: L'HARMATTAN, 1990.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge-Massachusetts-Londres: Harvard University Press, 1992.
- Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987.
- Campbell, Mary B. "Biological Alchemy and the Films of David Cronenberg" in Barry Keith Grant, ed., *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen: Londres, Scarecrow, N.J., 1984, 307-320.
- Castrillo, Dolores; Real, Gustavo y Ruiz, Piedad. "Lo imposible de soportar en la vida cotidiana", *Documento de trabajo para las X Jornadas del Campo Freudiano en España*, Barcelona, 1992.
- Clover, Carol J. "Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film" in James Donald (ed.). *Fantasy and the Cinema*. Londres: B.F.I., 1989, 91-134.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Seuil, 1979.
- Company, Juan Miguel. "El dispositivo pornográfico: bases para un análisis". *Contracampo* 5 (1979): 13-18.
- Derry, Charles. *Dark Visions: A Psychological History of the Modern Horror Film*. Nueva York: A.S. Barnes & Co., 1977.
- _____. "More Dark Dreams. Notes on the Recent Horror Films" in Waller ed., 1987, 162-174.
- Dika, Vera. "The Stalker Film 1978-1981" in Gregory A. Waller, ed., *American Horrors*, 86-101.
- Dillard, R.H.W. : "Night of the Living Dead. It's not Just Like a Wind That's Passing Through" in Gregory A. Waller, ed., *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, Chicago: University of Illinois Press, 1987, 14-29.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire. The Woman's Film to the 40s*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Duby, Georges. *El año mil. Una nueva y diferente visión de un momento crucial de la historia*. Bar-na: Gedisa, 1992, traducción de Irene Agoff.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Bar-na: Lumen, 1968, traducción de Andrés Boglar.
- _____. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Bar-na: Lumen, 1984, traducción de

Ricardo Pochtar.

- Eigeldinger, Marc. "Introduction: l'intertextualité". *Mythologie et intertextualité*, Ginebra, Slatkine, 1987, 9-20.
- Eisenschitz, Bernard. "Six films produits par Val Lewton" in Raymond Bellour (ed.). *Le cinéma américain. Analyses de films*, vol. 2. París: Flammarion, 1980, 45-85.
- Eisenstein, Serguei M. "Le montage des attractions" (1923). *Au-delà des étoiles*. París: U.G.E., 1974, 115-126.
- Foster, Hal, ed. *La postmodernidad*, Barna: Kairós, 1985, traducción de Jordi Fibla.
- Foucault, Michel. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. París: P.U.F./Quadrige, 1990, 2ª ed. (original de 1963).
- _____. *Histoire de la sexualité. I: La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1967.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*, tres volúmenes, Madrid: Biblioteca Nueva, 4ª ed., 1981, traducción de Luis López-Ballesteros.
- _____. *Estudios sobre la histeria* (1895), vol I, 39-168.
- _____. *La interpretación de los sueños* (1900), vol. I, 343-720.
- _____. "El poeta y los sueños diurnos" (1907), vol. II, 1343-1348.
- _____. "La novela familiar del neurótico" (1908), vol. II, 1361-1363.
- _____. "La represión" (1915), vol. II, 2053-2060.
- _____. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" (1915), vol. II, 2101-2117.
- _____. "Lo siniestro" (1919) in vol. III, 2483-2505.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. París: Seuil, 1979.
- _____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. Nueva York: St. Martin's Press, 1986.
- Grant, Barry Keith. "Taking back: *The Night of the Living Dead*. George Romero, Feminism & the Horror Film", *Wide Angle* 14-1 (1992): 64-76.
- Greenberg, Martin H. & Waugh, Charles G. eds. *Vamps. Las chupadoras de sangre*. Madrid: Valdemar, 1991, traducción de Albert Solé.
- Grünberg, Serge. *David Cronenberg*. París: Étoile-Cahiers du cinéma, 1992.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle* 8 3-4, 1986, 63-70.
- _____. "Like unto a Leopard: Figurative Discourse in *Cat People* and Todorov's the Fantastic", *Wide Angle* 10-3 (1989): 30-39.
- _____. *D.W. Griffith and the Origin of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Habermas, Jürgen. "La postmodernidad, un proyecto incompleto" in Hal Foster, ed., *La postmodernidad*. Barna: Kairós, 1985, 19-36.
- Harris, Thomas. *The Silence of the Lambs*. Nueva York: St. Martin's Press, 1989.
- Herederó, Carlos F. *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: Festival de cine, 1989.

- Hoffmann, E.T.A. "El hombre de arena" (Der Sandmann), *Cuentos*, vol. 1. Madrid: Alianza, 1985, 55-88, traducción de Carmen Bravo-Villasante.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1994, traducción de Juan José Sánchez.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art*. Londres & Nueva York: Metuchen, 1985.
- . *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres & Nueva York: Routledge, 1995.
- . *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres & Nueva York: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. Londres & Nueva York: Routledge, 1989.
- Illich, Ivan. *Némésis médicale. L'expropriation de la santé*. París: Seuil, 1975.
- Jacobs, Lea. "The B film and the problem of cultural distinction", *Screen* 33-1 (1992): 1-13.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Janeshutz and McGregor. *The Making of Miami Vice*. Nueva York: Ballentine, 1986.
- Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. París: Flammarion, 1977.
- Jarque, Vicente. "Modernidad como prehistoria. W. Benjamin y la afirmación de la nueva barbarie", *Eutopías* 2, 2-3 (1986): 21-22.
- Jenny, Laurent (ed.). *Intertextualités. Poétique* 27 (1976).
- Jiménez, José. *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barna: Destino, 1993.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Londres: Oxford University Press, 1967.
- Kerr, Paul. "Drama at MTM: Lou Grant and Hill Street Blues" in Jane Feuer, Paul Kerr & Tise Vahimagy, eds., *MTM. 'Quality Television'*. Londres: British Film Institute, 1984, 132-165.
- King, Stephen. *El misterio de Salem's Lot*. Barna: Plaza y Janés, 1985, traducción de Marta I. Guastavino.
- Knee, Adam. "The Metamorphosis of the Fly", in *Wide Angle* 14-1 (1992): 20-34.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.
- . *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. La Haya: Mouton, 1970.
- . *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Seuil, 1974.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" in *Escritos I*. Madrid: S. XXI, 10ª edición corregida y aumentada, 1984, 86-93, traducción de Tomás Segovia.
- . *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barna: Paidós, 1987 (texto de 1964), traducción de Juan Luis Delmont-Mauri & Julieta Sucre.
- Lain Entralgo, Pedro. *El cuerpo humano. Teoría actual*. Madrid: Espasa Universidad, 1989.

- Lopez Pumarejo, Tomás Alberto. *Aproximación a la telenovela*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Lowins, Evelyne. "Tourneur, Robson, Wise", *Cinéma d'aujourd'hui* 3 (1975).
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984, traducción de Mariano Antolín Rato.
- . *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barna: Gedisa, 1987, traducción de Enrique Lynch.
- Mailer, Norman. "American Psycho". *El País*, Suplemento Libros, 19.9.1991, I-III.
- Maqua, Javier & Llinás, Francesc. *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativo-ideológica*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- Martínez, José Tono, ed. *Polémica de la postmodernidad*. Madrid: Ed. Libertarias, 1986.
- McCarty, John. *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*. Nueva York: St. Martin's Press, 1984.
- . *The Modern Horror Film*. Nueva York: Citadel Press, 1990.
- McKee Charnas, Suzy. *El tapiz del vampiro*. Barna: Martínez Roca, 1991, traducción de Albert Solé.
- McNally, Raymond & Florescu, Radu. *À la recherche de Dracula. L'histoire, la légende, le mythe*. París: Robert Laffont, 1973.
- Mercier, Evelyne-Sarah (ed.). *La mort transfigurée. Recherche sur les expériences vécues aux approches de la mort. NDE*. París: L'âge du verseau, 1992.
- Moser, Walter. "Recyclages culturels: Elaboration d'une problématique" in Duchet, Claude & Vachon, Stéphane, eds., *La recherche littéraire. Objets et méthodes*. Quebec: XYZ ed., 1993, 433-445.
- Rice, Anne. *Confesiones de un vampiro*. Barna: Círculo de lectores, 1991a, traducción de Marcelo Covian.
- . *Lestat, el vampiro*. Barna: Círculo de lectores, 1991b, traducción de Hernán Sabaté.
- . *La reina de los condenados*. Barna: Círculo de lectores, 1992, traducción de Carles Llorach.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Cristiandad, 1987, traducción de Agustín Neira.
- Riffaterre, Michael. *La production du texte*. París: Seuil, 1979.
- Rodley, Cris, ed. *Cronenberg on Cronenberg*. Toronto: Alfred A. Knopf, 1992.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Saberhagen, Fred. *La voz de Drácula*. Barna: Timun Mas, 1991, traducción de Antoni Puigròs.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca, 1991.
- . *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux, 1990.
- . "En alas de la danza. Miami Vice y el relato terminal". *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca, 1989, 11-33.

- _____. "El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *The Body Snatcher* (Val Lewton & Robert Wise, 1945)". *Archivos de la Filmoteca* 14 (1993): 126-143.
- _____. "Metáfora, sonido y composición. En torno a una secuencia de *M* (Fritz Lang, 1931)". *Archivos de la Filmoteca* 16 (1994): 104-123.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, Ed. bilingüe Instituto Shakespeare, 1993.
- Sharrett, Christopher. "The Idea of Apocalypse in The Texas Chainsaw Massacre" in Barry Keith Grant, ed., *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*, Metuchen, Nueva Jersey, Londres, Scarecrow, 1984, 255-276.
- _____. (ed.). *Crisis cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington D.C.: Mouton Press, 1993.
- Schwichtenberg, Cathy. "Sensual Surfaces and Stylistic Excess: The Pleasure and Politics of *Miami Vice*". *Journal of Communication Inquiry* 10-3 (1986).
- Siegel, Joel. *Val Lewton: The Reality of Terror*. Nueva York: Viking Press, 1973.
- Siruella, Jacobo ed. *Vampiros*. Madrid: Siruella, 1992.
- Soler, Elena S. "El retorno de lo mismo: *Falcon Crest* y la disgregación del relato" in Encarna Jiménez & V. Sánchez-Biosca, eds., *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca, 1989, 185-199.
- Soler, Colette. "Seminario XI de Lacan. Segundo retorno a Freud". *Círculo Psicoanalítico de Galicia*, Vigo, marzo 1986, dactylo.
- Soler, Lucas. "De la contracultura al sexo frío". *Archivos de la Filmoteca* 16 (1994): 125-129.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Barna: Muchnik, 1980, traducción de Mario Muchnik.
- _____. *El SIDA y sus metáforas*. Barna: Muchnik, 1989, traducción de Mario Muchnik.
- Stedman, Raymond William. *The Serials. Suspense and Drama by Installment*. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
- Steiner, George: *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barna: Destino, 1991, traducción de Juan Gabriel López Guix.
- Telotte, J.P. *Dreams of Darkness. Fantasy and the films of Val Lewton*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- Thomas, Louis-Vincent. *El cadáver. De la biología a la antropología*. México: F.C.E., 1989, traducción de Juan Damonte.
- _____. *La mort en question. Traces de mort, mort des traces*. París: L'H.A.R.M.A.T.T.A.N., 1991.
- _____. *Rites de mort. Pour la paix des vivants*. París: Fayard, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin. Le principe dialogique*. París: Seuil, 1981.
- _____. *Introducción a la literatura fantástica*. Barna: Ed. Buenos Aires, 1982, traducción de Silvia Delpy.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barna: Seix Barral, 1982.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Edición definitiva. Madrid: Akal, 1991.
- Valabrega, Jean-Paul. *Phantasme, mythe, corps et sens. Une théorie psychanalytique de la con-*

- naissance*. París: Payot, 1992.
- Van Thao, Trinh. "Avant-propos". *La mort aujourd'hui*. París: Anthropos, 1977.
- Vattimo, Gianni. *Los avatares de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barna: Península, 1986a, traducción de Juan Carlos Gentile.
- . *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barna: Gedisa, 1986b, traducción de Enrique Lynch.
- Villanueva, Darío. "Los marcos de la literatura española 1975-1990: esbozo de un sistema", *Historia y crítica de la literatura española*, vol IX. Barna: Crítica, 1992.
- Waller, Gregory A., ed. *American Horror. Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- . *The Living and the Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- Wiater, Stanley. *Dark Visions. Conversations with the Masters of the Horror Film*. Nueva York: Avon, 1992.
- Tom Wolfe. *La hoguera de las vanidades*. Barna: Anagrama, 1988, traducción de Enrique Murillo.
- Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- Zagarrio, Vito, ed.. *Hollywood in Progress. Itinerari cinema televisione*, Venecia, Marsilio, 1984.
- Zulueta, Iván. "Sinopsis de *Arrebato*". *Archivos de la Filmoteca* 6 (1990): 117-119.
- Zumthor, Paul: "Le carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et rhétorique". *Poétique* 27 (1976): 317-337.
- . "Intertextualité et mouvance", *Littérature* 41 (1981): 8-16.

Í N D I C E
O N O M Á S T I C O

*

- Adorno, Theodor W. 95
Agee, James. 153
Agostino d' (Ver D'Agostino)
Ahnemann, Michael. 130
Alaska. 62, 63
Alcaine, José Luis. 62, 66, 68
Alex, Kirk. 202
Alexandrov, Grigori. 127
Allen, Erwin. 97
Almodóvar, Pedro. 26, 33, 57-69, 71, 72, 73,
77, 126
Althusser, Louis. 21
Andersen, Bibí. 68
Angenot, Marc. 22
Antonino Liberal. 149
Apuleyo. 149
Arendt, Hannah. 205
Ariès, Philippe. 114, 115, 203
Aristóteles. 91
Argento, Dario. 143
Arkoff, Samuel. 195
Armani, Giorgio. 127
Arnold, Jack. 166
Atkine, Fiodor. 68
Attias, Daniel. 171
Aumont, Jacques. 197

Bach, Johann Sebastian. 206
Badham, John. 151
Baker, Graham. 97
Bakhtin, Mikhail. 18, 19, 21, 24
Balio, Tino. 122, 123

Banderas, Antonio. 64
Barker, Clive. 201
Barthes, Roland. 173
Bataille, Georges. 67
Baudrillard, Jean. 43, 44, 125, 126, 174
Baudry, Patrick. 116, 144
Bava, Lamberto. 104, 171, 201
Bel Geddes, Barbara. 63
Beltrán Almería, Luis. 28
Bell, Daniel. 143
Benet, Vicente J. 96, 103, 111, 131, 151
Benjamin, Walter. 95, 96, 197
Bergman, Ingmar. 68
Bettetini, Gianfranco. 26
Bigelow, Kathryn. 151
Blatty, William Peter. 97
Bloch, Robert. 201
Bochco, Steven. 93, 125
Bodeen, DeWitt. 154
Boetticher, Budd. 120
Boorman, John. 97
Bordwell, David. 121
Borges, Jorge Luis. 19
Bosch, Jerome (El Bosco). 149
Bosé, Miguel. 68
Brand, Joshua. 94
Brooks, Peter. 91
Brown, James. 126, 130, 132
Browning, Tod. 29, 30, 144, 151
Brohmm, Jean-Marie. 144
Brueghel, Peter. 149
Bruno, Giuliana. 122

- Buechler, John C. 117
 Burns, Marilyn. 201
 Buscombe, Edward. 122
- Cabot, Susan. 166
 Calabrese, Omar. 24, 57, 119
 Cameron, James. 143
 Cameron Menzies, William (Ver Menzies)
 Campbell, Mary B. 171
 Carpenter, John. 32, 99, 102, 105, 106, 107,
 117, 201
 Casal, Luz. 68
 Castrillo, Dolores. 174
 Ciges, Luis. 75
 Clive, Colin. 186
 Clover, Carol J. 100
 Cohen, Rob. 130
 Cohen, Larry. 177
 Collins, Phil. 126, 132
 Compagnon, Antoine. 21, 23
 Company, Juan Miguel. 142
 Conway, Tom. 155
 Cooper, Dennis. 130
 Cooper, Merian C. 72
 Coppola, Francis Ford. 151, 171
 Corman, Roger. 165, 195
 Cornthwhite, Robert. 167
 Craven, Wes. 99, 112, 113, 117, 202
 Crawley, Wilton. 130
 Cronenberg, David. 152, 166, 171-178, 195
 Cunningham, Sean S. 32, 99, 105, 117
 Curtis, Jamie Lee. 100
- D'Agostino, Albert. 29, 153
 Dalí, Salvador. 59
 Dall, John. 193
 Daniell, Henry. 187
- Dante. 19
 Dante, Joe. 171
 Davies, Geena. 172
 Davis, Miles. 126, 132
 DeCarlo, Yvonne. 30
 Demme, Jonathan. 185, 203, 204
 Descartes, René. 116, 144
 De Palma, Brian. 32, 63, 64
 Derry, Charles. 97
 Dika, Vera. 99
 Dillard, R. H. W. 199
 Dish, Thomas M. 130
 Doane, Mary Ann. 154
 Domínguez, Adolfo. 127
 Donner, Richard. 97
 Duato, Nacho. 47, 50
 Duby, Georges. 96
 Duke, Bill. 130
- Easton, Sheena. 126
 Ebert, Roger. 99
 Eco, Umberto. 24, 26
 Edeson, Arthur. 29
 Eigeldinger, Marc. 24
 Eisenchitz, Bernard. 154
 Eisenstein, Serguei M. 37, 49, 59, 103, 127
 Ellis, Brett Easton. 107
 Englund, Robert. 99
 Eurípides. 149
- Falsey, John. 94
 Farber, Manny. 153
 Fernández Muro, Marta. 76
 Flaubert, Gustave. 19, 203
 Florey, Robert. 29
 Florescu, Radu. 151
 Ford Coppola, Francis (Ver Cappola)

- Foster, Jodie. 203
 Foster, Hal. 57
 Foucault, Michel. 115, 116, 174, 184, 187
 Fowler, Gene. 168
 Freud, Sigmund. 21, 24, 91, 109, 110, 112, 172, 174, 184, 189
 Freund, Karl. 29
 Friedkin, William. 97, 202
 Friedlander, Louis. 29
 Friedrich, Kaspar David. 75
 Fulton, John P. 29
 Fulvi, Lucio. 201
- Gadamer, Hans-George. 23
 Gein, Ed. 201, 204
 Genette, Gérard. 21, 28
 Getz, John. 177
 Gilling, John. 199
 Glenn, John. 204
 Goldblum, Jeff. 172
 Gomery, Douglas. 120, 122
 Gordon, Christine. 199
 Gordon Lewis, Hershell (Ver Lewis)
 Goya, Francisco de. 149
 Granger, Farley. 193
 Grant, Barry Keith
 Grasse, Robert de. 153
 Greenberg, Martin. 151
 Griffith, David W. 121, 161
 Grüberg, Serge. 171
 Guillén, Fernando. 64
 Guillermin, John. 97
 Gunning, Tom. 103, 154
 Gwynne, Fred. 30
- Habermas, Hans-Jürgen. 57
 Hall, Charles D. 29
- Hall, Danny. 29
 Halperin, Victor. 199
 Hansen, Gunnar. 201
 Harlin, Renny. 118
 Harris, Thomas. 203, 206, 207
 Hawks, Howard. 76, 167
 Hedden, Rob. 117
 Hedison, Al. 166
 Heredero, Carlos F. 71
 Herrmann, Bernard. 32, 62, 64
 Hitchcock, Alfred. 32, 33, 63, 143, 185, 194-195, 201
 Hoffmann, E. T. A. 111
 Holstrom, John. 143
 Homero. 23
 Hood, Jeffrey. 126
 Hooper, Tobe. 99, 201, 202
 Hopkins, Anthony. 204
 Hopkins, Stephen. 118
 Horkheimer, Max. 95
 Hughes, Howard. 120
 Hunt, Roy. 153
 Hutcheon, Linda. 27, 28, 29, 32, 33
- Ichasso, Leon. 130
 Iglesia, Eloy de la. 75
 Illich, Ivan. 115, 116
- Jackson, Peter. 202
 Jacobs, Lea. 153
 Jameson, Fredric. 26, 28
 Jameson, Jerry. 97
 Janeshutz. 126
 Jankélevitch, Vladimir. 114
 Jarque, Vicente. 57
 Jencks, Charles. 29, 125
 Jenny, Laurent. 22

Jiménez, José. 149
 Johnson, Don. 126, 127, 130, 133
 Johnstont, Jim. 132
 Jong, Ate de. 130
 Jordan, Neil. 171
 Joyce, James. 19, 60, 97

 Kafka, Franz. 150
 Kant, Immanuel. 176
 Karloff, Boris. 187
 Karsenty, S. 115
 Kelly, Grace. 193
 Kermode, Frank. 96, 97
 Kerr, Paul. 125
 Kierkegaard, Soren. 112
 King, Adrienne. 105
 King, Stephen. 151
 Kleist, Heinrich von. 75
 Knee, Adam. 171
 Koerner, Charles. 152, 153
 Kong, Jackie. 202
 Kozoll, Michael. 125
 Kristeva, Julia. 19, 20, 21, 24
 Kuleshov, Lev. 59

 Lacan, Jacques. 109, 110, 112, 174
 Laemmle, Carl. 29, 30, 120
 Laín Entralgo, Pedro. 167
 Lampreave, Chus. 63, 66
 Lance, Peter. 130
 Landis, John. 171
 Lang, Fritz. 34, 111, 132, 133
 Leigh, Janet. 76, 194
 Leo, Mario di. 130
 Leekley, John. 130
 Lewton, Val. 120, 153, 154, 161, 163, 165,
 166, 171, 172, 186, 187

 Lewis, Al. 31
 Lewis, Hershell Gordon. 195
 Lipstadt, Aaron. 130
 Little, Dwight H. 117
 López-Pumarejo, Tomás A. 124
 Lorre, Peter. 132
 Lowins, Evelyn. 154
 Lyotard, Jean-François. 57, 96

 Llinás, Francisco. 131

 MacCarthy, Kevin. 168
 MacNaughton, John. 93
 Madonna. 132
 Mailer, Norman. 107
 Mankiewicz, John. 130
 Mann, Michael. 127
 Maqua, Javier. 131
 Marinetti, F. Tomasso. 37
 Marsillach, Cristina. 143
 Martínez, José Tono. 57
 Martínez, Nacho. 64
 Marx, Karl. 24
 Maura, Carmen. 62, 64
 McCarty, John. 99, 105, 106, 114, 143
 McDonnell, Terry. 130
 McGregor. 126
 McKee Charnas, Suzy. 151
 McLoughlin, Tom. 117
 McNally, Raymond. 151
 Menfredini, Harry. 32
 Menzies, William Cameron. 168
 Mescall, John. 29
 Miles, Vera. 195
 Military, Frank. 130
 Miner, Steve. 117
 Molina, Miguel de. 64

Montaigne, Michel de. 19
 Montesi, Jorge. 97
 Montesinos, Francis. 62
 Mora, Philippe. 171
 More, Will. 73, 76
 Moser, Walter. 24, 25
 Murnau, Friedrich Wilhelm. 74, 101, 151, 198
 Murdoch, Iris. 97
 Musuraca, Nicholas. 153

Neumann, Kurt. 29, 166, 171
 Nicholson, James H. 195
 Nicoletta, John. 130
 Nietzsche. 24
 Novak, Kim. 33
 Nyby, Christian. 167

Olmos, Edward James. 130
 Orígenes. 23
 Oshima, Nagisa. 67
 Othenin-Girard, Dominique. 97, 117
 Ovidio. 149
 Owen, Beverly. 31

Palma, Rossy de. 66
 Paredes, Marisa. 68
 Patrick, Butch. 31
 Perkins, Anthony. 194
 Pierce, Jack P. 29, 30, 186
 Platón. 17
 Pogue, Charles Edward. 172
 Poncela, Eusebio. 75, 76
 Pound, Ezra. 97
 Priest, Pat. 31
 Portoghesi, Paolo. 29, 125
 Prokofiev, Serguei. 127
 Pudovkin, V. I. 127

Pyne, Daniel. 130
 Rabelais, François. 18, 60
 Raimi, Sam. 104, 201
 Randel, Tony. 201
 Randolph, Jane. 155
 Rathvon, Peter. 152
 Ray, Nicholas. 177
 Rice, Anne. 151
 Rich, David Lowell. 97
 Richardson, Jack. 132
 Ricoeur, Paul. 91, 96
 Riffaterre, Michael. 22
 Roback, Alain. 177
 Robbe-Grillet, Alain. 97
 Robbins, Jerome. 68
 Robinson, George. 29
 Robson, Mark. 153
 Rodley, Cris. 172
 Romero, George A. 68, 99, 104, 105, 151, 199,
 200, 201, 205
 Rose, Margaret. 29
 Rosenthal, Rick. 117
 Roth, Cecilia. 75
 Russell, Chuck. 117
 Russo, John. 199, 200
 Ruttman, Walter. 37
 Saberhagen, Fred. 151
 Sánchez-Biosca, Vicente. 103, 130, 131, 133,
 190
 San Juan. 96
 Sartre, Jean-Paul. 97
 Savini, Tom. 200
 Schary, Dore. 153
 Schiffer, Claudia. 47, 48
 Schumacher, Joe. 151

- Schwichtenberg, Cathy. 126
 Schwarzzenegger, Arnold. 144
 Schoedsack, Ernest B. 72
 Schrader, Paul. 165, 171
 Scott, Ridley. 143
 Seaton, George. 97
 Selznick, David O. 120, 153
 Séneca. 19
 Serna, Assumpta. 64
 Shakespeare, William. 60, 110
 Sharrett, Cristopher. 97, 98
 Shelley, Mary. 30, 185
 Sherman, Jim. 63
 Sholder, Jack. 117
 Siegel, Don. 168
 Siegel, Joel. 153
 Silverman, Fred. 125
 Simon, Simone. 154
 Siruela, Jacobo. 151
 Siskel, Gene. 99
 Smight, Jack. 97
 Smith, Kent. 155
 Sófocles. 60
 Soler, Colette. 109
 Soler, Elena S. 33
 Soler, Lucas. 142
 Sontag, Susan. 178
 Sparks, Muriel. 97
 Spielberg, Steven. 97
 Staiger, Janet. 121
 Steiner, George. 19, 23, 24
 Stedman, Raymond William. 124
 Steinmann, Danny. 117
 Stewart, James. 193, 194
 Stevenson, Robert Louis. 186
 Sting. 132
 Stoker, Bram. 30, 64, 151, 198
 Sue, Eugène. 68
 Szwarc, Jeannot. 97
 Talalay, Rachel. 109, 118
 Talbot, Gloria. 168
 Taylor, Don. 97
 Teágenes de Regium. 23
 Telotte, J. P. 154, 156
 Tepes, Vlad. 151
 Thalberg, Irving. 120
 Thesiger, Ernest. 186
 Thomas, Louis-Vincent. 114, 115, 116, 196,
 197
 Thomas, Philip Michael. 127
 Thompson, Kristin. 121
 Tobey, Kenneth. 167
 Todorov, Tzvetan. 20, 102, 154
 Tomás de Aquino. 23
 Tourneur, Jacques. 152, 153, 154, 155, 161,
 165, 166, 171, 199
 Tranche, Rafael R. 94
 Trías, Eugenio. 176
 Truffaut, François. 194
 Tryon, Tom. 168
 Ulmer, Edgar G. 29
 Valabrega, Jean-Paul. 91
 Van Thao, Trinh. 115
 Vattimo, Gianni. 57
 Venturi, Robert. 29, 33, 125
 Verhoeven, Paul. 143
 Vianello, Robert. 122
 Villanueva, Darío. 25
 Vinci, Leonardo da. 126
 Virchow, Rudolf. 167

Wade, Russell. 187
Walker, Stuart. 29
Wallace, Chris. 177
Wallace, Tommy Lee. 104, 117
Waller, Gregory A. 98
Wallis, Hal B. 120
Wanger, Walter. 120
Walsh, Raoul. 68
Warhol, Andy. 59
Waxman, Franz. 64
Waugh, Charles G. 151
Webb, Roy. 153
Welles, Orson. 76
Wenders, Wim. 177
Whale, James. 30, 72, 185, 186
William Stedman, Raymond (Ver Stedman)

Wiater, Stanley. 99, 171
Wise, Robert. 68, 186
Wynter, Dana. 168
Wolfe, Tom. 126
Wood, Robin. 100

Yeats, William B. 97

Zagarrio, Vito. 122
Zanuck, Darryll F. 120
Zappa, Frank. 126, 132
Zito, Joseph. 117
Zulueta, Iván. 71-82,
Zumthor, Paul. 18, 22
Zurli, Guido. 202

Í N D I C E D E P E L Í C U L A S

*

<i>Aeropuerto (Airport)</i>	97
<i>Aeropuerto 75 (Airport 75)</i>	97
<i>Aeropuerto 77 (Airport 77)</i>	97
<i>Aeropuerto 80 (The Concord Airport 79)</i>	97
<i>Alexander Nevski</i>	49, 125, 127
<i>A mal gama (cortometraje)</i>	72, 73
<i>Aquarium (cortometraje)</i>	74
<i>Arrebato</i>	74-82
<i>Átame</i>	67, 68
<i>Aullidos (The Howling)</i>	171
<i>Aullidos II (The Howling II)</i>	171
<i>Aullidos III (The Howling III)</i>	171
<i>Baby Blood</i>	177
<i>Bala de plata (Silver Bullet)</i>	171
<i>Bambi</i>	76
<i>Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt)</i>	37, 38
<i>Beso de la pantera, El (Cat People, 1982)</i>	171
<i>Blade Runner</i>	143
<i>Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues) (teleserie)</i>	93, 124, 125, 126
<i>Carrie</i>	62, 64
<i>Cazador, El (The Deer Hunter)</i>	76
<i>Chesterfield (spot)</i>	45
<i>Colinas tienen ojos, Las (The Hills Have Eyes)</i>	202
<i>Coloso en llamas, El (The Towering Inferno)</i>	97
<i>Comida sangrienta (Blood Dinner)</i>	202
<i>Complementos (cortometraje)</i>	72, 74
<i>Cops (teleserie)</i>	94
<i>Cordero para cenar (Lamb for the Slaughter) (telefilme)</i>	62, 63
<i>Corrupción en Miami (Miami Vice) (teleserie)</i>	26, 34, 42, 94, 124, 125-133
<i>Creepshow</i>	104
<i>Dallas (teleserie)</i>	33, 124, 125
<i>Damien (Damien—Omen II)</i>	97
<i>Dawn of the Dead</i>	200
<i>De entre los muertos (Vertigo)</i>	33, 68, 193
<i>Demons</i>	104, 171, 201
<i>Demons 2</i>	104, 171
<i>Desbocado (Rampage)</i>	202
<i>Día de los muertos, El (Day of the Dead)</i>	200
<i>Dinastía (Dynasty) (teleserie)</i>	33, 124
<i>Doble asesinato en la calle Morgue (Murder in the Rue Morgue)</i>	29

<i>Doctor Frankenstein (Frankenstein)</i>	29, 185
<i>2001. Una odisea del espacio (2001. A Space Odyssey)</i>	76
<i>Drácula (Dracula, 1931)</i>	29
<i>Drácula (Bram Stoker's Dracula)</i>	151, 171
<i>Doctor en Alaska (Northern Exposure)</i>	94
<i>Duelo al sol (Duel in the Sun)</i>	62, 64
<i>En compañía de lobos (The Company of Wolves)</i>	171
<i>Enigma de otro mundo, El (The Thing from another World)</i>	167
<i>Entre tinieblas</i>	61, 66
<i>Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire)</i>	171
<i>Estoy vivo (It's Alive)</i>	177
<i>Exorcista, El (The Exorcist)</i>	97
<i>Exorcista II. El hereje (The Exorcist II. The Heretic)</i>	97
<i>Exorcista III (The Exorcist III)</i>	97
<i>Falcon Crest (teleserie)</i>	33, 124
<i>Familia Munster, La (The Munsters)</i>	29-32
<i>Fantasma del paraíso, El (The Phantom of the Paradise)</i>	63
<i>Final de Damien, El (The Final Conflict)</i>	97
<i>Frankenstein y el hombre lobo (Frankenstein meets the Wolf Man)</i>	31
<i>Frank Stein (cortometraje)</i>	72
<i>Halloween III. El día de la bruja (Halloween III. Season of the With)</i>	104, 105, 117
<i>Halloween IV (Halloween IV: The Return of Michael Myers)</i>	104, 106, 117
<i>Halloween V (Halloween V: The Revenge of Michael Myers)</i>	104, 106, 117
<i>Hellraiser. Los que traen el infierno (Hellraiser)</i>	201
<i>Hellbound: Hellraiser II</i>	201
<i>Hombre invisible, El (The invisible Man)</i>	29
<i>Henry. Retrato de un asesino (Henry. Portrait of a Serial Killer)</i>	93
<i>Hombre leopardo, El (The Leopard Man)</i>	153
<i>Hombre lobo americano en Londres, Un (An american Werewolf in London)</i>	171, 175
<i>Humanoide, El (L'Umanoide)</i>	76
<i>Imperio de los sentidos, El (Ai no corrida)</i>	62, 67
<i>Inseparables (Dead Ringers)</i>	178
<i>Invaders from Mars</i>	168
<i>Invasión de los ladrones de cuerpos, La (Invasion of the Body Snatchers)</i>	168, 199
<i>Jason va al infierno (Jason Goes to Hell. The Final Friday)</i>	108
<i>Johnny Guitar</i>	62, 64, 66
<i>Jóvenes ocultos (The Lost Boys)</i>	151
<i>Kika</i>	67
<i>Kinkón (cortometraje)</i>	72
<i>Ladrón de cadáveres, El (The Body Snatcher)</i>	86-192
<i>Legión de los hombres sin alma, La (White Zombie)</i>	199
<i>Ley de Los Angeles (L.A. Law) (teleserie)</i>	125
<i>Ley del deseo, La</i>	61, 67
<i>Lunch Meat</i>	202

M.....	34, 111, 132
<i>Mad Butcher</i>	202
<i>Mal gusto (Bad Taste)</i>	202
<i>Martin</i>	151
<i>Martini (spot)</i>	38, 39-42, 45
<i>Matador</i>	61, 62, 64, 67
<i>Matanza de Texas, La (The Texas Chainsaw Massacre)</i>	98, 99, 201
<i>Me casé con un extraterrestre (I Married a Monster from Outer Space)</i>	168
<i>Mi ego está en Babia (cortometraje)</i>	72, 73
<i>Momia, La (The Mummy)</i>	30
<i>Mosca, La (The Fly, 1958)</i>	166
<i>Mosca, La (The Fly, 1986)</i>	152, 171-178
<i>La mosca II. Una nueva generación (The Fly II. A New Generation)</i>	177
<i>Mujer pantera, La (Cat People)</i>	102, 152, 153, 154-169, 171, 185, 186, 188
<i>Mujer y el monstruo, La (Creature from the Black Lagoon)</i>	166
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	61, 62, 64, 66, 67, 68
<i>Noche de Halloween, La (Halloween)</i>	32, 99, 100-102, 103, 106, 107, 114, 117, 203
<i>Noche de los muertos vivientes, La (Night of the Living Dead)</i>	68, 99, 199, 200, 201
<i>Nosferatu, el vampiro (Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens)</i>	74, 101, 151, 198
<i>Novia de Frankenstein, La (Bride of Frankenstein)</i>	30, 186
<i>Novia de Frankenstein, La (1973)</i>	72
<i>Nueva pesadilla de Wes Craven, La (Wes Craven's New Nightmare)</i>	118
<i>Párpados</i>	5
<i>Paseo con un zombi (I Walked with a Zombie)</i>	153, 199
<i>Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón</i>	61, 62, 63, 64, 67, 72
<i>Pero ¿quién mató a Harry? (The Trouble with Harry)</i>	194
<i>Pesadilla en Elm Street (A Nightmare on Elm Street)</i>	99, 100, 108-113, 117
<i>Pesadilla en Elm Street 2: La venganza de Freddy (Nightmare on Elm street 2: Freddy's Revenge)</i>	117
<i>Pesadilla en Elm Street 3 (A Nightmare on Elm Street. The Dream Warriors)</i>	111, 114, 117
<i>Pesadilla en Elm Street 4 (A Nightmare on Elm Street. The Dream Master)</i>	117
<i>Pesadilla en Elm Street 5 (A Nightmare on Elm Street. The Dream Child)</i>	118
<i>Pesadillas de Freddy, Las (teleserie)</i>	99
<i>Pesadilla final. La muerte de Freddy (Freddy's Dead. Final Nightmare)</i>	109, 113, 118
<i>Phantasma (Phantasm)</i>	76
<i>Plaga de los zombis (The Plague of the Zombies)</i>	199
<i>Policías de Nueva York (N.Y.P.D. Blue)</i>	94
<i>Posesión infernal (The Evil Dead)</i>	104, 201
<i>Posesión infernal (The Evil Dead II. Dead by Dawn)</i>	201
<i>Príncipe de las tinieblas, El (Prince of Darkness)</i>	201
<i>Profecía, La (The Omen)</i>	97

<i>Profecía IV: el renacer, La (The Omen IV)</i>	97
<i>Psicosis (Psycho)</i>	32, 62, 63, 64, 76, 194-195, 203
<i>Relámpago sobre el agua (Lightning over Water)</i>	177
<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	61, 62, 63, 65
<i>Quo Vadis</i>	76
<i>Robocop</i>	143
<i>Rocky Horror Picture Show, The</i>	63
<i>Sanguinario. Halloween II (Halloween II)</i>	103, 104, 106, 117
<i>Sanyo (spot)</i>	43-47
<i>Scarface</i>	76
<i>Silencio de los corderos, El (The Silence of the Lambs)</i>	185, 203-207
<i>Soga, La (Rope)</i>	192
<i>Sonata de otoño (Höstsonaten)</i>	68
<i>St. Elsewhere (teleserie)</i>	94, 125
<i>Tacones lejanos</i>	67, 68
<i>Tambores Lejanos (Distant Drums)</i>	68
<i>Terminator</i>	143
<i>Terminator II</i>	143
<i>Terror en la ópera (Terror at the Opera)</i>	143
<i>Tiburón (Jaws)</i>	97
<i>Tiburón 2 (Jaws 2)</i>	97
<i>Treinta y nueve escalones (The 39 Steps)</i>	194
<i>Ventana indiscreta, La (Rear Window)</i>	62, 63, 64, 66, 193
<i>Vertigo (Ver De entre los muertos)</i>	
<i>Vestida para matar (Dressed to Kill)</i>	32
<i>Viajeros de la noche, Los (Near Dark)</i>	151
<i>Videodrome</i>	195
<i>Viernes 13 (Friday the 13th)</i>	32, 99, 105, 106, 107, 108, 114, 117, 203
<i>Viernes 13 II (Friday the 13th. Part 2)</i>	108, 117
<i>Viernes 13 III (Friday the 13th. Part 3)</i>	117
<i>Viernes 13: capítulo final (Friday the 13th. The Final Chapter)</i>	117
<i>Viernes 13. Parte V (Friday the 13th: A New Beginning)</i>	108, 117
<i>Viernes 13. Parte VI</i>	117
<i>Viernes 13. Parte VII</i>	117
<i>Viernes 13. Parte VIII</i>	117
<i>Wasp Woman, The</i>	165, 166
<i>West Side Story</i>	68
<i>Woman (spot)</i>	7-52

Í N D I C E

*

	Pág.
Agradecimientos	9
INTRODUCCIÓN:	
¿Por qué la fragmentación?	11
PRIMERA PARTE:	
La voz de la tradición: cita y autoridad en nuestros textos	15
CAPÍTULO PRIMERO.	
La cita en la cultura de masas: entre la parodia y el pastiche	17
CAPÍTULO SEGUNDO.	
Autorreflexividad, manierismo y nuevos mitos en la publicidad	35
CAPÍTULO TERCERO.	
La aromática postmodernidad española y su sacerdote, Almodóvar.....	57
CAPÍTULO CUARTO.	
El cine de Iván Zulueta: entre el pastiche y la tragedia.....	71
SEGUNDA PARTE:	
Atracción y fragmentación en el relato audiovisual moderno	89
INTRODUCCIÓN:	
Sentido y sinsentido de un relato	91
CAPÍTULO QUINTO.	
Muerte del relato y muerte en el relato. El nuevo psicópata como héroe trágico y la antropología de la muerte.....	95
CAPÍTULO SEXTO.	
Atracciones electrónicas y diseño. <i>Miami Vice</i> y el telefilme de los ochenta	119
PARTE TERCERA:	
Despedazar un cuerpo. Fantasías del terror.	139
INTRODUCCIÓN:	
Cuerpos	141
CAPÍTULO SÉPTIMO.	
La Metamorfosis: entre la Mitología y la Ciencia	149
CAPÍTULO OCTAVO.	
Más allá de la muerte: el cadáver exquisito.....	183
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	215
ÍNDICE ONOMÁSTICO	221
ÍNDICE DE PELÍCULAS	227