Ángel Román

# Ensayos de la mirada

## El hombre y su proyección en el cine contemporáneo.

estudio euroláser

Ángel Román

# Ensayos de la mirada

## El hombre y su proyección en el cine contemporáneo

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir ni transmitir parte alguna de esta publicación, de ningún modo –electrónico, mecánico, etc.– sin el permiso previo correspondiente a los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

© Ángel Román Casas, 2004
© De esta edición Estudio Euroláser S.L. 2004

Primera edición: Abril 2004

Diseño de la edición: Estudio Euroláser S.L.
© Cubierta: Ricardo Blackman
© Fotografías: Ricardo Blackman

Depósito Legal: BU-129-2004

Preimpresión: ESTUDIO EUROLÁSER S.L.
Impresión: GRAFICAS ALDECOA, Sdad. Coop.
Impreso en España

*Eternamente enamorado de aquellos que me han hecho ser quien soy.*
*Gracias, Almudena.*

# Índice

Prólogo ..... 13

Introducción ..... 17

Miradas lejanas

La fotografía del hombre postmoderno según Shinya Tsukamoto en *Tetsuo.* ..... 25

La problemática de la identidad con la inmigración. Ang Lee: de la tradición a la modernidad. *El Banquete de Boda.* ..... 28

El deseo de amar en el cine de Wong Kar-wai. ..... 34

*Happy Together.* Una película de encuentros y desencuentros. ..... 38

Martín Scorsese y Nueva York: una relación legendaria. ..... 44

Miradas íntimas

El exorcismo de la ausencia en *El Dulce Porvenir.* ..... 55

El hogar como un entorno inhabitable. ..... 57

Los fantasmas: ese retrato de lo invisible. ..... 62

La herida de la infidelidad hacia uno mismo. ..... 67

Confidentes ausentes. Confidentes presentes. ..... 71

El bosque sangriento de *La Matanza de Texas.* ..... 75

Miradas extrañas

¿Quién es David Lynch? ..... 83

Lynchamiento. ..... 89
La oscuridad atrapada. *The Lost Highway.* ..... 93

¿Quién es Laura Palmer? ..... 98

David Cronenberg. La radiografía de una mirada diferente. ..... 103

La imagen vírica: *Videodrome.* ..... 110

La ironía de la maldad. Francis Bacon y la agonía de su creación. (Escrito por Ángel Román y Begoña Sendino Echeandia). ..... 115

La ciudad como discurso legítimo de la sociedad que la construye. ..... 119

El horror a lo otro: la dualidad femenina desde lo masculino. ..... 129

Bibliografía ..... 157

Bibliografía metodológica ..... 158

Artículos ..... 160

Ensayos de la mirada

# Prólogo

Hace ya algunos años, Ángel Román entró en mi clase de literatura inglesa y miró con curiosidad. Era una mañana de Octubre y el aula tenía ese color indefinido de los comienzos de curso, cuando todo está aún por decir y compartir. En Octubre las aulas son opacas, incoloras, y sólo el quehacer de la enseñanza diaria puede ir dotándolas de cierto brillo, un brillo que, a veces, te queda impreso para siempre en la retina y en el corazón. Ángel Román se sentó aquel día, siguió mirando con curiosidad y no dejó de mirar durante los largos meses que marcaron nuestro encuentro en las aulas.

Siempre he pensado que la mirada no es un don sino una conquista. Se consigue mirar después de muchos años de ver, de contemplar, de descifrar realidades y de interpretar mensajes. Y Ángel Román, no me cabe duda, miraba en mis clases. Miraba con curiosidad, a veces con complicidad, de vez en cuando con entusiasmo, de tarde en tarde con escepticismo. Miraba siempre, y eso equivalía a gozar diariamente de un interlocutor que te devolvía señales inequívocas de aprobación o rechazo. No necesito decir, me imagino, que, sin hablar, la mirada de Ángel dinamizaba la clase y que a mí me invitaba de continuo al debate, al espoleo; en otras palabras me activaba y me prohibía caer en ningún tipo de rutina.

Pocos años más tarde tengo la enorme satisfacción de prologar un libro suyo con un título tan significativo como *Ensayos de la Mirada.* Esto demuestra que aquel alumno que el primer día miró con curiosidad al entrar en mi clase no ha dejado de hacerlo desde entonces y de este modo ha conseguido reunir en un libro un abanico de miradas de indudable interés. Y es que el título desvela ya desde el primer instante que Ángel Román cree en la mirada como disciplina individual, como práctica esencial del ser humano que, gracias a ella, va despejando nuestras múltiples incógnitas.

La mirada es una conquista, como ya he dicho antes, pero la mirada es, sobre todo, un extraordinario ejercicio de transgresión. No en vano el hecho de mirar ha sido censurado en muchos episodios de la mitología y de la religión y ha sido sancionado reiteradamente en nombre de la moral y de la armonía. Por poner algún ejemplo podemos recordar la historia de Orfeo y Eurídice: al salir de los infiernos a él se le prohíbe volverse a mirar a su esposa hasta que no estén en el mundo de los vivos. Orfeo desobedece y mira a Eurídice, lo que provoca la desaparición de ésta para siempre. Y lo mismo sucede en los textos bíblicos donde, como todos recordamos, la mujer de Lot desoyó la prohibición de mirar atrás y quedo convertida en estatua de sal. De algún modo la historia ha potenciado la idea de que mirar es penetrar, invadir, transgredir fronteras que nos son vedadas y que el hecho de mirar debe ser castigado o, cuando menos, controlado y restringido.

La mirada de Ángel explora universos de difícil acceso como indican los apartados de su libro. El pri-

mero de ellos, *Miradas Lejanas,* nos remite a mundos y culturas muy ajenas mientras que *Miradas Intimas* parece recogerse en ámbitos más cotidianos aunque no por ello más accesibles. El último apartado, *Miradas Extrañas,* se concentra en tres nombres que han fascinado al autor durante años, Lynch, Cronenberg y Bacon y cuya lectura artística constituye un reto incuestionable. Son tres apartados aparentemente muy distintos y que sin embargo confluyen en el verdadero móvil de Ángel Román: su fascinación por la alteridad, por el otro, ya sea este el inmigrante, la mujer, el marginado, el sometido: en otras palabras el universo de los eternos perdedores que el cine –en teoría una fábrica de sueños– ha reflejado en tantas ocasiones. Es aquí donde la mirada muestra su gran capacidad de transgresión para demoler barreras y adentrarnos en situaciones y vivencias muy lejanas del discurso de la oficialidad.

Y es aquí donde Ángel Román ensaya la mirada como contradiscurso, en la mejor línea de los afanes iconoclastas del posmodernismo.

Siempre he conocido a Ángel en relación con el cine y no dudo en afirmar que ésta es una de las pasiones de su vida. El cine como placer, como aprendizaje, como vivencia. Por ello, las páginas que siguen están escritas desde la experiencia y no sólo desde la teoría o el conocimiento y aspiran a compartir guiños con el lector más que a instruirle o informarle sobre parcelas culturales. Se muy bien, por otra parte, cuánto esfuerzo y cuánto sacrificio hay en estas páginas –aunque no haya ningún capítulo sobre esto– y por eso me corresponde a mi decir aquí que Ángel Román ha dejado en este libro mucho más que sus conocimientos y su gran

entusiasmo de cinéfilo. Lo que ha dejado es nada menos que su mirada de años en un Burgos oscuro y hostil a los nuevos horizontes. Vivimos en una ciudad opaca que, de vez en cuando, se ilumina con el entusiasmo de gente como Ángel pero que tiende a castigar a quien transgrede, como Orfeo o la mujer de Lot, la prohibición divina de no mirar hacia lo que nos sigue. En este caso, sin embargo, nada más lejos del castigo divino que este hermoso libro, escrito con valentía, pasión y esfuerzo y que merece todo nuestro apoyo y nuestros aplausos.

Sólo me queda expresar un deseo para mi querido alumno y amigo, Ángel Román: que nada ni nadie detenga nunca esa mirada de curiosidad con la que un día entró en mi clase y con la que nos ha regalado y enseñado tantas cosas.

Burgos, 9 de Marzo de 2004.
*Inés Praga Terente.*
*Catedrática de Filología Inglesa.*
*Universidad de Burgos.*

# Introducción

Una mirada es una aproximación, un deleite, una revelación de algo que se nos dice en silencio. La colección de artículos que integran *Ensayos de la Mirada (El hombre y su proyección en el cine contemporáneo)* emulan formas de ver la vida a través de diferentes directores de cine, que proponen con sus trabajos, la complejidad de querer entender un mundo en constante cambio.

David Lynch, Atom Egoyan, Martin Scorsese, Wong Kar-wai, Ang Lee, David Cronenberg, entre otros autores, ejercitan con su cine una posibilidad de entendimiento del hombre con respecto a todo lo que le rodea. Directores preocupados por buscar una identidad que dote de sentido su existencia.

Con mi viaje personal exploro las diversas posturas cinematográficas del Sudeste Asiático, Norteamérica y Europa que han seducido mi mirada, y que me han llevado directamente a reflexionar sobre la problemática del hombre en la contemporaneidad.

*Ensayos de la Mirada* es un intento interpretativo de la mirada de unos directores de cine que bucean en las carencias del hombre moderno, para explorar la controversia de un mundo que necesita de su explicación para entenderse.

Los numerosos ensayos que conforman el libro han sido, de una u otra manera, publicados en diversos medios, tanto en revistas cinematográficas *(Versión*

*Original de Cáceres),* programas de televisión (*La Cabina* de Canal 4 Castilla-León), como conferencias (Universidad de Burgos y Universidad Complutense de Madrid).

Los motivos que me han llevado a desglosar el libro en tres partes: Miradas Lejanas, Miradas Íntimas y Miradas Extrañas, se derivan de la perspectiva sensitiva con la que los artículos han sido escritos. Así, en el apartado de Miradas Lejanas, se proyecta una fascinación por el lejano oriente y las megalópolis, la superpoblación y la herencia cultural.

Las Miradas Íntimas se acercan a reflexiones más concretas. Su espacio se perfila entre el ámbito privado y el social. En estos artículos hablo del problema de la destrucción del núcleo familiar, de la muerte, de los temores de una sociedad preocupada por envejecer y del sentimiento de culpa que se genera ante lo inevitable de los seres humanos a ser como son. Un recorrido por las emociones y pasiones humanas vistas a través del prisma del cine y de la mirada de unos directores que abren la herida de una sociedad enferma de incomunicación.

Y por último Miradas Extrañas, un compendio de ensayos sobre la alteridad, la problemática del género en las sociedades altamente tecnificadas y postindustriales, del sexo, de la enfermedad y de la autoconciencia del hombre como individuo.

Diversas miradas, tantas como discursos y tan múltiples como perspectivas, para encontrar un nexo en común, que englobaría a todas ellas en un título reflexivo como es *Ensayos de la Mirada (El hombre y su proyección en el cine contemporáneo).* Texto que se apoya en la poderosa imagen fílmica para transmitir, gracias a la palabra, aquello que el cine me ha revelado.

Pero antes de que el lector se adentre en la lectura, es recomendable que explique el hilo invisible que une esta compleja tela de araña.

Los ensayos persiguen los razonamientos que han ocasionado la neurosis del hombre contemporáneo ante la inevitable falta de referentes, –cuando hablo de hombre me refiero a la especie humana en general– y que intentarían explicar esa sensación de vacío permanente que ha caracterizado a las sociedades industriales desde el siglo XIX. Sociedades cuyos individuos son conscientes de su propia individualidad y que intentan hallar en lo genuino de su existencia, un rasgo que les diferencie con respecto a los demás. Se apartan de la estandarización del proceso industrial para abrazar la búsqueda de su identidad. Y es aquí cuando al hombre le sobreviene la desolación de saberse único.

Mi discurso está sumergido dentro de los parámetros de la postmodernidad. Término entendido desde una óptica poliédrica, ya que abarcaría aspectos sociales, económicos, culturales, sexuales, históricos y políticos. La postmodernidad definida como un modo de ver las cosas relativamente, se opone a la modernidad, al tratarse ésta de un período dominado por los grandes relatos que eclipsan la voz del individuo. Ese *collage* sensitivo que representa la postmodernidad, garantiza la multiplicidad de la realidad, dando cobertura a una radicalidad y atrevimiento por parte del sujeto que se intuye válido.

Por lo tanto *Ensayos de la Mirada* ofrece un amplio espectro de sensibilidades humanas determinadas por mi mirada. Una mirada teñida por mi *background* cultural que ha propiciado que mi discurso sea dicho cómo es dicho y no de otra manera. Un libro pastiche

que legitíma el valor de su significado no tanto en la palabra que para mi está perdiendo su significación, por ser el lenguaje un paradigma inconmensurable, sino en la imagen, por ser más abstracto y conciso. Y es precisamente la imagen, la materia prima sobre la que trabajo, la que me ofrece más posibilidades de libertad para expresar mis ideas.

Es sin lugar a dudas un libro personal y como tal se debe entender. No pretendo tomar postura de ningún discurso, no por miedo sino porque con ninguna me encuentro a gusto.

*Ensayos de la Mirada (El hombre y su proyección en el cine contemporáneo)* parte de la condición postmoderna para hablar del hombre al borde del fin de la Historia. Y si vivimos en una gran *performance,* en un mundo ficcional, esto no excluiría construir una existencia dotada de valor y de sentido. Por ello menciono continuamente los términos *"hombre nuevo"* y *"nueva carne",* en contraposición al *"hombre moderno",* como ideas que expresan muy bien a ese hombre fragmentado del futuro-presente y que vive en una sociedad posthumana.

El estudio que se presenta intenta realizar una observación ética e ideológica del hombre moderno a la hora de hallar su nueva identidad y evolución a través del conocimiento. Se desea profundizar al máximo este análisis en los argumentos o proposiciones que presenta el cine contemporáneo, y que se centran en como los cambios de la técnica, la medicina, el paso del tiempo o la alteración del espacio físico afectan sobre el hombre postmoderno y postindustrial.

Los contenidos fundamentales de esta investigación consisten en buscar las claves de la incertidumbre de la sociedad finisecular ante el reto de saber que la

modernidad se ha quedado envejecida, distorsionada, obsoleta; y encontrar las respuestas, si las hubiera, de los temores y miedos de un futuro inmediato que se presenta confuso y necesitado de nuevos ideales y motivaciones, ya que los humanos nos encontramos inmersos, como menciona Gianni Vattimo dentro del pensamiento débil, en una perspectiva incierta y en crítica permanente debido a que los valores universales no existen.

La sensibilidad del artista se adelanta de algún modo en el análisis de estos problemas. Por lo que me parece procedente y urgente la necesidad de estudiar el cine contemporáneo, como medio esencial que irradia luz tanto en el plano individual como en el social.

El lenguaje cinematográfico precisa de otras expresiones artísticas, y sus medios para expresarse y transmitir son válidos para mostrar y averiguar las raíces de la conducta de una sociedad perdida en un mundo global, cuyos referentes históricos entran en conflicto al cruzarse pasado y presente.

No me cabe duda de que el objetivo primordial de esta publicación es la creación de vínculos entre los lectores, para afianzar los lazos que nos definen como humanos; provocando y estimulando un debate que subraye las diferencias en un mundo aparentemente global, gobernado por el pensamiento único.

Burgos, 30 de Marzo de 2004.

Ángel Román.

# Miradas lejanas

## La fotografía del hombre postmoderno: según Shinya Tsukamoto en *Tetsuo*

*"Vivimos en un mundo gobernado por ficciones de toda índole: la producción en masa, la publicidad, la política conducida como una rama de la publicidad, la traducción instantánea de la ciencia y la tecnología en imaginería popular, la confusión y confrontación de identidades en el dominio de los bienes de consumo, la anulación anticipada, en la pantalla de televisión, de toda reacción personal a alguna experiencia. Vivimos dentro de una enorme novela."*

James Graham Ballard en el prólogo de su novela *Crash.*

Nos encontramos en la postmodernidad como ese tiempo en el que la individualidad ha desbancado al pensamiento universal y se ha instalado un mundo de dudas y razonamientos válidos exclusivamente para la radicalidad del relativismo. El cine, como medio de expresión y arte que se basa en lo real, busca a través de él la mirada del artista sobre la realidad, proponiéndonos "modelos", mejor dicho, imágenes del hombre contemporáneo. Y hablo de imágenes del hombre contemporáneo y no de "modelos", porque referirse a la especulación de la imagen es más sugerente y atractiva que la idea de basarse en "modelos" ya que éstos limitan, categorizan y legitiman su significado, basándose en una realidad universal y no particular del hombre postmoderno.

El film del director Shinya Tsukamoto, *Tetsuo: el hombre de acero* (1989), apuesta por darnos una imagen, *su imagen,* del hombre postmoderno. Su *hombre* es heredero de la sociedad industrial del siglo XX con su tecnología, avances médicos, su soledad, su alineación, y

habitante de una ciudad atestada de gente, encuadrado dentro de la filosofía positivista decimonónica y desligado por completo de su pasado, de sus raíces. Y más teniendo en cuenta la ciudad donde se desarrolla la película, Tokio, que a lo largo de este siglo está sufriendo las consecuencias de la pérdida de identidad gracias a la invasión de la cultura occidental.

Tokio, como estandarte de la ciudad máquina, y el hombre que lo habita, se fusionan para materializar al hombre del siglo XXI, urbanita y tecnológico.

El hombre postmoderno que vive en la ciudad postmoderna siente que su presente es absoluto, participa de una fe en la tecnología, sacraliza todo lo secular e inevitablemente cae en un nihilismo ante la conciencia de saber que todo su mundo está en permanente crisis al verse desprovisto de un cuerpo que le dé identidad. *Tetsuo: el hombre de acero* proyecta un futuro del hombre construido de sueños y pesadillas, e instala al hombre en la ciudad postmoderna, pero no sólo eso, sino que le muta con el metal. *Tetsuo* no es más que un *cyborg,* un ser híbrido de carne y metal, un hombre reinventado con la nueva industrialización, la nueva tecnología que nos dota a la humanidad de poder y que nos aproxima a ser creadores. Una fatal creación vista ya con Mary Shelley en su famosa novela *Frankenstein,* que en los albores del siglo XXI se materializa en la voz creadora de Shinya Tsukamoto.

La fotografía es una "realidad" atrapada en un instante. Es algo que se fija. El cine como fotografía repetida 24 veces por segundo extiende el instante para prolongarlo más allá de sus límites. *Tetsuo* es la fotografía del hombre contemporáneo hecho cine.

Posiblemente de lo que habla *Tetsuo: el hombre de acero* sea de la relación entre las máquinas y el propio hombre, algo de esto ya hablaron los futuristas a principios del siglo XX, pero que en un hoy con la cadena de ADN descubierta, la genética, la robótica y el estudio de la inteligencia artificial se convierte en un discurso apocalíptico en el que la evolución humana ya no viene determinada por un hecho natural sino artificial. Me refiero a la prolongación del cuerpo, de la carne a través de la tecnología, de las máquinas. Es un hecho que sin querer la humanidad ha optado al aceptar el motor de explosión, la corriente eléctrica, las vacunas, la cirugía plástica, el teléfono o los coches como argumentos, como prótesis de un mismo cuerpo que sin querer se están fusionando, alterando mutuamente.

Shinya Tsukamoto se encargó de la dirección, guión, iluminación, dirección artística, montaje, efectos espaciales, interpretación y la fotografía; un control absoluto para una obra difícil de ver, no por su complejidad sino por su puesta en escena. Las pústulas, las metamorfosis cutáneas, las heridas, la negrura exquisita de su fotografía o la abducción del metal en el cuerpo de los protagonistas generan unas instantáneas vertiginosas de realidades posibles que van acompañando a los seres de *Tetsuo.* En sí misma, la película es un motor infinito de sensaciones que, en unos momentos son callejones sin salida y, en otros son sensaciones de libertad. La poderosa mezcla de estilos y temas como el manga, la ciencia ficción, el *gore* o el *cyberpunk* abstraen una visión de futuro incierto y terriblemente extraño.

*Tetsuo: el hombre de acero* es, a mi parecer, una imagen del hombre contemporáneo deformada, como lo

es el trabajo de la formidable fotógrafa Cindy Sherman, con una mirada acertada o no, eso depende de cada uno, hacia un hombre en construcción que no se ve a sí mismo reflejado en el espejo sino que se ve *otro,* ese *otro* que se intuye extraño por la velocidad a la que ve abocado el mundo donde vivimos. Me es indiferente qué tipo de máscara lleve esa *otredad,* ya sea la del metal o de la adicción al dinero, drogas o a los concursos de televisión, como ocurre en el caso de la demoledora visión de Darren Aronofsky en *Réquiem por un Sueño (Requiem for a dream,* 2000). Son diferentes formas de acercarse a la necesidad urgente del hombre postmoderno por reconocerse en un tiempo en el que parece que la velocidad de los acontecimientos históricos impide el encuentro del sujeto con lo que se ve de sí mismo y sacar una fotografía reconciliadora, y por ello participan de la deformación.

¿Cuántas veces te has mirado al espejo y no te has reconocido?

---

**La Problemática de la Identidad con la Inmigración. Ang Lee: de la Tradición a la Modernidad.**
***El Banquete de Boda.***

Inevitablemente cada sujeto se encuadra dentro de un ámbito territorial y cultural determinado, siendo cada uno de nosotros hijos de una herencia no buscada ni deseada que se nos impone nada más nacer. *El Banquete de Boda (Hsi Yen/The Wedding Banquet,* 1993), una película dirigida por Ang Lee, nos acerca a la extrañeza que supone abandonar el espacio oriental para adentrarse en el occidental. Dos culturas que se

perciben distintas, pero que se ven reducidas al problema de la identidad del individuo cuando se traspasa la frontera de la cultura que conocemos.

Alguien que emigra tiene sus propias razones. En unos son las guerras civiles, en otros abrirse horizontes nuevos, o, simplemente se emigra como parte de un exilio voluntario. En el caso de Ang Lee, un cineasta de origen taiwanés, emigró a las Estados Unidos para proseguir con sus estudios de cine, y fue en Nueva York donde le sobrevino la duda de su identidad.

Para ubicarnos mejor sería recomendable explicar brevemente los antecedentes históricos del país de origen de Ang Lee. Un director de cine que nació en Ping-Pong (Pingtung), una ciudad pequeña situada al sur de Taiwán, a mediados de la década de los cincuenta. Taiwán (llamado anteriormente Formosa) es un estado asiático formado por la isla del mismo nombre y otras más pequeñas, situado en el Pacífico frente a la costa del sudeste de China.

En el siglo XVI Taiwán fue una zona repleta de factorías portuguesas y holandesas. Más tarde, fue un territorio tutelado por el Imperio Chino hasta que fue invadida por los japoneses en 1895 y devuelta a manos chinas otra vez por un tratado en 1945 al término de la Segunda Guerra Mundial.

Mao Tse-tung proclamó en Pekín en el año 1949 la República Popular China, dando por finalizada la eterna guerra civil entre nacionalistas y comunistas. Los partidarios de la China Nacionalista, encabezados por el autoritario Chiang Kai-shek, tuvieron que exiliarse en Taiwán.

La división de China en dos, la continental comunista y la insular nacionalista, propició un desacuerdo

en el entendimiento colectivo de la población de Taiwán al serle impuesto una nacionalidad y una identidad no deseada. En otras palabras, la dictadura de Chiang Kai-shek provocó la pérdida de la unidad del pueblo taiwanés, o si se prefiere, los referentes, las raíces, el sentimiento de no pertenecer a nada ni a nadie. Taiwán se vio como colonia y no como estado.

Éste es el entorno con el que creció Ang Lee, por ello la problemática de la búsqueda de identidad es más acuciante en este artista que en otros, simplemente porque no tiene un referente claro al que compararse. Es el típico problema de los individuos que nacen en estados postcoloniales, cuya nacionalidad está por construir o es inexistente. A Ang Lee le posee la amargura del desarraigo al sentirse desarropado y desprotegido de toda contaminación inherente en toda cultura heredada. En su filmografía confluyen la construcción de dos identidades desnudas, desprovistas de forma, una la identidad individual y otra la nacional.

*El Banquete de Boda* es su segunda incursión en el mundo del cine después de *Tui Shou/Pushing Hands* (1991) y varios cortometrajes. Una comedia ligera sobre los avatares de la inmigración, de la identidad y el transvase cultural. Aproximándose a la estética del cine independiente americano, Ang Lee hace hincapié en aquellos temas que no forman parte de la estructura del cine comercial como son la mezcla racial, la homosexualidad y las diferencias étnicas.

El escenario sobre el que planea las alas de la película es la ciudad de Nueva York, un espacio cosmopolita y abierto, pero sobretodo paradigma de lo que se llama Occidente, entendido como una cultura cuya organización sociopolítica está basada en el capitalis-

mo, y sobre éste gira todo su sistema y razón de ser. Allí es dónde se produce el encuentro entre Wai-tung (Winston Chao) y Simon (Mitchell Lichtenstein), dos hombres, uno oriental y otro occidental que hallan en el amor un entendimiento mutuo, a pesar de las diferencias que les separan. Wai-tung y Simon comparten desde el hecho irracional del sentimiento amoroso, el complicado enlace de culturas, identidades y realidades opuestas.

La inmigración propicia un choque en el modo de ver, de sentir, de mirar todo aquello que nos rodea. Descompone nuestro universo para reconstruir otro más orgánico, universal, enriquecedor, que complementa sin destruir al anterior.

A lo largo de la película se puede constatar cómo la unidad familiar tradicional se va descomponiendo para dar lugar a otra unidad más intercultural. En el caso de Simon, como referente del modo tradicional familiar occidental, está totalmente desestructuralizado, y en el caso de Wai-tung el asunto es más complicado. Él, como miembro representativo de la comunidad taiwanesa, recibe directamente el peso de la tradición, tanto por ser varón como por ser el único descendiente de la saga familiar Gao. En su linaje se pone el empeño de seguir de la misma manera que siempre se había entendido. Conservando el apellido más allá de los límites progenitores y estandarizando la familia heterosexual hasta el hecho de la sucesión.

Sobre las espaldas de Wai-tung recae la cruz de continuar con la tradición estipulada, pactada tácitamente y postergando el cambio hasta otras generaciones. El protagonista emigró de Taipei hasta Nueva York para consagrar su sueño de realizarse como hombre

oriental que necesitaba expresar su homosexualidad de forma natural. Una emigración condicionada por su orientación sexual que manifiesta la tensión que supone ser como uno es, sin mentiras, en el lugar donde uno ha vivido y que forzosamente el individuo necesita del exilio voluntario para hallar la identidad plena.

De esta manera *El Banquete de Boda* explora de una manera desenfadada el empeño de unos padres que desean ver a su hijo casado y con hijos, pero negando las evidencias propias de que las cosas pueden o no ser así. El silencio de Wai-tung sobre su sexualidad incita a sus padres a buscarle pareja para contraer matrimonio. Ante tal magnitud del problema, Wai-tung decide hacer un matrimonio fingido con una mujer que necesita casarse para quedarse en los Estados Unidos.

Ang Lee, inteligentemente, nos da a entender que una manera de ver la vida acaba y otra comienza. Y esto no significa que la modernidad necesariamente tenga que barrer la tradición, pero sí la forma de comprender el hecho de la realidad, la apreciación de la vida misma. Un problema deja de ser un problema en el mismo instante en el que se aprecia de diferente manera.

El sentir lo real determina la forma en la que queremos vivir, y no al revés, como ha venido siendo habitual en el pasado histórico, ya que el contexto social e ideológico tenía un valor muy por encima del propio individuo y, por ello, es ahora cuando la individualidad se ve desligada de toda forma social. Me refiero a la posibilidad de mantener la soberanía del individuo en un sociedad que prima el discurso social sobre el discurso personal, siendo viable y compatible los intereses individuales y los de la comunidad.

Sobre la tiranía de la hipocresía social y la elección personal gravita la temática de *El Banquete de Boda.* Pero, por debajo de este tema, se subvierte otro no menos importante, la tensión generada entre el paso de una generación a otra y que, inevitablemente, no se miran igual.

Wai-tung vive en Nueva York y sus padres en Taiwán. El salto generacional es importante. Si la opción sexual del protagonista le separa del universo de sus padres, existirán otros puntos que le distanciarán aún más con respecto a ellos como el tipo de vida que desea llevar, el fin de la endogamia oriental al tener una pareja blanca, o su lugar de residencia (un espacio occidental).

El Sr. Gao (Sihung Lung) y la Sra. Gao (Ahleh Gua) ven en la figura de su hijo el ocaso de la manera de entender un mundo. Y torpemente descubren y toleran la "*nueva realidad*" de Wai-tung, aceptando y respetando la homosexualidad de su hijo.

Ang Lee con sus tres primeras películas formó una trilogía sobre la cosmovisión de su país, desde *Pushing Hands* (1991), *El Banquete de Boda* (1993), hasta *Comer, Beber y Amar (Yin Shi Nan Un/ Eat Drink Man Woman,* 1994). Películas que plantean el acoso y derribo de los estereotipos nacionales. El director es testigo emocional de que la inmigración supone luchar contra los clichés nacionales, indagando en la fractura y en la herida de la individualidad la búsqueda de la diversidad. Ang Lee cuestiona con *El Banquete de Boda* la posibilidad de vivir de acuerdo con la tradición sin traicionarse a sí mismo. Por eso su cámara tiene una fría distancia de no pertenecer a nadie ni a ningún sitio, y los vínculos (familiares, sexuales, sociales, culturales) a los

que siempre se habían aferrado tienden a dispersarse, a desdibujarse. Es el origen de sentirse perdido, desnudo ante la evidencia de que la realidad no está ya sometida a unos paradigmas estructurados/fijos/inamovibles, y que la imagen que devuelve el espejo no tiene por qué ser la misma.

La inmigración supone dejar de ser uno para ser otro, es lo inevitable de lo mudable. La inmigración también supone interrelacionarse con una semántica nueva que hace cuestionable lo que determina que somos. *El Banquete de Boda* es un ejemplo de espacio de reflexión sobre la dificultad y la problemática de la identidad bifurcada entre los intereses individuales y los nacionales, y que avanza sobre la modernidad como caldo de cultivo para propiciar una esperanza de encontrar la felicidad en los diversos caminos que ofrece la vida.

---

### El deseo de amar en el cine de Wong Kar-wai

*"No podemos tocar el pasado, sólo podemos recordarlo. Y los recuerdos son borrosos, inaprensibles..."* (de *In the Mood for Love,* director Wong Kar-wai, 2000 ).

Wong Kar-wai es un director procedente de la escena asiática cinematográfica y, más concretamente, de la ciudad de Hong Kong. Fue presentado en el panorama europeo como un nuevo Tarantino con *Chungking Express* a mediados de los noventa, etiqueta que calificaba de manera muy rápida a un cineasta que iba por derroteros distintos con respecto al norteamericano.

El lejano oriente con todo su misticismo y peso cultural es visto por Wong Kar-wai de una forma contemporánea y muy urbana. Formalmente se desprende de la rigidez y simbología cinematográfica, construyendo un tipo de cine más accesible al público occidental pero, eso sí, conservando su identidad y su carácter propio. El universo del director es inequívocamente el amor y es, en su más reciente película *In the Mood for Love (Deseando Amar,* 2000), donde su temática es bordeada a la perfección.

Wong Kar-wai nació en Shanghai en 1958 y procede de una asombrosa corriente de nuevos directores de Asia que junto a otros autores de la talla de John Woo o Wayne Wang están renovando las artes cinematográficas. *Chungking Express* (1995)*, Happy Together* (1997) e *In the Mood for Love* son verdaderos ejercicios catárticos de amor o, al menos, de formas de amar. La constante que rezuma en todas ellas es la herida de haber amado y, cuyos protagonistas padecen amores amputados, desolados, quebrados e imposibles. Sus historias narradas, con un estilo personal, son el reflejo de seres agazapados por el sentimiento amoroso.

Escribe y dirige sus propias películas, a la vez que supervisa el montaje, concibiendo sus trabajos como un arte inacabado en el que las interpretaciones son múltiples. Entre lo mejor del cine de Wong Karwai está la sombra de la incertidumbre, el conocimiento incompleto, la información que no se nos da, la ambigüedad de los sucesos, saber que el espectador está provisto de inteligencia y la usa para redondear el relato.

Lo que hace que sea conmovedor en *In the Mood for Love* es la extrañeza del nacimiento amoroso. Los

protagonistas principales, Tony Leung y Maggie Cheung, son una pareja construida a través de la infidelidad de sus respectivos cónyuges y es aquí donde el drama empieza a tomar forma. Se olvida de la pareja infiel para mostrarnos a los engañados, un hombre y una mujer que buscan el anhelo de amar. El *affaire* se inicia con el dolor de sentirse traicionados, rechazados para continuar con un sentimiento de incertidumbre de no saber hacia qué lugar se está dirigiendo. La elegancia de los personajes y la exquisitez de sus formas emulan un amor condenado a sufrir la mayor de las tragedias, la imposibilidad de realizarse y de no consumirse. Amantes que no se tocan ni se acarician, transmitiéndose todo el afecto a través de miradas sesgadas, confusas y vulnerables de ser receptivas, pero buscando los espacios para el encuentro, ya sea un tejado que les sirve de refugio de la lluvia, cogiendo un mismo taxi o en el mercado.

Las figuras de Tony Leung y Maggie Cheung son la representación de la belleza extrema, del amor puro, del glamour y de la pasión, que sólo así representado puede servir de ejemplo de la historia que pudo haber sido y no fue.

Es, en definitiva, *In the Mood for Love* una historia creíble en el que la música acentúa la ingravidez de los acontecimientos que esta película nos alumbra, una música obsesiva, maravillosa, dolorosa y divinizada con el acierto de introducir la voz de Nat King Cole con ese "*Quizás, quizás, quizás...*" que nos orienta sobre el futuro de esta pareja.

Ambientada en la década de los años sesenta en Hong Kong, *In the Mood for Love* adquiere unos tintes

de algo pasado encubierto por el manto del recuerdo, un recuerdo revivido en una ciudad que, más que un lugar de grandes dimensiones, es un sitio semejante a una cárcel, como en la habitación donde ellos viven y encubren su amor. Un amor silencioso, prohibido, penado con el sufrimiento que a efectos de dirección son acentuados con la cámara lenta, el uso de tonos cromáticos y saltos temporales.

Con una estética de video clip Wong Kar-wai matiza el ritmo acelerado para acercarse a una atmósfera relajada sucumbida a la intensidad amorosa, deteniéndose en todos los detalles; una verdadera joya minimalista de un mundo imaginado por dos seres que, envueltos en el amor, encuentran el desamor. La huella que tras de sí dejan es el sufrimiento de la no posesión de la persona amada, y no hay mayor dolor y desolación posible que la de contar el secreto más grande de uno mismo en el hueco de la montaña más alta. No hay final imaginado más triste que éste.

El acercamiento de Wong Kar-wai al amor en su filmografía es volátil, dura un instante y es fragmentado por una realidad que aplasta cualquier resquicio de posibilidad. La soledad, también presente, es recalcada con la magnitud de las ciudades donde los personajes viven, ya sea Buenos Aires como en *Happy Together* o Hong Kong en *In the Mood for Love.* Las preguntas clave serían: ¿cómo se acerca al amor? y, ¿qué espera encontrar?

El director apuesta por la capacidad humana de amar, pero lo que creo que lo hace aún más interesante, es su arriesgada manera de ver el amor, siempre lleno de tropiezos, baches, deseos, frustraciones, dudas, misterios, celos, odio...

Con *Chungking Express* enfatizaba la soledad amorosa, en *Happy Together* se acercaba al desencanto amoroso, y en *In the Mood for Love* presenta el desgarro de conocer el amor y su fragilidad para perderlo.

Por ello, hundirse en su cine es adentrarse en la experiencia del amor que cada uno ha tenido, tiene o tendrá; y es ahí donde surge la sinceridad de un autor por intentar plasmar lo que siente.

Gracias Wong Kar-wai.

---

### *Happy Together.* Una película de encuentros y desencuentros amorosos.

*"El papel de un director no es proporcionar respuestas, al menos no es eso lo que me interesa, ya hay demasiados directores interesados en contar las cosas de manera que se entienda todo hasta la saciedad, hasta que no quede un resquicio de misterio, y a mí me interesan los secretos, los misterios..."*

Wong Kar-wai

Resulta difícil hablar de las razones que llevan a los humanos a ligarnos los unos con los otros, y mucho más complicado si se trata sobre asuntos de amor. Wong Kar-wai aborda en *Happy Together (Chun Gwong Cha Sit/Felices Juntos,* 1997) las azarosas relaciones de un par de hombres en Buenos Aires.

El esquema argumental que se plantea en esta película se podría resumir en breves líneas. Es la historia de dos homosexuales que deciden irse lejos de Hong Kong para intentar salvar su relación sentimental. Como dice uno de los protagonistas para *"volver a empezar".*

El noviazgo de Lai Yiu-fai y Ho Po-wing en *Happy Together* organiza/desorganiza un universo que parte de la desolación inquietante de la soledad para reflexionar sobre la imposibilidad de llenar las ausencias. Ellos serían el paradigma contemporáneo de la urgente necesidad de amar y de ser amados. No se debe olvidar que Wong Kar-wai realizó *Happy Together* con la mente puesta en esa frontera histórica del 30 de junio de 1997, donde Hong Kong dejaba de ser una colonia del Imperio Británico para ser devuelta a China, y cuyo significado dota a sus imágenes de una doble lectura. Por un lado, nos hace repensar el concepto de identidad nacional en el exilio y por otro, otorga a esta singular pareja un territorio de exploración para ubicar al individuo dentro de una tragedia amorosa en un contexto extranjero y así poder buscar las claves de su desarraigo tanto personal como histórico.

Existe un sueño compartido por la pareja protagonista de *Happy Together* y sería ver las cataratas de Iguazú como signo de reconciliación. Lai Yiu-fai (Tony Leung Chiu-wai) y Ho Po-wing (Leslie Cheung Kwok-wing), novios a punto de quebrar, abrazan la oportunidad de fijar y remarcar su relación en un lugar ajeno, cuya lengua no dominan y con una economía deprimida. Lejos de ver la realidad, se sumergen en otra más íntima y particular, me refiero a *"su realidad"*, la misma que ellos dos trazan. Su noviazgo atropellado explicaría por sí mismo una complejidad vital enzarzada con la realidad que les circunscribe. Ambos se odian, se aman, se agreden y se sienten inseparables. Una inmensidad de imposibilidades amorosas asoman en la relación de estos dos hombres.

Intentando rastrear la epidermis primigenia de *Happy Together,* se puede constatar que el director pone en evidencia la fragilidad con la que se inician y se acaban las relaciones sentimentales.

Lai Yiu-fai y Ho Po-wing durante toda la película se separan y se unen mil y una veces. Pero a lo largo del desarrollo narrativo se percibe un cambio importante en su noviazgo, que no tiene nada que ver con sus múltiples idas y venidas y que es su paulatino e irremediable distanciamiento físico. En una de las primeras escenas vemos cómo un sexo explícito les acerca, les íntima, e incluso la cámara lo recoge con un gesto esperanzador en un precioso blanco y negro. Mientras que con el paso de los fotogramas, la visión de la pareja se percibe más esquiva, solitaria y agónica, donde la soledad corporal y sensitiva cobra más valor. Si los cuerpos de los amantes se rasgan, también sus mentes lo harán.

El pretexto de filmar las cataratas de Iguazú en Argentina aleja a Wong Kar-wai de su habitual localización cinematográfica, Hong Kong, para potenciar con *Happy Together* un alejamiento necesario ante la inminente ruptura histórica colonial que se ve reforzada y mimetizada con la pareja formada por Tony Leung y Leslie Cheung. Provocando una herida que va más allá de lo individual y de lo social y que refuerza la condición de desamparo humano de la pareja ante la gran insatisfacción que supone reconocer el gran artificio en el que ha caído la era contemporánea (fronteras que se anulan, muros que se derrumban, socialismos que son espejismos), tanto en su vertiente filosófica, histórica, como en su lado existencial. Y así lo demuestra Wong Kar-wai con sus propias palabras:"*en*

*una tierra de cero grados, sin Este ni Oeste, sin noche ni día, lo que ni es frío ni calor, aprendí el sentimiento del exilio*"[1].

El exilio, o por metonimia, la ausencia continuada, es el tema o el cuestionamiento fundamental en la mayor parte de la obra artística del realizador. Esa sensación de no pertenecer a nada ni a nadie obliga a modificar el tipo de vínculos que se establecen entre los sujetos u objetos que se circunscriben entre todas las criaturas que habitan en sus películas.

En el caso de *Happy Together,* el noviazgo entre Lai Yiu-fai y Ho Po-wing se tipifica en clave de necesidad afectiva y de sentimiento imprescriptible. Los dos se necesitan, se aman, pero les resulta imposible estar juntos mucho tiempo. Una relación destructiva y destructora porque el uno sin el otro son peces de río perdidos en un océano y estando juntos, se ahogarían.

Es innegable que ambos se necesitan, se puede constatar durante todo el metraje de la película, ya sea por razones de aislamiento social al no conocer gente de su país en Argentina, ya sea por motivos de dependencia personal. Un noviazgo que sufre una ansiedad asfixiante al comprobar que *"el territorio de su batalla particular está conformado por la atracción y el rechazo de los cuerpos, la indefinición del deseo, el desgarro del desencuentro y la melancolía por el abandono*"[2].

De la misma manera que el cine de Atom Egoyan, en *Happy Together* el espacio dramático también se alimenta de lo cotidiano. Una simple foto, un libro o una

---

[1] Declaraciones recogidas en el documental *Buenos Aires Zero Degress* (1999) dirigida por Amos Lee y Kwan Pun-Leung y que intenta explicar el proceso de desarrollo de la película *Happy Together.*

[2] Heredero, Carlos F. *La Herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai.* Edición Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, pág. 143.

prenda denotan ausencias imperecederas; esos ejemplos serían la memoria histórica de un individuo con un pasado concreto que revive su pretérito a través del recuerdo. Un recuerdo que sobreviene fracturado por el tiempo, de la misma manera que lo hace el montaje de la película con las elipsis y los *flashbacks,* devolviendo al espectador una mirada adulterada tanto espacial como temporal. Imprimiendo al film una sensación de inestabilidad quebradiza, casi a punto de romper, conseguido gracias a la ayuda de los planos congelados, la saturación cromática y de la aceleración de la cámara puestos al servicio de la quietud y del movimiento. Una verdadera metáfora de la realidad sensitiva de la pareja formada por Lai Yiu-fai y Ho Po-wing. De esta forma, Wong Kar-wai enfatiza la artificiosidad del arte cinematográfico al comprobar que "*el tiempo se comprime o se dilata desatendiendo las pautas de la narrativa habitual y de cualquiera de las múltiples formas de la verosimilitud y remarcando así que el relato es una construcción*"[3].

*Happy Together* se me manifiesta como una experiencia personal arrolladora. Por ella he comprendido que aunque dos personas se quieran no es suficiente para que establezcan una relación. Existen diferencias insalvables que hacen fracasar todo tipo de lazos sentimentales como son los antagónicos modos de ser, de pensar, el sexo e incluso la propia manera de vivir. Discurso que le permite al director desarrollar la idea de la imposibilidad de llenar ese vacío existencial que caracteriza a las sociedades urbanas contemporáneas.

---

[3] Toibero, Emilio. *Wong Kar-wai revisitado (Avanzando hacia el misterio),* pág. 4. Otro Campo. Estudios sobre cine, número 6, marzo de 2002. htpp://www.otrocampo.com.

Ocasionando una insatisfacción, solamente mitigada por el anhelo de hallar un refugio en *"los fetiches, los sucedáneos y los simulacros"* y que permite a los personajes que *"se enfrenten a la pérdida, combatan el dolor de la ausencia o luchen contra el avance incontenible de un tiempo que fluye incesante y que se escapa de sus vidas"*[4]. Lai Yiu-fai y Ho Po-wing reencarnarían perfectamente *"la sensualidad de los cuerpos angélicos de Wong Kar-wai que adquieren la forma de fantasmas del deseo en perpetua búsqueda de su satisfacción"*[5]. Ellos formarían la galería expositiva continuada de una filmografía caracterizada por el desarraigo de unos protagonistas en busca de sí mismos. Existiendo un deseo fortísimo del realizador cantonés por encontrar las claves de la incapacidad de comunicación en la época actual en donde *"todo parece derivar en un problema de alta velocidad; la comunicación generalizada, que ha abolido las distancias entre los más remotos lugares, verifica paradójicamente el progresivo aislamiento de unos seres incapaces de encontrar en ella una adecuación a los ritmos humanos"*[6].

Happy Together propone un ejercicio de reflexión sobre la incertidumbre de cualquier tipo de pareja. Lai Yiu-fai y Ho Po-wing se embarcan en la aventura amorosa como vía de conocimiento de ellos mismos, descubriendo con el encuentro el desencuentro de lo que son y de lo que no son. Un noviazgo doloroso al comprobar que los sentimientos unen, pero también separan.

---

[4] Heredero, Carlos F. *La Herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai.* Edición Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, pág. 148.
[5] VV.AA. Catálogo de la exposición *La Ciudad de los Cineastas.* Alcalde, José Ángel. *"Los sentimientos de la ciudad saturada"*, Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2001, pág. 160.
[6] Ibidem, pág. 159.

## Martin Scorsese y Nueva York: Una relación legendaria.

*"En cualquier calle hay un desconocido que sueña con ser alguien. Es un hombre solo y olvidado, que lucha desesperadamente por demostrar que existe".*

Martin Scorsese

Resulta casi imposible separar la filmografía de Martin Scorsese de la ciudad que le vio nacer, Nueva York, y de su entorno familiar de origen italiano. Una relación estrecha que ha permitido constatar a lo largo de su trayectoria artística una profunda reflexión sobre la identidad de lo *americano.*

Hijo de inmigrantes sicilianos, que nunca llegaron a dominar el idioma a la perfección, y de raíces profundamente marcadas, Martin Scorsese nació un 17 de noviembre de 1942, en Flushing, Long Island, trasladándose posteriormente al barrio de Elisabeth Street, que por aquellos años aún era mayoritariamente judío y que con el paso del tiempo formaría con Mott Street y Mulberry Street la Pequeña Italia (Little Italy).

En su infancia, Martin Scorsese frecuentó las salas cinematográficas como refugio a la violencia que se palpaba en su zona residencial y debido a su precario estado de salud. Un joven italoamericano por aquella época, la década de los años cincuenta, tenía dos opciones: una, dedicarse al sacerdocio, y otra, formar parte de las pandillas callejeras. Scorsese con unas cualidades físicas poco voluminosas, se decantó por la religión como vía a seguir hasta que se enamoró perdidamente de su primera mujer.

Y con esta breve introducción, nos encontramos que son tres los grandes núcleos problemáticos de este director de cine: la identidad italoamericana, la religión y la violencia. Tres elementos que gravitan entorno a un mismo escenario, la ciudad de Nueva York, y que generan un discurso que película tras película es más ambicioso y legendario. Una urbe que se va mitificando tanto en el plano ficticio como en el plano biográfico del autor, Nueva York como espacio abocado a ser leyenda.

Amparándome en la definición de leyenda, relato de un suceso más maravilloso o tradicional que histórico, me permito construir un eje que abarca a Martin Scorsese como un director de cine que desvela sus preocupaciones artísticas a través de una mirada muy particular, y que analiza su forma de vivir desde un punto de vista expresionista. Edificar la memoria de un espacio tiene para él un sentimiento lisérgico, no pretende hacer Historia sino hablarnos de esa intrahistoria callada de la gente que vive los periodos históricos, poniendo imágenes al sentir de una colectividad en un momento determinado. "*Malas Calles (Mean Streets,* 1973), anuncia Martin Scorsese, *fue un intento de ponerme a mí mismo y a mis amigos en la pantalla, mostrar cómo vivíamos, cómo era la vida en Little Italy*"[1].

Ese intento por mostrar plásticamente la forma de vida de su juventud en la calles de Nueva York le conduce a observar la realidad desde un prisma subjetivo, poniendo énfasis en la nostalgia, el recuerdo y la memoria. Es, en definitiva, la mirada de un director

[1] Thompson, D. y Christien, I. *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona, Alba Editorial S.L. 1999, pág. 79.

que hace una amplia radiografía del sentir de un momento. Por ello, reconstruye espacios, lugares, gentes y sonidos que permitan dar cobertura a un mundo (en parte inventado, en parte real) gobernado por el pasado y tamizado por las experiencias personales de Martin Scorsese.

El telón de fondo que le sirve de lienzo para exponer sus ideas es la ciudad de Nueva York, un marco incomparable que enfatiza la soledad y el desarraigo de los antihéroes en la mayor parte de sus películas. Sobre ese espacio urbano se mueven sus criaturas inquietas por saber quienés son.

Nueva York cobra tanta importancia que incluso es un personaje más dentro de su obra en películas tan dispares como: *Malas Calles (Main Streets,* 1973), *Taxi Driver (Taxi Driver,* 1975), *New York, New York (New York, New York,* 1977), *Toro Salvaje (Raging Bull,*1980), *¡Jo, qué noche! (After Hours,* 1985), *Uno de los Nuestros (Goodfellas,* 1990), *La Edad de la Inocencia (The Age of Innocence,* 1993), *Al límite (Bringing out the Dead,* 1999), *Gangsters de Nueva York (Gangs of New York,* 2002).

Y como todo buen héroe que se aprecie en toda leyenda tiene entre sus manos un reto al que enfrentarse, para el director italoamericano sus héroes luchan contra sí mismos para liberarse de su condena. Necesitan purificarse, expiar sus pecados a través del sacrificio personal, *"no hay verdadero héroe scorsesiano que pueda escapar al martirio"*[2], y cuando logran salvarse sólo lo consiguen por medio de la obsesión.

Para que una leyenda se convierta en algo grande

---

[2] Alberich, Enric. *Martin Scorsese. Vivir el Cine*. Barcelona, Ediciones Glénat S.L. 1999, pág. 271.

tiene que existir unos principios que no sean materiales, por eso la libertad, el amor o la paz (por poner algún ejemplo) formulan la idea de grandeza. En otras palabras, los héroes legendarios deben tener la sensación de luchar por algo que merezca la pena. Y lo que les hace ser grandes a los personajes de Scorsese es, precisamente, su capacidad de redención. Ya sea a través de la violencia, sobre sí mismos o sobre otros, del dolor o del sacrificio, sus personajes siempre pretenden emular un simulacro de expiación de culpa y/o de pecado.

En la filmografía de Martin Scorsese no hay intencionalidad alguna de crear leyendas, son sus obras las que originan a éstas. La ambientación, el atrezzo y la música recogen la fantasía o la recreación de un pasado glorificado, alterado por la visión de un hombre que sabe y es consciente de que toda obra es producto de su momento histórico.

Su cámara no sólo describe, sino que también escribe con maestría precisa el universo legendario del director, haciendo posible que la realidad tangible sea invisible en un mundo de seres que esperan a ser míticos.

Tanto Charlie (Harvey Keitel) en *Malas Calles* como Travis Bickle (Robert De Niro) en *Taxi Driver* exponen dos formas del sueño americano antagónicas. Un joven coqueteando con la mafia esperando a prosperar en la vida, como lo hace Keitel, no puede deparar le nada bueno. Ni tampoco un taxista excombatiente del Vietnam que pretende hacer justicia por su cuenta sería la forma adecuada de conseguir un sueño.

Ambos protagonistas representarían la caída de lo masculino en términos tradicionales y los culpables

de iniciar la tragedia moderna. Con la violencia de sus cuerpos y de sus gestos, se respira el aliento de unos individuos solitarios, atrapados en su propia mentira, antihéroes de una sociedad decadente y sin escrúpulos, cuyos valores se han deteriorado. Son dos tipos soñadores perdidos y sin referentes que ansían buscarse en la frontera de la ilegalidad. Con ellos comienza la odisea artística de un director cuyo viaje se entronca directamente con Nueva York. Por ello, Martin Scorsese toma como referencia al taxi, *"como símbolo de la soledad, el vehículo que circula anónimo en el que todos montan, pero nadie consigue entablar una relación auténtica"*[3]. Cada nueva película que realiza Scorsese supone un encuentro distinto de sus personajes con la ciudad, permitiéndonos ver cómo se desenvuelven y evolucionan en marcos distintos. De Keitel a De Niro se pasa a otros protagonistas de historias urbanas que van adquiriendo más cuerpo y complejidad, cuya densidad dramática no sólo recae en el actor/actriz sino también en el propio relato de la narración. En *Toro Salvaje,* por ejemplo, un camaleónico Robert De Niro interpreta a Jake LaMotta, un boxeador del Bronx que vivió entre el éxito profesional y el fracaso personal. Su lucha en el ring es algo más que un duelo, *"es el único camino a una redención que pasa por el castigo corporal de los golpes"*[4]. LaMotta explora con la violencia una forma de liberación de una culpa sometida a un estado continuo de ansiedad e incomunicación.

---

[3] Sala, Ángel. *Martin Scorsese. La Perversión del Clasicismo*. Barcelona. Colección Biblioteca de Cine, Edición Especial. Manga Films S.L. 1998, pág. 36.

[4] Balagué, Carlos. Estudio *Martin Scorsese. Un Seminarista en Hollywood*. Barcelona. Dirigido por...Nº 168. Noviembre, 1988, pág. 36.

A esta violencia contenida y expresa de los personajes de Martin Scorsese se tiene que añadir el desorden provocado por la intromisión del sexo. Es como si sus seres ficticios se vieran amputados para amar y dejarse amar. Desde el comienzo de su carrera su preocupación por la institución familiar es constante, como buen católico que es, observa su efecto devastador al entrar en crisis en la segunda mitad del siglo XX. El sexo es un imposible, algo irrealizable, incompatible con el amor, con el matrimonio, prueba de ello es que Travis en *Taxi Driver* lleva a las salas de pornografía *hard* a la mujer que ama como si se tratase de un hecho común y normal. Incluso, Newlad Archer, Daniel Day-Lewis en *La Edad de la Inocencia,* se ve incapaz de llegar a la consumación de un deseo que jamás verá cumplido al enamorarse de su prima estando casado.

La temática scorsesiana queda entonces delimitada por el soterramiento de una violencia de unos personajes que viven en soledad, enmarcados por unas tensiones emocionales que oscilan desde lo religioso hasta su forma de comportarse socialmente. De esta manera, los personajes quedan definidos por el tiempo histórico que les ha tocado vivir, y por sentirse desestabilizados tanto en el plano sexual, familiar como personal. La obsesión, por lo tanto, respondería más bien a un orden lógico y coherente del devenir de las acciones de los personajes, que a un hecho aislado producto de las exigencias del guión.

El paso hacia la madurez artística estaría determinado por películas como *Uno de los Nuestros* o *La Edad de la Inocencia* que encumbran al realizador en el techo de la galaxia Hollywood al ser nominadas a los Oscars en varias categorías.

Con *Uno de los Nuestros* la herencia del cine clásico es más reveladora, sin olvidar el influjo decisivo que tuvo para Scorsese las corrientes cinematográficas europeas de la década de los sesenta como la *Nouvelle Vague,* rasgos que adquieren un tinte propio en esta película. El pequeño delincuente de *Malas Calles* se convierte en *Uno de los Nuestros* en un gran capo de la mafia. Esta película es un gran retrato de cómo trabajan los gangsters a gran escala, estudiando milimétricamente su comportamiento, organización y códigos en un área determinada de Nueva York, Little Italy.

Es como si Scorsese pretendiera hacer un decálogo de la historia de una ciudad (me atrevería a decir, su visión de Nueva York) y así, unir el imaginario colectivo de una identidad, la italoamericana, que desea ser americana pero a la vez quiere conservar sus raíces, su pasado. Y no solamente se limita a diseccionar la época que le tocó vivir, sino también la de sus antepasados, como se puede comprobar en *La Edad de la Inocencia.* Una espléndida obra basada en la novela de Edith Wharton y ambientada en un Nueva York aristocrático del siglo XIX. Drama intimista de un hombre supeditado a las reglas convencionales de su época y de una ciudad que para el director *"es un elemento que sobrepasa los límites del escenario para convertirse en un obligatorio referente narrativo, un eje de conducta y perversión que define por sí su obra"*[5]. Un hombre que vive un infierno personal ante la presión social, por no negar la evidencia de amar a una mujer estando casado con otra.

---

[5] Sala, Ángel. *Martin Scorsese. La Perversión del Clasicismo*. Barcelona. Colección Biblioteca de Cine, Edición Especial. Manga Films S.L. 1998, pág. 8.

Los moradores de las películas de Martin Scorsese contienen en sí mismos la problemática de la modernidad al sufrir la tensión de un tiempo que ya no puede seguir igual, que exige cambios. El director carga los tintes a la diferencia para potenciar la individualidad ocasionando una esquizofrenia inevitable en sus personajes. Ellos son humanos limitados que se perciben como perdedores y que intentan salvarse de ser una leyenda anónima.

# Miradas íntimas

## El exorcismo de la ausencia en *El Dulce Porvenir.*

En un pueblo de Canadá, cuando la nieve cubre su paisaje, sucede un accidente insospechado que cambiará por completo la vida de sus ciudadanos. Un autobús con niños dirigiéndose a la escuela sufre, a consecuencia de una placa de hielo, el desvío hacia la muerte, un terrible accidente que se verá continuado por el hundimiento del vehículo en un lago helado próximo a la carretera.

Así de frío se nos aproxima el argumento de la película del director Atom Egoyan, *El Dulce Porvenir (The Sweet Hereafter,* 1997), una arrebatadora historia de una comunidad sometida a la ausencia de sus hijos.

Existe un silencio especial cuando cae la nieve que simbólicamente conecta con la muerte, la blancura y el descanso. Este tipo de textura que imprime en *El Dulce Porvenir* sobrepasa los límites del relato para acercarse al espectador en un sentimiento contradictorio de frío y calor. Desde las primeras imágenes de la película, donde se nos presenta una sobrecogedora escena de una pareja en la cama con su hija en medio de los dos, a través de un precioso travelling y una embriagadora música de Michael Danna, nos delatan que lo que nos va acontecer afecta al individuo y lo que ama, en este caso a los hijos.

¿Puede haber algo más trágico que perder a un hijo? Descubrirse amputado, y sobretodo, vivir con la perfecta ausencia de nuestros seres queridos.

... Y mientras nieva, el dolor se congela y se hace pétreo.

*El Dulce Porvenir* parte del recuerdo; una vez que los hechos se han consumado, es un viaje a las heridas sin cerrar y que duelen; Iam Holm, el actor que inter-

preta a un abogado y que llega a la pequeña localidad canadiense con la intención de establecer una demanda entre todos los padres afectados por la posible negligencia de la empresa del autobús, será el iniciador del viaje. A través de las diversas entrevistas que realiza el abogado, el espectador tiene la posibilidad de ver cómo ha cambiado y en especial en qué medida ha afectado la ausencia de los niños entre las familias del pueblo. Nada va a ser igual que antes del accidente.

El director, Atom Egoyan, nacido en El Cairo y de descendencia armenia, llegó a Canadá con su abuela, el único contacto con su identidad, con la que convivió toda su infancia hasta llegar a la adolescencia, momento en el que su abuela fue ingresada en una residencia de ancianos. Estas palabras se me presentan reveladoras para dotar de un sentido catártico la novela de Russell Banks, *The Sweet Hereafter (Como en otro mundo),* con respecto a la película. He de suponer el tremendo impacto de Egoyan al leer el libro y así se manifiesta *El Dulce Porvenir,* como un reto personal que envuelve el problema de la pérdida, una amalgama de sentimientos que trasladan la soledad de forma precisa en cada imagen, secuencia y fotograma.

El papel que juega la nieve en la película se manifiesta en ese aislamiento que asegura una baza de supervivencia ante el sufrimiento de los padres, un bálsamo que resulta eficaz para controlar la ira y la impotencia. Atom Egoyan bucea, o mejor dicho, bordea con su mirada cinematográfica una búsqueda de sí mismo, una raíz que indague en la memoria y rastree en el recuerdo la lucidez de lo vivido. Iam Holm, sería el encargado de recorrer las huellas del recuerdo, de imprimir la geografía de la herida. Con él sentimos la pérdida de los hijos e incluso la de su propia hija, dro-

gadicta y seropositiva, un familiar que, aunque vivo, le siente no presente.

*El Dulce Porvenir* contiene una estructura bastante literaria y compleja, los continuos *flashbacks* y elipsis reclaman la atención del espectador; por ello, el director alcanza aquí un indiscutible poder evocador, provocativo y estimulante al dar a la palabra un valor cinematográfico, ya que es la primera vez que el director parte de una novela para realizar un guión. Sus anteriores películas, *Next to Kin* (1984), *Family Viewing* (1987), *Speaking Parts* (1989), y concretamente más conocido para el público español *The Adjuster (El Liquidador,* 1991) o *Exotica (Exótica,* 1994), conforman el cosmos de un realizador que somete la cámara a la piel de sus personajes, les da profundidad y notoriedad, les concede una voz propia que les hace ser genuinos.

Al fin y al cabo, a Egoyan le sobrevienen con la incomunicación, la soledad y la pérdida o ausencia de lo que ama, un paisaje que, aunque desolador, le ayudan a concretar su identidad o aproximarse a ella. Así el territorio que le acogió años atrás, Canadá, con sus montañas, su nieve y su austera climatología encierran la clave de su interiorización que sólo, creo yo, con el cine puede comunicarse con la *otredad,* es decir, contigo. Y esto es mucho en los tiempos que corren.

¿Cómo no va a ser posible un dulce porvenir después de haber sufrido la peor de las ausencias, la muerte de un hijo?

---

**El hogar como un entorno inhabitable.**

Si prestamos un poco de atención a aquellas películas que se han interesado por el tema de la familia

podemos observar que cuantitativamente han aumentado en las últimas décadas. En un mundo en el que parece que todo se presta a la mundialización, hay ciertos directores que tuercen la mirada a un cosmos más reducido, interiorizando a sus personajes, aislándoles por completo del exterior. François Truffaut en *Los Cuatrocientos Golpes* (1959) nos enseñaba *su mundo* a través de un niño errante por las calles parisinas, único lugar seguro y posible, mejor que su propio hogar.

Multitud de directores proponen con sus películas estimulantes ejercicios de catarsis personal. Así, Roberto Rossellini con *Alemania, Año Cero (Germania, Anno Zero,* 1947) nos hacía saber el precio que tenía que pagar el pequeño protagonista como cambio de moneda de su acercamiento a la madurez.

Las propuestas del cine internacional se toman muy en serio para hablar sobre el papel vinculante del individuo con respecto a su entorno y viceversa. Ken Loach, director británico, preocupado por la causa sindicalista, por ejemplo, lleva a casa los problemas laborales instalándoles como penas impuestas por el Estado. El norteamericano David Lynch con su excelente *Una Historia Verdadera (The Straight Story,* 1999), rastreaba las heridas no cerradas de un anciano, Alvin Straight, en el largo camino y reconciliación con su hermano después de muchos años de silencio.

Otro director, Nanni Moretti, en su reciente *La habitación del hijo (La Stanza del Figlio,* 2001) va abriendo puertas respecto al tema de la familia, en esta ocasión sobre la ausencia de un hijo. Distintas miradas, perspectivas y posicionamientos para tratar de dar cobertura a un argumento que genera un amplio abanico de propuestas diferentes, pero afines.

*Celebración (Festen,* Thomas Vintenberg, 1998) encarnaría a ese tipo de película heredera de la gran tradición cinematográfica europea precedida por Vittorio de Sica, François Truffaut o Roberto Rossellini, donde la infancia ha dejado de preocupar o, por lo menos, de ser tema central para interesarse por las consecuencias de ésta. Christian, su personaje principal, sería el prototipo, figura primordial y de primer orden en la configuración del hijo sometido por las circunstancias filiales.

Thomas Vintenberg, director adscrito al movimiento Dogma, extiende su libertad creadora para concebir una obra donde el dolor y la desintegración de una familia se fusionan en un todo completo para manifestar la decadencia y la hipocresía de la sociedad de finales del siglo XX.

El escenario delimitado por una mansión lujosa, de una tranquilidad pasmosa, centra a *Celebración* como si fuera una película burguesa, de esas en las que la propia clase alta es carne de cañón de los procesos artísticos de la contemporaneidad. No obstante, la galería de personajes exhibidos demuestra que, aparte de la envoltura clasista, emergen unos seres tridimensionales, esculpidos con toda la hermosura y perfección posible, pero afirmando que detrás de la aparente semiaristocracia surgen unos hombres simples.

Vivir con el mayor secreto de una vida, mantenerlo guardado hasta el momento en el que se siente la necesidad de ser contado, esperar para desvelarlo en el espacio y tiempo preciso, retenerlo en la memoria como un recuerdo insoportable, sentirlo como una batalla no librada, diseccionar los detalles de su liberación. Este tipo de secreto es el que se nos viene encima

en *Celebración,* tal y como fue concebido, para dar salida a los fantasmas que se perfilan sobre el personaje de Christian.

Un gran banquete sirve de eje argumental para expandir los dramas de una familia burguesa en la Dinamarca actual con motivo de la celebración del cumpleaños del patriarca Helge Klingenfeldt.

La no diferencia en *Celebración* entre la casa, como espacio privado, y el banquete, como espacio público, marcan el compás de un drama que va de la continencia inicial hasta la violencia final. Así se presenta la mansión, la fortaleza del espacio privado, como el enfoque a seguir por el director para narrarnos, cámara en mano, el encuentro de una familia que se ve sostenida por el acto social, el banquete propiamente dicho, para tejer una historia sobre la violación del mayor secreto jamás guardado.

*Celebración* sería la película con la que el cine europeo ha llegado a una cota inimaginable con respecto al cine social. Ni tan siquiera ese aire vanguardista y desenfadado le hace perder un ápice de credulidad, es más, se acentúa la sensación de la tragedia con los rápidos movimientos de cámara o con los fuertes cambios de iluminación.

Al tener en cuenta a los personajes presentados en la película, podemos deducir varias claves; primero, que el peso del pasado en el presente es agobiante, una carga, sobre todo en el caso de Christian Segundo, la evidente falta de comunicación entre los integrantes de la familia, a excepción de los gemelos Christian y Linda. Ésta última muerta por suicidio, con lo cual desaparece la comunicación, surgiendo el deseo por contar ese secreto tan recelosamente guardado. Su

muerte sería el motivo por el que el secreto se hace público al no soportar su hermano ese exclusivismo, ese aislamiento, esa espina que rasga su existencia; al no tolerar más el silencio intenta romperlo, y además de la única forma que sabe, conservando la postura y el estilo de su condición social.

Si las raíces sobre las que *Celebración* se construye son aceptables o no, cuestión en la que no me voy a detener, por su concepción dogmática al llevar a un extremo purista al cine, aquí tienen una validez absoluta limando diferencias con respecto a un tipo de cine basado en la carencia de argumento en beneficio de una acción rápida y premeditada, apostando por un cine de personajes.

Lo mejor de *Celebración* es que el espectador no se espera que lo que se cuenta sea contado, y menos de la forma en que es contado. Con motivo del cumpleaños de su padre, cuatro hermanos de muy diversa personalidad, uno de ellos muerto, todos ingrávidos del espacio patriarcal y alejados del hogar se reencuentran, habiendo tenido el justo grado de separación para reconstruirse. En el caso de Michael, el menor, con la violencia. Helen, la hermana mediana, con la rebeldía hacia los de su misma posición. Linda, la gemela, es el personaje invisible, pero con presencia a lo largo del film, huye a través de su sacrificio, suicidándose. Y por último, Christian, que representaría la imposibilidad de reinventarse, el primogénito, y por eso sobre él recae el peso dramático. En sus hombros reside un nihilismo acumulado a base de la negación de ver un futuro que se ha ido labrando en el seno familiar hasta llegar al exilio obligado, dejándole completamente destrozado.

**Los Fantasmas: ese retrato de lo invisible.**

"*¿Qué es un fantasma?*" Así de conciso abría la película de *El Espinazo del Diablo* (2001) del director mexicano Guillermo del Toro, con esa voz profunda y densa de Federico Lupi. "*Un hecho condenado a repetirse una y otra vez*", seguía a la pregunta.

El cine retrata lo invisible para hacerlo visible, por ello, y tomando como referencia a Edgar Allan Poe y a Lovecraft, me acerco a ese terror psíquico sobre el que me baso para realizar este artículo. Dejando a un lado las cadenas, las sábanas, la oscuridad y las puertas que se cierran solas, típicas de los universos fantasmales, pero ajenos a la realidad contemporánea, me aproximo a un cine tipificado en unas recientes coordenadas donde los fantasmas se van abriendo paso en un mundo sesgado por temores nuevos como la locura, enfermedad, muerte, sexo, dolor, soledad o la tecnología; y que se inclinan sobre un "hombre nuevo" que va dilapidando a ese otro hombre decimonónico.

Hoy, acercarse a esos fantasmas es acercarse al miedo; Goya ya exaltaba que "*el sueño de la razón produce monstruos*", y nunca mejor definido para un tiempo como en el que vivimos, en el que parece que la lógica y el conocimiento absoluto parecen dictaminar todo resquicio de verdad total. Pero en sus grietas surgen los temores de lo que no se puede nombrar, de lo ignorado, de lo que no sabemos, en definitiva, de aquello que la ciencia no nos hace comprender.

Desde la perspectiva de seres limitados, dotados de argumentos incomprensibles, los humanos nos dejamos caer por aquellos huecos que solamente con nombrarlos nos hacen sentir la fragilidad de nuestra

existencia. El arte, y por extensión el cine, se hace protagonista o líder indiscutible del desciframiento de conceptos inalcanzables y abstractos como la muerte, la enfermedad o la locura, descodificador de preguntas que no tienen solución.

Esta exploración del género del terror psicológico viene fundamentado en la nueva ola del cine actual que, a través de películas como: *The Sixth Sense (El Sexto Sentido,* Night Shyalaman, 1999), *The Matrix (Matrix,* los hermanos Warchowski, 1999), *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001), *El Espinazo del Diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *The Lost Highway (Carretera Perdida,* David Lynch, 1997), *Dark City (La Ciudad Oscura,* Alex Proyas, 1998), *Abre los Ojos* (Alejandro Amenábar, 1998), *eXistenZ (eXisteZ,* David Cronenberg, 1999), *Gattaca (Gattaca,* Andrew Niccol, 1998), *Cube (El Cubo,* Vincenzo Natali, 1998) o *Twelve Monkeys (Doce Monos,* Terry Gilliam, 1996), indagan en el lado oscuro poniendo de manifiesto los nuevos fantasmas producto de las pesadillas del hombre moderno. Aunque no me gustaría referirme a las nuevas miradas, sino a las películas que sentaron, a mi parecer, precedente en este novedoso sentir como son *Dead Ringers (Inseparables,* David Cronenberg, 1988), descubridor de la soledad en sus límites más insospechados, o la escalofriante *Les Nuits Fauves (Las Noches Salvajes,* Cyril Collard, 1992), obra cumbre de la degeneración física producida por la enfermedad del Sida, y documento incuestionable de una realidad trivializada en la especulación de vivir deprisa y morir joven.

La incipiente dimensión de espectros generada en el transcurso del siglo XX incita a cuestionarme por antiguos temores, la incertidumbre del futuro pesa

demasiado como para dejarse llevar por lo irracional. Por ello, el terror del que hablo es más analítico, parte de lo irracional para conducirse a una postura ortodoxa de la conducta. James Graham Ballard hablaba, en el prefacio de su novela *Crash* (1973), sobre la pérdida o el distanciamiento de los sentimientos en una sociedad autómata y mecanizada. Hoy en día el hombre carece, mejor dicho se limita, se amputa el afloramiento de sus sentimientos. Y en ese estado de aturdimiento surge un género cinematográfico que linda con el terror porque, procede de la esquizofrenia del hombre contemporáneo por vivir un presente que cada vez se parece menos al pasado, condundiéndole.

Si cada hombre es producto de su tiempo, no lo son menos sus temores; cáncer, tecnología, drogas, enfermedades víricas, soledad. Cuestionarse la modernidad en sus infinitas formas es posible en el panorama actual cinematográfico. El miedo frente a lo *otro,* a lo desconocido, a la incertidumbre, parte de uno mismo y por eso es más cruel, más irracional, más expresionista. Los fantasmas que cada persona lleva consigo nunca mueren, permanecen escondidos, esperando al acecho para atrapar al individuo y someterle en aquello que es débil. Por eso se les llaman fantasmas, porque cuando aparecen, asustan.

**La hemorragia de la ausencia.**
*Inseparables (Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988)

Tratar de bucear en el cine del canadiense David Cronenberg es instalarse en la incomodidad. Realizador de la visionaria *Videodrome (Videodrome,* 1982) o de la polémica *Crash (Crash,* 1996), se centra sobre todo en *Inseparables* al fantasma de la ausencia en un complejo descenso a la locura.

Los gemelos Mantle son un par de hermanos dedicados a la ginecología, comparten no sólo el trabajo sino también la vida, casa, mujeres, ambos son uno, imposible vivir el uno sin el otro. Jeremy Irons, actor poliédrico y camaleónico, supo bordear un papel cargado de tintes dramáticos, siendo el responsable de protagonizar a los dos protagonistas principales.

David Cronenberg materializa en *Inseparables* el dolor de la ausencia y de la soledad (fantasmas que andan muy visibles en nuestra sociedad postindustrial), consiguiendo cristalizar, a través de la figura de los gemelos, el desgarro de la pérdida de un ser querido con el progresivo acercamiento de una mujer, Claire Nieveau (Genevieve Bujol), que les separa y les distancia cada vez más. Con la intromisión de la mujer en el mundo equilibrado de los doctores, su universo se desploma ante la inevitable angustia de vivir separados.

Su distanciamiento estimula una ruptura en su mundo de seres inseparables, iniciándose un viaje a los infiernos de la drogadicción y la locura, confundiendo el espectador incluso hasta a los propios gemelos. El caos se apodera de los hermanos arrastrándoles hasta su propia degradación física y mental. Una hemorragia trágica dictaminará su destino, que nunca debió dividirles. Hermanos que al separarse hallaron la muerte. Dos seres en dos cuerpos, pero hechos de una sola alma condenada a compartirla en cajas de carne distintas.

*La Enfermedad; la confirmación de la frágil existencia. Las Noches Salvajes (Les Nuits Fuaves*, Cyril Collard, 1992).

Cyril Collard representó la vuelta del malditismo típico francés, al igual que Jean Genet ejerció su condi-

ción de homosexual/bisexual como provocación, y su escritura como púlpito para levantar las pústulas de la intelectualidad aburguesada de la época de los años ochenta y principios de los noventa en media Europa.

En su obra autobiográfica, *Las Noches Salvajes,* Collard dio punto y final a su ejercicio testamentario; él mismo dirigió, escribió, compuso e interpretó una película que se escuda en el egoísmo humano, en la promiscuidad sexual, en el deseo que no es contenido sino extendido y liberalizado, todo ello intercedido por la ayuda del amor como motivo de salvación del autor/hombre/protagonista.

El Imperio del *yo,* es decir, del individuo, se ha asentado en Occidente de manera indiscutible y *Las Noches Salvajes* ejerce, con cámara en mano, un relato soberbio sobre la condición humana que pretende trascender de la muerte a través del arte y ser universal. Y es que no somos más que estrellas fugaces que no sabemos exactamente cuando dejamos de brillar. Vivir deprisa parece que estimula nuestra existencia, pero solamente cuando parpadeamos nos damos cuenta del universo que nos rodea.

¿Qué ocurriría si nos dijeran que nos quedan unos meses de existencia? Collard nos propone detener todo momento para acariciar la piel de la vida y amar continuamente como reto a la muerte.

El fantasma de la muerte que rodea a *Las Noches Salvajes* es percibido por la enfermedad del Sida que nos hace ser partícipes de su presencia, una muerte que se siente próxima. El miedo radica no en la misma muerte, sino en su cercanía como elemento que nos impide vivir.

David Cronenberg y Cyril Collard, como ejemplos representativos de dos miradas que parecen

opuestas a primera vista, dan cobertura a la galería de fantasmas creados por y a partir de nuestras fobias modernas. Ellos temen a la soledad, a la genética, al futuro, e incluso a la modernidad que se presenta más deshumanizada que nunca, pero lo más terrible es saber que vivimos inmersos en esa misma sociedad.

---

**La herida de la infidelidad hacia uno mismo.**

Verter la confianza en alguien, considerando que la fidelidad que se establecerá será eterna, e incuestionable, y que nunca se romperá, fundamentará los tributos que el concepto amoroso recogió antiguamente como muestra del afianzamiento de un mundo organizado de cara a la galería de la visibilidad social.

Pero, ¿por qué la fidelidad servía para establecer un "*pacto social*" entre un hombre y una mujer cuando con sólo el amor bastaba? Si la religión y la organización estatal tejieron una estructura vertebrada en valores tales como el matrimonio y la familia a través de la fidelidad, no era por otra cosa que subir al altar la necesidad de atar la descendencia, el linaje y la herencia patrimonial, dando cobertura legal a los hijos legítimos. Ahora los tiempos cambian y la fidelidad en el amor se somete al concepto de compromiso y respeto, y también al de lealtad con uno mismo (y esto ya no tiene nada que ver con el concepto amoroso).

En un mundo donde todo tipo de infidelidades están mancilladas por diversos intereses individuales, la infidelidad que rastrea Patrice Chèreau detrás de su película *Intimidad (Intimacy/Intimité,* 2000) se iza como un estandarte de nobleza sobre el duro camino de per-

manecer fiel a sí mismo. La historia parte de una serie de relatos del escritor de origen pakistaní, Hanif Kureishi, entre los que destaca *Intimidad.*

Ser fiel a sí mismo y a los demás resulta difícil; Chèreau decide ser fiel a sí mismo y apostar por él buscando en la herida de la propia intimidad un resquicio para hallar respuestas que a veces no llegan. Cada miércoles de cada semana un hombre y una mujer mantienen relaciones sexuales sin decir ni una palabra. En silencio, se comunican a través del sexo sin saber quién son ni cómo se llaman ni a qué se dedican. Sólo follan.

El escenario que otorga vitalidad y credibilidad a esta historia es un Londres tathcheriano de la década de los años ochenta, en el que toda forma estereotipada de hacer política o de vivir estaba cuestionándose. Era la identidad individualista que nacía dentro de una sociedad que no había sabido dar respuestas efectivas a una nueva forma de sentir el mundo, y que se debatía entre la nostalgia de tiempos pasados, rodeados de unos ciudadanos comprometidos socialmente, y tiempos presentes, en los que la presencia de lo individual se olía con mayor violencia frente a la desilusión creada ante la falta de perspectiva de los movimientos de izquierdas en los años ochenta en toda Inglaterra. Era la elección de cada uno a dirigirse hacia donde más le convenía, sin ajustarse a patrones fijos y sabiendo que la generación del sesenta y ocho no había podido salir del callejón sin salida en el que se había instalado.

Era la finalización de un mundo que parecía que acontecía y que los personajes de *Intimidad,* de Patrice Chèreau, sabían perfectamente que, aún bordeando *"la*

*conciencia de una edad sin vuelta atrás*", -como bien dijo Ángel Fernández-Santos en su crítica sobre la película para *El País-,* se les negaba un espacio para la esperanza y la felicidad. Ellos son, al fin y al cabo, representantes de una generación condenada a la desorientación, desarraigada y perdida ante la traición de una generación entera, que creyéndose fiel se doblegó a la más mísera infidelidad capitalista, dañando las estructuras del estado del bienestar y convirtiéndose en una sociedad cuyos valores fueron los tradicionales. Y lo peor de todo, es que aniquilaron toda posibilidad de cambio.

Jay es el personaje salido de la mano de la obra de Hanif Kureishi, *Intimidad,* e interpretado por el actor Mark Rylance en la película dirigida por Patrice Chèreau, con el mismo nombre. Si en la novela el protagonista se cuestionaba, como si de un diario íntimo se tratase, sobre si dejar a su mujer y dos hijos pequeños, o no, en la película vemos como vive en la soledad de un pequeño apartamento de Londres alejado de su mujer.

Lo que pretende Patrice Chèreau, en mi opinión, es prolongar, extender el relato de Kureishi reinventando el planteamiento de la novela y continuarlo con su obra, proponiéndonos como público y como espectadores, que la intimidad y la desnudez también tienen sus propias máscaras, trampas, sus propios rincones e infidelidades.

Claire es la mujer con la que mantiene relaciones sexuales Jay, caracterizado por la actriz neozelandesa Kerry y por cuyo papel obtuvo el Oso de Plata a la mejor interpretación femenina en el Festival de Berlín 2001. Una mujer de mediana edad que busca en el sexo una liberación de su vida cotidiana, un respiro. Una

relación heterosexual entre Claire y Jay visto a través de la mirada de un director declaradamente homosexual y así, de este modo, desde la distancia de esa mirada, Patrice Chèreau proyecta sobre esta curiosa pareja una lejanía necesaria para dar fiabilidad a un mundo extraño partiendo del idioma, de la ciudad y de la sexualidad ya que él habla francés, vive en París y no en Londres (donde está rodada la película), y no es heterosexual. De esta manera, crea una perspectiva amplísima de un universo que se descompone en fragmentos en el interior de unos personajes que se están reinventando otra vez en la madurez de sus vidas, y que se intentan comunicar a través del sexo.

Desvinculado de toda clase de implicación personal, el director construye un magnífico relato en el que la simbiosis literatura-cine está perfectamente ligada. Su cámara penetra en la intimidad de dos seres que bajo la piel desnuda, esconden la incertidumbre de una generación permanentemente en crisis, y su epidermis acoge la exfoliación de los miedos de la soledad, la insatisfacción y la infelicidad.

Claire y Jay follan sin la necesidad de saber si están casados o no, sin saber nada el uno del otro, sólo existe el más puro contacto físico. Lo demás sobra. Y cuando ambos intentan saber más de lo necesario, el equilibrio se rompe. Primero Jay persigue por Londres a Claire, y después ella le sigue a él. Surge la imposibilidad del encuentro.

Su carnalidad tan visceral se acerca a la pornografía (existe una felación real, sin trampa ni cartón) indagando con sus actos sexuales en esa muestra de carencia de afecto, ese sexo que quiere desplazarse a categoría de amor y que no puede ser.

En el maravilloso libro de Hanif Kureishi, que por cierto, lleva el mismo título que la película, Jay se cuestiona continuamente la manera de no ser infiel a sí mismo. Un hombre con futuro, con una familia y una mujer que aún quiere, pero que ya no la ama, que ni siquiera se siente feliz del camino que está recorriendo en la vida, se pregunta si existe la posibilidad de encontrarse en otro lugar, en otra parte, entre los brazos de otra mujer y hallar una mínima razón de lo que se intenta buscar. Un íntimo relato, narrado en primera persona, que hace sumergirse en un infierno personal repleto de dudas que asaltan en la madurez de un hombre que parecía que había conseguido todo y no se siente lleno, realizado, fecundado.

Patrice Chèreau complementa ese vacío dejado por Kureishi en ese protagonista llamado Jay, para extender en la amargura de la inseguridad, las sombras que acechan sobre individuos, que como el propio Jay, se muestran insatisfechos, primero de sí mismos y después con todo lo que les rodea.

Supongo, que tanto Hanif Kureishi como Patrice Chèreau plantean con valentía la idea de que no hay cosa más grave que ser infiel a uno mismo, traicionarse y legitimarse hacia posturas que se precipitan a un abismo falso. Sus obras reflejan a unos personajes que, conscientes de la desdicha y el dolor que supone ser fiel a uno mismo, deciden arriesgarse y apostar.

---

**Confidentes Ausentes. Confidentes Presentes.**

Parece extraño, pero los humanos tenemos la necesidad de exorcizar nuestros secretos ante alguien o

ante algo. Revelarnos, desnudarnos, acariciar la intimidad de desprendernos de lo incontable para tornarse contable, haciendo posible un desahogo, un aliento, compartiendo el dolor o la alegría de un secreto que permanecía oculto.

Un confidente es aquella persona a quien uno fía sus secretos. Un amigo, un amante, un simple desconocido, el cartero e incluso un familiar pueden ser un confidente.

La película *You Can Count On Me (Puedes Contar Conmigo,* 2000) propone un ejercicio de confidencia filial entre dos hermanos. Confidentes recíprocos, en ocasiones huidizos, pero siempre sintiéndose cercanos.

Su director, Kenneth Lonergan, enfrentándose por vez primera a la cámara, esbozó un guión entrañable, repleto de silencios encogidos e ideado para ser representado en palabras e imágenes, y cuya función fuese entender un poco más la difícil tarea de comprender lo más cercano, como es el sentimiento de amor hacia un hermano/a.

Para ello se adentró en un pueblo de la costa Este de los Estados Unidos, Scottsville, paradigma de lo reconocible, de lo cercano. Un pueblo lleno de costumbres arraigadas y pasados repetibles, de tiempos detenidos, y ensimismado en los hechos que se suceden de forma cíclica. Un lugar donde la tragedia pudiera ser creible, y cuya realidad idílica se viese quebrada en mil pedazos, para permitir un cambio de diferencias entre el espacio rural y el urbano, lo próximo y lo lejano.

Un accidente de tráfico acaba irremediablemente con la vida de los padres de Sammy y Terry, dejándoles huérfanos desde temprana edad. Desde entonces ambos serán la sombra de cada uno. Tanto Sammy

como Terry se buscarán desde vértices personales opuestos para hallar un espacio común, un refugio, un confidente.

Sammy Prescott, una estupenda Laura Linney, interpreta a una mujer divorciada, equilibrada, que vive con su hijo de ocho años y trabaja en un banco. Todo lo contrario que su hermano Terry Prescott, Mark Ruffalo, visto recientemente en la última película de Isabel Coixet, *Mi Vida Sin Mi* (2003), sin trabajo fijo, sin rumbo, perdido y siempre metido en problemas. Entre ellos se origina una complicidad y un sentimiento de pérdida que desembocará en una dependencia tanto física como emocional por ambas partes.

*Puedes Contar Conmigo* arranca en el mismo momento en el que Sammy recibe una carta de la inminente llegada de su hermano, al cual hacía mucho tiempo que no veía. Esta ausencia dilatada enfatiza el encuentro, reabrirá viejos recuerdos y reforzará lo que siempre estos hermanos han tenido, el uno al otro. De una visita breve, Terry permanece en Scottsville el tiempo necesario como para darse cuenta de que nada ha cambiado. Todo queda impasible ante la fractura existencial de Terry, anclado en la más absoluta confusión.

Las intenciones iniciales de Terry era pedir prestado dinero a su hermana, ya que su novia estaba embarazada y, en una escena extraordinaria durante una comida en un restaurante, vemos las diferencias que les separan y el afecto que les une. Sammy y Terry, dos confidentes extrañados por no haberse visto antes, se abruman ante tanto secreto desvelado. Uno sentado frente al otro, y ubicados en el pueblo donde les vio nacer, pone de manifiesto que aunque dos personas

deriven en la vida por caminos distintos y opuestos, y se reencuentren años después, se pueden ver de la misma manera.

Kenneth Lonergan ha realizado un intimista drama doméstico con *Puedes Contar Conmigo,* sustentado sobre una base trágica, y enlazando formas distintas de vivir y de sentir con personajes que por encima de todo se quieren, dos hermanos que unidos en la desgracia de sufrir la pérdida de sus padres se atreven a mirarse, a reconocerse.

En un mundo de pequeñas oportunidades para la confidencia como es Scottsville, los confidentes escasean, un lugar en el que parece que todo se sabe, aunque nadie quiera reconocer que se sabe menos de lo que parece. Pero, lo realmente maravilloso en *Puedes Contar Conmigo* es la posibilidad de que dos seres tamizados por el dolor y la ausencia de sus padres hallen en sus diferencias un espacio necesario entre ambos para abrazarse, sintiéndose responsables uno del otro, cuidándose desde la cercanía o la lejanía. Son hermanos confidentes, separados por formas de pensar distintas. Terry, por no soportar la monotonía de Scottsville e iniciar un viaje hacia la búsqueda de sí mismo. Sammy, por vivir resignada a llevar una vida ensimismada en el cuidado de su hijo Rudy, con la inseguridad de no saber si su vida hubiera cambiado si hubiese dejado Scottsville.

Los humanos somos pobladores de secretos, de voces calladas esperando ser contadas, expulsadas, gritadas desde dentro al exterior, como expiación o como confesión privada. Y en ello nos sentimos redimidos, en el perdón de ser escuchados, de abandonar una pesada carga, desplegando una complicidad com-

partida en el otro. Entendiendo que confiar es una lucha interior esperando ser librada, no sabiendo con quién, ni cuándo, ni dónde, originándose inconscientemente una profunda fe sobre el que se confía.

Terry y Sammy bordean una existencia amputada por la diferencia que les separa, pero aún más arrollador resulta comprobar lo que les une, la ansiedad por estar juntos. *Puedes Contar Conmigo* es una película que aborda el sentimiento de tener cerca lo que uno más quiere y que en su ausencia se echa de menos.

---

### El bosque sangriento de *La Matanza de Texas.*

Existe una inquietante frontera en los Estados Unidos que cruza de Norte a Sur, de Este a Oeste, de lo salvaje a lo civilizado, que convive entre blancos e indios y perfora la mentalidad de una nación que vive en la continua contradicción de ser conservadora y revolucionaria al mismo tiempo.

América siempre con la frontera sobre su espalda, profundamente herida entre dos lados opuestos, desde la Guerra de Secesión a Kennedy, siempre bordeando el espacio imaginario de ser dos en uno. De Edward Hopper a John Ford pasando por David Lynch o Herman Melville, la cultura americana se encuentra bifurcada entre el bien y el mal, el liberalismo y el proteccionismo, el sueño y la pesadilla, la razón y la irracionalidad.

América se busca en sí misma, pero se ve múltiple, orgánica, distorsionada. ¿Cómo no sentirse indefenso si no se tiene una identidad? América es blanca, pero también negra, chicana, asiática... Por esa pérdida de identidad única, el espacio americano posee una

cantidad de miedos, propios o ajenos, heredados en una nación joven casi sin pasado, sin Historia, aunque deseosa de tenerla.

El bosque, como espacio deliberado para la recreación del miedo, me sirve como pretexto para hablar de otra frontera imaginaria que divide lo civilizado y lo salvaje (lo natural), y que en la película dirigida por Tobe Hooper, *La Matanza de Texas (The Texas Chainsaw Massacre,* 1974), se muestra de manera evidente. Lo civilizado interpretado como lo occidental, lo urbano, como lo fueron los primeros colonos que inundaron las tierras de América y que se antepone a lo salvaje, propiamente personificado en los indios (que en un principio fueron confundidos con la reencarnación del Demonio). Conceptos, civilizado y salvaje, que se extienden en otros dos parámetros radicalmente distintos como lo son los granjeros, emparentado con lo civilizado, y los cazadores, que se adentran en el mundo de lo salvaje. Así lo civilizado se confunde con el granjero, lo estático, lo familiar, lo delimitado, y lo salvaje se complementa con lo indígena, el cazador, lo nómada. Ambos son dos términos que en su misma contradicción explican la tensión violenta de la sociedad americana. Una violencia esquiva y cuyo concepto no se identifica claramente.

Por ello, el héroe y el antihéroe son reversibles, cara y cruz de una idéntica moneda, que navegan por las ambiguas aguas de lo prohibido según desde que punto de vista lo veamos. Tenemos varios ejemplos en la cultura norteamericana, desde el rebelde, e incluso antisocial, personaje de la novela *El Guardián entre el Centeno (The Catcher in the Rye),* Holden Caulfield, escrita por J.D. Salinger en 1951, hasta Will Kane (Gary Cooper), el Sheriff más comprometido con el cumplimiento del deber de todo el Oeste, en la película *Sólo*

*ante el Peligro (High Noon,* 1952), dirigida por Fred Zinnemann.

El crimen más salvaje de la historia de América es el subtítulo que lleva *La Matanza de Texas,* una película que subraya la neurosis permanente de una sociedad que vive atrapada entre el pasado y el presente. Por un lado, cinco jóvenes de ciudad que viajan por Texas en una apacible tarde calurosa de verano en busca de una casa abandonada de un tío suyo, que representaría el presente. Por otro, los vecinos de la casa abandonada, formarían el pasado decadente de una familia de granjeros que no se han sabido adaptar a las modernas formas industriales del mercado cárnico, y que su única forma de sobrevivir ha sido a través de la práctica del canibalismo. Y este choque de tiempos ha permitido a los jóvenes iniciar un viaje sin retorno al lado más oscuro de lo humano, un descenso al infierno del horror y de la muerte.

Por fin una película pone de manifiesto que el mal reside en nosotros, ya no se especula sobre la posibilidad de que la maldad se origina desde el espacio exterior o la generan seres monstruosos y viscosos. Ahora, el eje del mal está en la sociedad misma que lo crea y lo moldea a su antojo. El *"monstruo"* en *La Matanza de Texas* habita en un espacio familiar, conocido, no procede de fuera, es la propia familia que se ha visto obligada *"a recurrir a la violencia más atroz para sobrevivir como célula económica -su matadero convertido en horripilante cementerio humano- y como estructura social"*[1].

---

[1] Véase Robin Wood *"An introduction to the American Horror Film",* en Wood-Lippe, op. cit., reproducido en Nichols, op. cit., vol.II, págs. 195-220, 1979 (citado por éste). Traducido al castellano por Carlos Losilla, en, *El Cine de Terror,* Barcelona, Paidos, 1993, pág. 157.

Y es precisamente en Texas, un estado sureño, conservador y tradicionalista, donde más se acentúa la decadencia de la unidad familiar como paradigma de una sociedad enferma, violenta, aferrada a un pasado que ya no puede ser y que se ve golpeada por una sociedad nueva, extraña, ajena como la sociedad moderna personificada en los cinco jóvenes. Sería precisamente esta tensión la que generaría la crisis, la radicalización de ambas posturas por imponerse vencedoras, y manifestadas en un campo de batalla sangriento; el bosque que media entre ambos espacios domésticos es la prueba de la convivencia no pacífica.

Esos jóvenes, que vendrían a ser los inspiradores de una nueva sociedad cargada de una libertad agraciada por el movimiento pacifista de los años sesenta, se ven traicionados por el pasado conservador e inquisidor de esa otra "familia" que vive al lado.

En anteriores películas a *La Matanza de Texas* (1974), como *La Semilla del Diablo (Rosemary´s Baby,* 1968), dirigida por Roman Polanski, se ponía de manifiesto que cualquier mujer embarazada podía dar a luz una criatura diabólica. Dándonos a entender que el embarazo fuese como una infección maligna, en su vertiente más física. Pero aún más inquietante resultaba comprobar lo que nos decía en su vertiente psicológica, el embarazo como entidad familiar reducido al absurdo, tanto en su función reproductora como en su forma de organización social capitalista.

*La Semilla del Diablo* preparaba el terreno a *La Matanza de Texas* para enfatizar el terror a lo familiar, a lo cercano, y deducir de sus consecuencias que la desintegración de la sociedad empezaba por lo más próximo. No obstante, el mismo año que se estrenaba

*La Semilla del Diablo* aparecía otra película *La Noche de los Muertos Vivientes (Night of the Living Dead,* George A. Romero), que buscaba en la estética *gore*[2] una expresión más visceral que la ideada por Roman Polanski y que intentaba perder el miedo al cuerpo como materia amputable. Sin *La Noche de los Muertos Vivientes,* la ópera prima de Tobe Hooper no tendría ese carácter sangriento, siendo más deudor de George A. Romero que de Polanski. Pero ser una película de casquería y vísceras no le resta ni un ápice para que pueda tener un fuerte contenido ontológico. Gracias a *La Matanza de Texas* hemos podido demostrar *"la desacralización del cuerpo en el moderno cine de terror"*[3], y verlo como carne de vaca expuesta en un matadero, haciendo viable miradas tan interesantes para el pensamiento contemporáneo como lo son las de David Cronenberg, David Lynch, Orlan o Francis Bacon.

Una de las claves para entender la película de Tobe Hooper sería tratar al cuerpo humano como carne. Una cinta de culto que indica que la raíz del mal procede de la familia nuclear como símbolo de una sociedad que intenta materializar sus fobias, miedos o pesadillas. Y es aquí dónde el bosque surge con más fuerza como frontera, como límite entre el bien y el

---

[2] *"Este vocablo anglosajón es empleado para designar un subgénero del cine de terror cuya estética se basa en la mostración explícita, a través de escenas truculentas, de la violencia y sus consecuencias"* Véase el artículo *"Nuevo Sexo y Nueva Carne. Erotismo, pornografía y nueva carne",* Carlos A. Cuellas Alejandro pág. 178, recogido en el libro *La Nueva Carne. Una Estética Perversa del Cuerpo,* Edición de Antonio José Navarro, Valdemar, Madrid, 2002.

[3] Duque, Pedro y Sala, Ángel *"La Transgresión Carnal. Patrones para una evolución somática del cine fantástico contemporáneo",* pág. 108, recogido en el libro *La Nueva Carne. Una Estética Perversa del Cuerpo,* Edición de Antonio José Navarro, Valdemar, Madrid, 2002.

mal. Adentrarse en él significaría descender en lo salvaje, en el primitivismo humano por intentar vivir matando. *La Matanza de Texas* nos da a entender que solamente a través de la violencia la sociedad evoluciona, y para ello la necesidad de crear un campo de batalla adecuado, el bosque, el lugar perfecto para especular sobre todo lo malvado que puede llegar a ser el hombre.

# Miradas extrañas

## ¿Quién es David Lynch?

A finales de los años setenta, un director salido del panorama independiente americano, surgía con una obra cinematográfica llamada *Cabeza Borradora (Eraserhead,* 1976). Cinco años es el tiempo que ha tardado el autor en llevar acabo el proyecto; difícil resulta pensar que este tipo de cine se haga dentro de la gran industria.

*Cabeza Borradora* es concebida en blanco y negro y elaborada como un producto artesanal. La trama es ardua de expresar, quizás sea el temor de un hombre ante el nacimiento de su hijo, o sea el sueño estrangulado por una pesadilla. El argumento es algo indefinible, indescriptible.

La genealogía rocambolesca de un barrio industrial de una gran ciudad posibilita la construcción de unos fotogramas diseñados con cemento, hierro y carne humana. *Cabeza Borradora* es un cine hecho sin los límites del cine, situándose en un estanco diferente del surrealismo (etiqueta que el mismo autor reniega), y que se aparta de la linealidad argumental (nudo, desarrollo y desenlace) por el discurso de la propia contemporaneidad que imposibilita la narración, y por la falta de confianza de David Lynch en el valor de la propia palabra.

Inicialmente Lynch se especializó en el mundo de la pintura para pasar posteriormente al cine. El arriesgado ejercicio de definir el cine *lynchneano* hace imposible acertar con el concepto exacto, ya que partimos de la multiplicidad de este hombre como artista. Es guionista, fotógrafo, pintor, músico, diseñador de muebles, director de cine... La capacidad de interpretar

de formas distintas su obra le hace merecedor de su prestigio y su consideración como artista de culto, siendo su misma obra algo inagotable, inabarcable, ricamente diversa.

Si el universo de David Lynch es corrosivo, obsesivo, soñador, conmovedor, siniestro, misterioso, además de bizarro, agonizante, cruelmente bello e ingenuo, no lo son menos sus personajes que pueblan sus películas, que reafirman la extraña naturaleza humana.

El paisaje dibujado en sus películas pasa de la tranquilidad del pueblo de Lumberton en *Terciopelo Azul (Blue Velvet,* 1986), a la ferocidad de la ciudad industrial de un Londres victoriano en *El Hombre Elefante (The Elephant Man,* 1980); esa mínima frontera entre lo normal y lo extraño es cruzado invariablemente por unos protagonistas difusos, desdibujados, confusos y sujetos a pasiones sin nombre, sometidos siempre a las leyes de lo inexplicable.

Después de haber asistido a una proyección de este genial director se percibe una sensación de angustia, una especie de *pathos* griego, una trampa mortal, como sí fuéramos conscientes de haber sido partícipes de un juego horroroso, una prolongación de lo que quisiéramos ser y no nos atreviésemos o no quisiéramos, o simplemente, una ficción nuestra hecha imagen.

Ese cine de sombras de David Lynch, que se deja entrever desde su ópera prima, *Cabeza Borradora,* hasta su película más rara *Una Historia Verdadera (The Straight Story,* 1999) e incluso su última producción hasta la fecha *Mulholland Drive (Mulholland Drive,* 2001), premio al mejor director en Cannes, fecunda una idea de oscuridad que conduce al espectador a penetrar en un

mundo desconocido, permitiendo que los sentimientos de éste sean vulnerables. Si elegimos cualquiera de sus obras, ya sea la fantástica *Dune (Dune,* 1984) o la esquizofrénica *Carretera Perdida (The Lost Highway,* 1997), podemos observar que son como pinturas en movimiento. Un torrente corpóreo enciende cada fotograma. En este sentido avanza un paso más allá que el dado por el irlandés Francis Bacon o el austríaco Oskar Kokoschka, en cuanto a movimiento me refiero, ya que estos autores atrapan el propio movimiento, Lynch no, deseando prolongarlo.

El hecho de que se conciba al cine como algo pictórico no es nuevo, Peter Greenaway ya lo hacía en sus anteriores trabajos como en la película *The Pillow Book (The Pillow Book,* 1996), lo que sí es novedoso en Lynch es no hacer instantáneas, sino que las imágenes sirvan para enfatizar la simbología del misterio de aquello que se nos quiere revelar. Y volviendo a la pintura como referencia, es como si David Lynch nos mostrara el tren del inglés preimpresionista William Turner en avance imparable hacia el espectador como una indomable sugerencia de lo real.

No desearía enumerar una a una la obra cinematográfica de David Lynch, en este texto no se persigue este fin, sino analizar y profundizar en la inquietante mirada tanto física como mental, en el cine de este director. De lo que se trata de conseguir, de una manera faustiana, es perseguir el alma, el embrión de esa extraña naturaleza que existe detrás de un complejo/sencillo (según se mire) David Lynch.

Cualquier argumento, idea o concesión que se haga sobre alguna de sus películas sería darse un aire de pretenciosidad innecesario, ya que son concebidas

como puntos de arranque, sin límite de ambigüedades, donde el misterio es el tejido usado para mezclar historias que por sí solas no serían explicables, como es el caso de la serie de televisión *Twin Peaks (Twin Peaks,* 1989).

*El Hombre Elefante y Una Historia Verdadera* encarnarían la vertiente más "clásica" del director, mientras que *Terciopelo Azúl, Carretera Perdida* o *Corazón Salvaje (Wild at Heart,* 1990), –estas dos últimas películas parten de la participación del escritor norteamericano Barry Gifford como guionista–, formarían la parte más underground, experimental e innovadora de su carrera. De la Inglaterra victoriana e industrial de *El Hombre Elefante* pasando por Lumberton de *Terciopelo Azul,* estereotipo de una ciudad del llamado estilo *american way of life* (forma de vida auténticamente americana), se construye una realidad que parte de una normalidad absoluta para dirigirse hacia otra realidad (prefiero denominarla hiperrealidad) en el que la anormalidad y el efecto de extrañamiento tienen cabida. Es esa hiperrealidad la que tiene lugar cuando Kely MacLachlan, protagonista de *Terciopelo Azul,* encuentra una oreja humana merodeada de hormigas en medio de un idílico paisaje americano. Imagen que ha sido comparada con otra aparecida en *Un Perro Andaluz (Un Chien Andalou,* 1928) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, en pleno auge del surrealismo. David Lynch pervierte lo cotidiano de manera que enloquezca la realidad, sometiéndola a un status diferente, una especie de esquizofrenia muy parecida a la que sufre Bill Pullman en *Carretera Perdida,* en la que no sólo se desdobla la personalidad sino que hace que sean dos seres completamente distintos.

David Lynch es un creador especialista de paraísos o infiernos mentales, desde su mente proyecta paisajes desolados; *Cabeza Borradora* sería un buen ejemplo, un verdadero ejercicio de soledad impuesto en una sociedad como la actual. Aquí la música y la imagen engloban un proceso extraordinario de hibridismo creativo, de radical importancia para llegar a una simbiosis perfecta, una cosa no se puede separar de la otra. Son proyecciones de una misma idea. La importancia de la música, no con el propósito de acompañar sino de ser protagonista. Lynch deja que la música tenga voz propia, ayudado por su compositor alma gemela Angelo Badalamenti, con el cual desde *Terciopelo Azul,* cuando se conocieron, fueron inseparables.

Sus imágenes son vivas texturas compuestas por tejidos rojos en *Carretera Perdida,* amarillos en *Una Historia Verdadera,* verdes en *Twin Peaks* o grises en *El Hombre Elefante,* y así hasta formar un mosaico de seducción visual. El conjunto de música, estética y encuadres de cámara resaltan la realidad circundante de los personajes de sus películas, un marco definitivo de la envoltura de sus seres, pobladores de áreas que exploran el lado oscuro que poseemos los hombres, y por qué no, las diversas naturalezas humanas que pesan sobre nuestras espaldas.

Un director que no se limita, ni se intenta limitar por la gran industria. Sus argumentos pensados desde un punto de vista intuitivo, persiguen la frontera especulativa del miedo, adentrarse en lo desconocido, ser protagonista de su misma experiencia, sentir que se vive, hundiéndose en la pesadilla más hermosa para degustar una verdad a medias. Adentrarse en su cine,

es acercarse a la América desconocida de líneas horizontales donde casi nunca ocurre nada, ya sea en Los Ángeles de *Carretera Pérdida*, en su reciente *Mulholland Drive* o en un pequeño pueblo llamado *Twin Peaks,* son espacios demasiado abiertos en comparación con los espacios mentales de los habitantes de sus películas, tan cerrados y retorcidos.

David Lynch es un arquitecto de complejos espacios, juega con ellos de tal manera que definan el estado psíquico de sus moradores, pensemos en la habitación roja de *Twin Peaks,* incluso su propia casa sirvió de recreación claustrofóbica de la mente de Bill Pullman en *Carretera Perdida,* diáfana, minimalista, pero perturbadora, diseñada por el hijo del famoso Frank Lloyd Wright, especialista en la construcción de viviendas de una sola planta, símbolo de la aparente tranquilidad americana.

A Lynch le gusta impregnar una atmósfera de la cultura americana en sus películas, en especial de los años cincuenta, para reforzar la idea de contradicción del hombre contemporáneo por vivir entre el sueño y la pesadilla, entre la posibilidad y la imposibilidad. Los cincuenta, representarían el fruto de la efervescencia más poderosa de los Estados Unidos, gracias al auge de su economía después de la Segunda Guerra Mundial, donde el ideal puritano de progreso era fiel reflejo de la felicidad, y que se apoderaba de la música de la época o de las vallas blancas que rodean las preciosas casitas unifamiliares de la clase media. Una Era en la que parecía no tener fin el progreso. Pensemos en esa ciudad de diseño de la película *Eduardo Manostijeras (Edward Scissorshands,* 1994), de Tim Burton, para hacer un perfil del tipo de vida que

desea llevar o soñar la sociedad americana, y que tanto le gusta a David Lynch corromper.

El discurso de este director navega por un laberinto de sensaciones y pensamientos, pero no por extraño es raro, sino ajeno, quizás de nosotros mismos. Presenta un universo difícil, no de posturas maniqueístas, violento, altamente sexual, conmovedor y versátil, como este mundo sobre el que giramos sin saber hacia dónde, aunque lo que sí sabe Lynch, es que no todo tiene que verse a través de la lógica.

---

**Lynchamiento**

Adentrarse en el universo de David Lynch es aterrizar en un espacio incómodo, por su mirada, por su deseo de captar el interior de las emociones, por su inclasificable manera de hacer cine, y sobre todo, por lo que nos hace desvelar de nosotros mismos.

Cada película de Lynch es una puerta de entrada a un extraño mundo de esa América que tanto fascina y horroriza al autor. Ver una obra suya resulta una experiencia inquietante. Es como un organismo vivo que va cobrando vida y resulta difícil no volver a pensar en ello. Pero ¿dónde está lo inquietante? David Lynch no hace terror, ni ciencia ficción, ni nada que se lo parezca a estos conceptos. Es un director con señas de identidad muy auténticas.

No es surrealista, ni *gore,* es genuinamente David Lynch. Y esto sí que es una característica fundamental para "encuadrarle" dentro de la postmodernidad. Lynch hace un cine rabiosamente contemporáneo. David Lynch es David Lynch. Inclasificable, no etiquetable a ningún concepto ni a ninguna corriente.

Su cine tiene una nueva carga semántica, deconstruye toda su significación cinematográfica para hacer posible otro significado más ambicioso, más amplio. Así el sonido, montaje, música, planos, encuadre, fotografía, narración, etc... devoran una idea encaminada a romper los límites de la manera de hacer cine. Cada película de Lynch es un avance imparable a su sentido de hacer cine, interdisciplinar y orgánico. De *Cabeza Borradora* (1976) a *Mulholland Drive* (2001) comprende una trayectoria dedicada exclusivamente a exhibir lo oculto, lo que no vemos y permanece en nosotros. Mostrarlo a través de todas las artes de las que dispone un artista es su principal juego siniestro. Eligió el cine aunque podía haber sido la pintura, otra de sus grandes pasiones.

¿Por qué es David Lynch postmoderno?

A lo largo de su carrera se observa como el uso del tiempo en sus películas permanece descuartizado, desconectado, no linealizado, separado de un orden que empieza y acaba; es la herida del tiempo, el recuerdo que nos viene fragmentado. Esto es en definitiva el cine *lyncheano,* un recuerdo hecho cine y vertido en imágenes de una forma rota. Y así la posmodernidad, como fruto de una realidad cada vez más inquietante, y sometida al imparable avance de los acontecimientos históricos, aflora en unas imágenes que nos hacen reflexionar sobre lo que vemos y cómo lo percibimos.

El recuerdo revelado como sueño, pesadilla, locura o esquizofrenia, y vomitado en una acuarela de sensaciones plásticas, le sirven al director para enfatizar una idea de identidad (como tema que le preocupa mucho), en ese proceso constructivo de la época que

vivimos, enraizada desde el propio sujeto y que se ve a sí mismo deformado, abyecto, siniestro y ajeno de su visión, alienado.

Esa búsqueda de la identidad tiñe toda su filmografía, presentándonosla en una espiral de violencia evolutiva que dualiza el bien y el mal, acompasado en dos momentos fundamentales en la vida del ser humano, como son la adolescencia y la madurez. Quedándose enmarcada la adolescencia como el mundo de lo bueno, y la madurez como puerta del lado malvado, del horror. No olvidar que la adolescencia es la línea que divide la infancia y la etapa adulta. *Terciopelo Azul* sería un perfecto ejemplo.

David Lynch es heredero del discurso de Lovecraft, Edgar Allan Poe, Stevenson, E.T.A. Hoffmann y Kafka (su autor literario más admirado), revisados en un momento de indecisión, inseguridad, incertidumbre como el de hoy, sensación atribuida a la forma de ser del hombre posmoderno. Algo que Nietzsche formuló en su filosofía con las siguientes palabras *"nos hemos quedado sin "brújula", sin sentido que darle a esta vida".*

El proceso de *extrañamiento* que se genera en la filmografía de David Lynch es importante para desarrollar el sentido de lo inquietante en su obra. Sigmund Freud definía que *"lo inquietante es inquietante porque es secretamente muy familiar, que es por lo que se reprime".*

La mirada de Lynch es familiar, cercana. Recrea ambientes conocidos o reconocibles por todos. Pero lo conocido pasa a ser desconocido, y es aquí cuando lo inquietante aparece. Los espacios, los personajes son extraños de sí mismos; caen por abismos donde el misterio, el amor o la muerte son cadalsos necesarios para expulsar lo cotidiano a los bordes del precipicio.

Lo *fantástico* en el director norteamericano no reside en los efectos especiales ni en los monstruos que pueblan las pantallas de cine en los últimos años, sino en los protagonistas de sus películas que se mimetizan con el espectador para hacer una experiencia alucinante de comunión sensitiva conjunta. Un director que observa como niño, pero piensa como adulto y que se deja arrastrar por una mirada que continuamente se sorprende. Esto es lo que nos ofrece David Lynch, la mirada de un hombre que alucina con la violencia que ejerce sobre los individuos el proceso de industrialización y urbanización de las ciudades, donde habitan seres que padecen la claustrofobia de una angustia vital que incita al desconocimiento del *yo.*

Por ello, la importancia del tema del desdoblamiento en el cine de David Lynch, que materializa la posibilidad de multiplicar el *yo,* derivado del vértigo y de la ansiedad contemporánea, ante la falta de referentes o paradigmas en los que reflejarse. Laura Palmer violada repetidamente por su padre durante años, por poner un ejemplo, explora su personalidad a través de las drogas, el sexo, del mal, del sufrimiento, es decir, encontramos varios tipos de Laura Palmer en un solo cuerpo. Ser *otro,* consciente o no, es aprovechado por David Lynch para burlar el sentido de lo que se supone que es uno mismo y verse *otro.* Al igual que Magritte con sus cuadros, propone la idea sugerente de observarse *otro* e instalarse en paisajes chocantes, desrealizar la realidad, el ámbito cotidiano. Las películas del director norteamericano son un ejercicio de búsqueda, disloca a un *yo* para hacerlo múltiple. Sus criaturas abisales potencian todas las facetas de su personalidad desde la desolación emocional de Henry en

*Cabeza Borradora* hasta la nobleza de Alvin en *Una Historia Verdadera.*

Pero su obsesión por la esquizofrenia y el desdoblamiento viene determinado por su interés *"en el proceso mental que conduce a inventar una nueva identidad para evitar que nos enfrentemos a algo doloroso de nuestras vidas"*[1]. Aparece la hiperrealidad como forma de realidad siniestra de orden mental para evitar el duro golpe de lo real y que David Lynch pretende linchar.

---

### La oscuridad atrapada. *The Lost Highway.*

*"Carretera Perdida es la historia de un asesino que padece una esquizofrenia aguda; la película enfoca las diferentes personalidades del asesino. Esta inusual perspectiva es revelada gradualmente en el transcurso de la historia.*

*A nivel más superficial, Carretera Perdida es la historia de un hombre que mata a su mujer por su infidelidad.*

*A nivel más profundo, aborda los fragmentos de la personalidad del asesino y cubre un abanico de emociones y motivaciones: ira, rabia, miedo, tristeza y humillación, todas ellas combinadas para mostrar el poder que tiene la mente para engañarse a sí misma.*

*La conciencia se oculta cuando el horror de la vida y el horror de nuestras propias acciones se hace insoportable."*

David Lynch

Hablar de David Lynch es siempre estimulante, pero si además se cae en la estupenda torpeza de legitimar su cine a fronteras personales el resultado será

---

[1] Hispano, Andrés, *David Lynch. El claroscuro Americano,* Editorial Glénat, Barcelona, 1998, págs. 280 y siguientes.

aún más enriquecedor. Y es aquí donde cobra mayor autenticidad todo su universo, tan atractivo como provocador, al juntar y fusionar su mundo con el nuestro.

*Carretera Perdida (The Lost Highway,* 1997) es una película que se sitúa dentro de su filmografía entre el fracaso comercial de *Twin Peaks: Fuego, camina conmigo (Twin Peaks: Fire, walk with me,* 1992) y del reconocimiento por *Una Historia Verdadera (The Straight Story,* 1999). En medio, *Carretera Perdida* se presenta como una búsqueda, como un nueva vía artística. En realidad de lo que hablo es de lo doloroso que resulta perder el sentido de lo que se busca, porque es como quedarse vacío, sin voz, sin identidad. Lynch en cierta manera se sintió así al realizar *Carretera Perdida.* Una atrevida película que indaga en los límites de hacer cine por parte del director, proponiéndonos una nueva dimensión de ver cine.

David Lynch sería uno de los privilegiados en traspasar la frontera cinematográfica para realizar un *metacine,* un director que ponga por materia prima el celuloide para poder elaborar un arte que va más allá del cine, no es muy frecuente. Un cine que no tiene por que ser mejor sino distinto. Por ello, que Lynch rompa continuamente la narración dramática, que le importe tanto el sonido ambiental, la música o la puesta en escena, tienen sentido para llegar a construir, como algunos críticos lo llaman, el cine del siglo XXI. Si gracias a autores como Lynch, el cine se ha podido desligar de la palabra, del guión, en definitiva, de la narración para trasmitir una idea, *Carretera Perdida* sería un buen ejemplo de una película que intenta deconstruir la narración cinematográfica clásica.

Si definimos intriga como el conjunto de acontecimientos que constituyen una trama, en el cine de Lynch la intriga se desdobla para revelarse lo que según el propio autor ha venido definiéndolo como la *"atmósfera"* o *"sentimiento",* un estado en el que uno se *"encuentre perdido en la oscuridad y la confusión"*. Sin trama, sin argumento sobre el que gravite la obra artística *lyncheana,* el espectador se halla sumergido en un estado de conmoción emocional en el que le asaltan los instintos más profundos del ser humano.

*Carretera Perdida* comienza con una inquietante imagen de una carretera iluminada por unas luces de coche en medio de la oscuridad. Esto nos da una pista de que lo que va acontecer pertenece al mundo de la relatividad. No sabemos en qué plano de lo real se sitúa el principio de la película; por ello, David Lynch confunde lo real y lo mental para construir su propia intriga. Una batalla siniestra entre la ficción y lo real.

Existe en esta película una extraña sensación por saber si lo que vemos se inscribe en un orden lógico o ilógico. Si es parte de lo irracional o se adhiere a la razón. Lynch, como maestro de la trama[1] (entendiéndolo como el modo de contar una historia) y no de la fábula (la propia historia contada), configura un mundo propio. Para el realizador norteamericano, la historia de lo que se quiere contar no es lo realmente importante en su obra, sino el modo en que se cuenta. Y es en el modo de contar la historia, donde la intriga surge con fuerza en el cine de David Lynch. Intriga entendida como bien dice la historiadora del arte

[1] Para más información véase Lacalle, Charo, *David Lynch. Terciopelo Azul.* Barcelona, Paidós, 1998, pág. 66.

Begoña Sendino como *"algo que se asocia a las emociones, no tiene por qué ser miedo, sino que está ligado al morbo de lo sublime. Aquello que no es evidente, que está oculto, que se revela ante la mirada y es individual."*

Desde los primeros minutos la trama de *Carretera Perdida* se ha descubierto. El final carece de sentido, ya lo conocemos; la intriga reside no en la solución sino en su proceso.

En la casa de los señores Madison de Los Angeles llegan unas misteriosas cintas de vídeo, en las que se ve el interior de su propia casa. Ante esta sorprendente intromisión deciden llamar a la policía, pero éstos no descubren nada. Fred Madison (Bill Pullman) es saxofonista y esquizofrénico, que tiene problemas conyugales con su mujer, Renee Madison (Patricia Arquette), y que sólo a través de la música puede conseguir el orgasmo que no tiene con ella. Las cintas de vídeo anticiparían de manera profética los deseos de Fred por matar a su pareja.

El Fred asesino encerrado en la cárcel pierde la noción de sí mismo, tiene una fuga psicogénica. Definiendo fuga psicogénica como la pérdida de la identidad propia acompañada de la desaparición del entorno habitual. Lo inusual en esta película es encontrar el desdoblamiento físico y no solamente mental del protagonista. Fred Madison pasa a convertirse en Pete Dayton (Balthasar Getty). Un desorden mental que conduce al individuo contemporáneo a no querer reconocerse y sobornar el horror de la vida con ficciones que lo hagan ocultarlo.

Una intriga que se asoma con mucha fuerza en un discurso que David Lynch aprovecha para describirnos un mundo de sensaciones, y que intenta transmitir

el duro golpe que supone reconocer ser humanos. Celos, amor, lujuria, tristeza, etc... respaldan la intriga de *Carretera Perdida,* pero cuyo final nunca sabremos, porque siempre va a permanecer escondido. Fred Madison no reconoce haber matado a su mujer, aún existiendo la prueba evidente de un vídeo grabado en el que se muestra como él mismo descuartizaba el cuerpo de Renee. Para ello se refugia en su mente para intentar aliviar su dolor. Sus constantes dolores de cabeza refuerzan la idea de un parto, de una identidad nueva. Esa fuga psicogénica encierra un misterio, una dualidad, una trama paralela a la historia asesina de Fred Madison. Surge la posibilidad de contar la historia desde otra perspectiva, es el sueño, aunque en esta ocasión se tornará inevitablemente en pesadilla.

Fred será *otro,* esa *otredad* travestida con otro cuerpo será Pete Dayton, un hombre joven que perderá la inocencia de la juventud enamorándose de una mujer fatal, una hermana gemela de Renee Madison e interpretada por la misma actriz, Patricia Arquette. Su acceso a la madurez, al igual que el protagonista de *Terciopelo Azul (Blue Velvet,* 1986), se verá contagiado de una visión del mal, llegando a realizar aquello que nunca se hubiera imaginado hacer, como el asesinato. Por ello, la historia de *Carretera Perdida* es un camino hacia ninguna parte, no concluye nada, literalmente es una carretera perdida.

La intriga en el cine de David Lynch reside también en nosotros. Su cine no suele gustar entre el público porque lo que realmente cuenta es aquello que precisamente nadie quiere escuchar. Y lo contado se abstrae para generar un sentimiento poliédrico en el espectador, una historia de infidelidad se convierte en

un thriller psicológico, como ocurre en *Carretera Perdida.* El suspense desaparece para no restar importancia a la intriga, sería algo demasiado evidente en la obra de David Lynch como para mostrarlo. A una pregunta dar como solución una respuesta, es algo que precisamente el autor de *El Hombre Elefante (The Elephant Man,* 1980) no desea hacer. Su cine tiene la capacidad de contener múltiples texturas, infinitas lecturas, cada uno puede formar su película. En *Carretera Perdida* no hay suspense, la trama la conocemos, no obstante existe algo que nos atrapa; la música de Angelo Badalamenti, la excelente fotografía de tono rojizo, el poder hipnótico de su ritmo o su oscuridad arácnida.

Y es, precisamente el final de la película lo que nos hace entender la totalidad de lo visto, al terminar de la misma manera que ha comenzado, una oscuridad aterida por unos faros en mitad de ninguna parte. Sería la oscuridad atrapada, la intriga no desvelada, aquello que se ha destapado en la mente de un hombre al borde de la locura ante el horror de asesinar a su esposa.

---

### ¿Quién es Laura Palmer?

En el episodio piloto se llora mucho. El agente Andy Brennan llora cuando intenta fotografiar el cadáver de Laura Palmer para los archivos policiales; los padres de Laura lloran sin parar, el director del instituto y los compañeros de Laura sollozan. Parece que te gusta el llanto. ¿Es cierto?.

*Sí, creo que me va mucho. Chicas que lloran, hombres que lloran, mujeres que lloran: el llanto en general. Es algo muy fuerte, si*

*de verdad lo sienten. Es como un bostezo: se contagia. Como Andy. Es un hombre y llora. Es algo muy raro, como sabes, ver llorar a un policía. ¡Supongo que me viene de Roy Orbison! No. En este caso, es cuando algo cimenta esta identificación, y es liberado. Cuando la persona no puede terminar su frase y se atraganta de cierta forma, estás perdido. Conoces esa sensación y te barre*[1].

David Lynch sobre la serie de televisión *Twin Peaks.*

Después de haber realizado con un rotundo éxito de crítica y público, David Lynch, ante la imposibilidad de abandonar el mundo de Twin Peaks, realizó una película que indagaba en el pasado oscuro de Laura Palmer. *Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo (Twin Peaks: Fire, Walk With Me,* 1992) trata de la investigación emocional de los últimos siete días de vida de Laura Palmer. Un personaje controvertido y repleto de mitos. Si gracias a la serie sabemos qué significa Laura Palmer para el pueblo de Twin Peaks, ahora en la película, descubriremos la auténtica identidad de Laura Palmer. No ya como una mujer idealizada sino como mujer de carne y hueso, capaz de expresarse por ella misma.

Laura Palmer representaría, por llamarlo de alguna manera, el paradigma de la clase media americana. Modelo a seguir por su correcta conducta, belleza, atractivo, juventud, y por poseer un futuro asegurado y certero. David Lynch, conocedor del poder evocador de esta imagen, relata desde el capítulo piloto de la serie *Twin Peaks* la muerte de Laura Palmer, como una

[1] Rodley, Chris, *David Lynch por David Lynch.* Barcelona, Alba Editorial S.L., 1998, págs. 267/8.

iconografía cercana y fácil de descodificar por parte del público, reaccionando ante la inevitable tragedia de ver como la muerte se lleva la vida en la flor de la existencia.

Sobre el cadáver de Laura Palmer se derraman las lágrimas del deseo perdido, de la fantasía imposible. Ella muerta, representa el final del mito, un argumento truncado, estéril, fallido, pero sobretodo, representa lo robado con violencia, lo arrebatado con alevosía.

Todo Twin Peaks llora la traumática experiencia de perder los referentes a los que siempre se hacían hincapié, derraman lágrimas por algo lejano y desconocido, pero que denota proximidad y cercanía. El mundo de Laura Palmer es representado en la serie de televisión a través de fotografías que ilustran los pasillos de su instituto o de su casa, de los propios habitantes de Twin Peaks, e incluso su imagen se nos revela muerta, inerte y envuelta en plásticos. David Lynch, consciente o no, remite a la típica iconografía de la mujer yacente en la orilla del río como ya lo hicieron J. E. Millais en su *Ofelia* (1852), o más recientemente, Philip-Lorca di Corcia en *Noemí* (1989). Pero también remite a la forma en la que aparece, muy similar a la retratada en la famosa fotografía del surrealista Man Ray titulada *Tears* (*Lágrimas,* 1930). La diferencia de la serie de televisión Twin Peaks con respecto a *Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo,* radica en ver a dos Lauras completamente distintas. Si en la pantalla pequeña se nos mostraba a una Laura Palmer muerta y mediatizada por la mirada de los otros, en la pantalla grande era ella la que se nos exhibía en cuerpo y alma.

*Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo* es una auténtica exploración de un infierno personal, el de Laura

Palmer, una adolescente consciente de que ha perdido a su ángel protector. Se busca a sí misma, y en ese proceso sufre las consecuencias del dolor de saberse múltiple, una mujer de mujeres. Como afirma perfectamente Andrés Hispano,"*el problema de su identidad queda resuelto en un imposible retrato: Laura es todas aquellas mujeres descritas en la serie*"[2]. Ella es una caja de Pandora, un misterio, un secreto, un ser enigmático repleto de angustias y miedos. Laura Palmer en *Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo* tenía necesariamente que hablar, moverse, buscarse, para hallar más preguntas que soluciones, sentirse títere de ese gran teatro ficticio como lo era Twin Peaks. Y durante ese proceso, indagar en la problemática de las relaciones sociales, odiando y amando un mundo construido por celos, droga, sexo, asesinatos, lujuria, sueños y pesadillas que se vierten directamente sobre el cuerpo de Laura Palmer.

No todo lo que parecer ser es lo que es, sería el verdadero eje del universo de Lynch. Comprobar que hasta el mismo acto de crecer es doloroso y, por ello, Laura Palmer tenía que ser una joven adolescente, un sujeto con una edad intermedia entre la infancia y la madurez, poblado de incertidumbres y dudas. Laura Palmer no encaja en ningún mundo, ni en la escuela ni con sus padres; es una niña que quiere ser mujer demasiado pronto porque no le ha quedado más remedio que dar ese paso por sus propias circunstancias. Dentro de Laura Palmer hay muchas Lauras, todas ellas perdidas, ausentes, confusas. Twin Peaks entero se condensa en Laura Palmer. El juego siniestro que

---

[2] Hispano, Andrés, *David Lynch. El Claroscuro Americano.* Barcelona, Glénat, S.L., 1998, pág. 259.

nos propone David Lynch es que tengamos una catarsis personal con la protagonista, pero lógicamente la televisión era demasiado comercial para llevarlo a cabo, por eso filmó la película *Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo.*

También se llora mucho en *Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo,* pero no ya sobre el cadáver de Laura sino que ella misma es la que padece. Existe como una especie de liturgia del dolor en esta película, un camino espinoso de idas y venidas hacia ninguna parte que no sea la propia muerte. Laura Palmer fallece por conocerse, por no aceptar la posesión de Bob (una especie de espectro del Mal), por el continuo incesto perpetuado por su padre durante muchos años, por no soportar más huir de sí misma, de sus actos.

Una película que necesita del referente de la mítica serie de televisión Twin Peaks para explicarse y, de esta forma, centrarse en la figura de Laura Palmer como argumento posible para edificar un personaje cuyos referentes se derrumban. Ella busca su identidad a través de la confusión y del debate continuo de vivir en la frontera inquietante del bien y del mal. La misma frontera que divide Twin Peaks (Estados Unidos) con Canadá, sus demonios interiores con la realidad, el sexo y el amor, la vida y la muerte.

Sobre Laura Palmer caen las lágrimas del sufrimiento de un pueblo sometido al inevitable yugo de la naturaleza humana, incontestable e irreversible a la vez. Un Twin Peaks vivo reflejo de sus actos y contradicciones, lleno de seres con dobles identidades y máscaras que protegen de lo que realmente son. No obstante, Laura Palmer es la pieza clave de este maravilloso mundo, por reflejar esa incesante búsqueda de identidad.

Ella es omnipresente en la película, es un intento por saber quién es; sus continuas lágrimas demuestran lo realmente difícil que es averiguar lo que uno es, nadie se libra de esta dura batalla. La película confirma, pero no aclara nada.

Y en esa faceta dual de Laura Palmer de ser *puta y ángel*[3] al mismo tiempo, se confirma la dura existencia de una joven dominada entre lo correcto y lo incorrecto, el incesto y lo familiar, la tristeza y la alegría. Su fin desvelado en la última escena de la película (Laura Palmer asesinada de forma brutal por su padre), demuestran su incapacidad de soportar en vida su contradicción, su horror, siendo consciente de su propio destino, como así lo demuestra una de sus frases en *Twin Peaks: Fuego, Camina Conmigo: "Está enamorado de una chica que ya está muerta".*

---

## David Cronenberg: La radiografia de una mirada diferente.

En estos últimos años la escena cinematográfica canadiense está destacando gracias a las particulares e interesantes miradas de directores como Vicenzo Natali, Atom Egoyan o David Cronenberg.

*Spider (Spider,* 2002) es el título de la nueva película de David Cronenberg; el guión parte de una novela homónima de Patrick McGrath, un escritor apenas conocido en nuestro país pero sí en el mundo anglosajón, y sería una aproximación al mundo de la locura.

---

[3] Para más información ver Hispano, Andrés, *David Lynch. El Claroscuro Americano.* Barcelona, Glénat S.L., 1998, pág. 252.

Ralph Fiennes, Miranda Richardson y Gabriel Byrne son los actores encargados de interpretar la última película de Cronenberg, presentada en el Festival de Cannes y recientemente galardonada en el Festival de Sitges con el premio a la mejor dirección.

El universo de David Cronenberg se sumerge en un profundo mundo de sueños y pesadillas humanas, donde el propio cuerpo se ve sometido a la especulación de la idea de construcción de un nuevo hombre que se siente confundido, aturdido y esquizofrénico ante la realidad tecnológica en la que estamos arropados.

David Cronenberg nace en 1943 en la ciudad canadiense de Toronto, la más importante del territorio, cercana del lago Notario y frontera natural con el estado de Nueva York. Su interés por la naturaleza le lleva a matricularse en la Universidad de Ciencias de Toronto, plaza que abandonó por la literatura anglosajona, otra de sus grandes aficiones. Y es allí dónde encontró su pasión por el mundo del cine en un país sin apenas tradición cinematográfica.

*Vinieron de dentro de... (Shivers/They Came from Within/The Parasite Muders,* 1975) es el pistoletazo de salida a las salas comerciales de Cronenberg tras realizar dos mediometrajes, *Stereo* (1969) y *Crimes of the future* (1970). La historia se centra en las investigaciones de un doctor para dar rienda suelta a las sensaciones frente a la razón. El proyecto fracasa convirtiéndose en una epidemia donde la anarquía sexual se expande de manera libertina por la ciudad de Toronto.

Con esta película, el director se acerca al género de terror desde una mirada especial y única; gracias a ella iza los pilares que serán en el futuro piezas fundamentales en sus siguientes proyectos: el virus, la enfer-

medad, la degeneración del cuerpo humano y la perpetúa búsqueda de identidad del individuo en un mundo caótico, entre otros temas.

Su segunda película, *Rabia (Rabid,* 1976), traslada su mirada hacia la contemplación del comportamiento humano ante una amenaza. Instalando el horror en la rutina, un objetivo básico del director canadiense. *Rabia* trata de una extraña mutación aparecida en el cuerpo de una mujer después de sufrir un accidente de motocicleta y de la necesidad de su supervivencia a través de la sangre de otros humanos. Aquí introduce por primera vez la narración para entender de manera orgánica y lógica sus planteamientos, alejándose de la abstracción de sus trabajos iniciales.

*Vinieron de dentro de...* y *Rabia* indagan hacia estados psicológicos pesimistas, la obsesión permanece en cada rincón de cada fotograma de una manera global y no particular. Es como si estuviera preocupado por hacer un cine con tintes sociales. Cosa que no aparecerá en sus siguientes trabajos; *Cromosoma 3 (The Brood,* 1979), *Scanners (Scanners,* 1981) y *La Zona Muerta (The Dead Zone,* 1983), películas más oscuras, pero fundamentales para que David Cronenberg teja sus ambiciones cinematográficas a largo plazo, conteniendo el drama y prolongando la angustia. Con *Scanners* y *La Zona Muerta* su cine se hace, por decirlo de alguna manera, más clásico, pero también más profundo, gracias a ellos sus proyectos serán más maduros, más pensados, como *La Mosca (The Fly,* 1986) o *Inseparables (Dead Ringers,* 1989), donde se constata la importancia del individuo sobre la masa y los problemas que le acechan, como la alienación.

*Cromosoma 3* (1979) es la película que marcaría la frontera entre un cine más personal e íntimo, y la sepa-

ración de su primera esposa. El argumento es un pretexto para hablar de cómo se manifiesta el odio acumulado durante años en una mujer demente. El contexto familiar le sirve para explorar el aislamiento y soledad contemporánea dentro de una misma familia. En *Cromosoma 3,* Cronenberg cuida más la estética de la película, desde los protagonistas, que son importantes actores de teatro británicos, como Oliver Reed y Samantha Eggar, hasta la incorporación en la plantilla de su compositor habitual de la banda sonora, Howard Shore, el mismo creador de la trilogía de *El Señor de los Anillos (The Lord of the Rings,* 2001, Peter Jackson). Ambos formarán un equipo inseparable, de ahora en adelante, exceptuando la película *La Zona Muerta.* También contará con Carol Spier para la dirección artística, otra seguidora fiel de David Cronenberg.

Con un presupuesto algo mayor que en sus películas anteriores, *Scanners* (1981) será recordado por el director canadiense como la película a la que mayor presión ha sido sometido por parte de la productora. El tema fundamental de Scanners es la telepatía, un argumento, que debido al éxito de *Carrie (Carrie,* 1976) de Brian de Palma, tuvo bastantes seguidores en años posteriores. La preocupación de Cronenberg por el poder de la mente llega aquí hasta sus últimas consecuencias.

Con *Videodrome (Videodrome,*1982), se cierra la primera etapa inicial de David Cronenberg. Esta película supone la obra más personal y arriesgada de su carrera. Con un reparto de lujo, desde James Woods hasta Deborah Harry, la trama de *Videodrome* se centra en cómo un director de un canal de televisión privado, dedicado exclusivamente a una programación pornográfica, encuentra su propia destrucción a través del

descubrimiento de un canal pirata de *snuff-movies,* que emite unas extrañas señales incitando al protagonista a confundir realidad y ficción.

*Videodrome* habla de la *"nueva carne",* una visión profética de la relación entre la sociedad y el individuo, y de cómo los medios de comunicación y la tecnología se han instalado cómodamente en las relaciones humanas, modificádolas.

Por primera vez con *La Zona Muerta* (1983) el guión no parte de David Cronenberg sino de un libro de Stephen King, y es la primera incursión del director canadiense por la industria estadounidense. El protagonista, encargado de dar vida al personaje que despierta del coma después de cinco años, es Christopher Walken, un ser que descubre que tiene poderes premonitorios. Una película alejada de sus primeros trabajos, pero necesaria para dar coherencia a toda su filmografía. De nuevo, Cronenberg se fija en la mente para interiorizar los problemas de sus personajes. Las heridas, las pústulas y las vísceras son mitigadas, mejor dicho, eliminadas para acceder al público más convencional. Todo el mundo pensó que *La Zona Muerta* era el final de David Cronenberg como director de culto.

No obstante, el Cronenberg más bizarro llegaría con la película *La Mosca* (1986), el mayor éxito comercial del director, una auténtica fiesta de la casquería al más puro estilo *gore,* tamizada para todos los gustos y elaborada con gran inteligencia. La historia se centra en el intento de un inventor/científico por descubrir la forma de descomponer la materia orgánica para poder teletransportarla. El invento funciona, lo que ocurre es que en una de las cabinas teletransportadoras se ha

introducido una mosca, ocasionando una fusión hombre-mosca. Mientras tanto, el científico, interpretado por Jeff Goldblum, se enamora de una joven mujer, Geena Davis, interesada por su proyecto. *La Mosca* sería una preciosa historia de amor de cuarenta años realizada en tres semanas, el tiempo en el que el científico se convierte en mosca.

Si *La Mosca* fue un éxito comercial, *Inseparables* (1988) fue un verdadero ejercicio de madurez apoyado por la crítica cinematográfica, que la considera como la mejor película de David Cronenberg.

*Inseparables* trata de dos hermanos gemelos que comparten todo: amistad, mujeres, fama, dinero y prestigio. Un par de ginecólogos de Nueva York que ven peligrar su unidad por la intromisión de una mujer en su existencia. Esta ruptura inicia, entre los gemelos, un distanciamiento y un descenso a la locura ante la imposibilidad de vivir separados. El difícil papel de interpretar a los dos hermanos fue llevado a cargo por un Jeremy Irons que consolidó su carrera como actor.

La obsesión de David Cronenberg por el escritor William S. Burroughs le condujo a llevar a la pantalla grande su obra más célebre *El Almuerzo Desnudo (Naked Lunch,* 1992). La densidad psicológica de la película la hace compleja; su argumento se basa en las vivencias de un escritor subsumido en el mundo de las drogas, y es en ese mundo onírico y ficticio, donde Cronenberg se muestra con gran maestría, dotando de imágenes posibles a una novela francamente imposible de llevar al cine.

Tras la realización de películas tan duras como lo fueron *Inseparables* o *El Almuerzo Desnudo,* el director canadiense necesitaba un descanso emocional, y para

ello recurrió a dirigir una obra de teatro con gran éxito en Broadway, *M. Butterfly (M. Butterfly,* 1993). Partiendo de la ópera de Puccini, la historia se centra en el proceso de enamoramiento del embajador de Francia en China con una cantante de ópera, en el momento de la Revolución Comunista. Pero lo que parecía ser una historia de amor, se tuerce en un complot de espías y mentiras que resultan ser lo que no eran, y en el que hasta la sexualidad de uno de los personajes se ve desdibujada. Jeremy Irons volvió a trabajar con Cronenberg en *M. Butterfly,* y como compañero de reparto tuvo a John Lone, aclamado después de ser protagonista en *El último Emperador* de Bernardo Bertolluci.

Con *Crash (Crash,* 1996), su siguiente película, David Cronenberg parece ser el director que lleva al cine novelas imposibles de transcribir en imágenes. En 1968, el escritor nacido en Shanghai, James Graham Ballard, escribió *Crash,* una metáfora del proceso de tecnificación de las sociedades modernas mediante los accidentes de coches y la explosión de nuevas sensaciones, ante la falta de afecto en nuestra contemporaneidad. La jugada no le pudo ir mejor a Cronenberg, consiguió el premio del jurado en el Festival de Cannes por su audacia y atrevimiento.

Holly Hunter, James Spader, Elias Koteas, Rosanna Arquette y Deborah Kara-Unger forman el impresionante reparto de *Crash.*

Después de *Crash,* Cronenberg realiza el primer guión original desde *Videodrome* con *eXistenZ (eXistenZ,* 1999), una auténtica película *cyberpunk.*

*eXistenZ* habla de la realidad virtual en un futuro no muy lejano, en el que la confusión es tal, que las apariencias se travisten de realidades. El embrión de la

historia reside en una diseñadora de juegos informáticos virtuales, que se ve en peligro por una gente que pretende instalar la realidad y borrar del mapa a todos los elementos virtuales. Jennifer Jason Leigh, Jude Law, William Dafoe e Iam Holm dan vida a unos personajes instalados en un terreno pantanoso, en el que las fronteras reales se pierden, de la misma manera que en la actualidad la confusión se genera ante tanta oferta de información que no se puede, por imposibilidad, entender.

La reciente película de David Cronenberg, *Spider* (2002), seguramente no defraudará a la mayoría de sus seguidores por que toca muchos temas ya tratados anteriormente como la locura, la esquizofrenia, el retrato de personajes enfermizos o la recreación de atmósferas que sólo el director canadiense sabe especular con su poder de crear imágenes.

---

### La imagen vírica: *Videodrome.*

*"Yo creo que toda la realidad es virtual. Creo sinceramente que no existe una realidad absoluta y fundamental, todo es una ilusión que creamos, algo que inventamos para luego cambiarlo. Cada mañana al levantarte, antes de cepillarte los dientes, lo primero que haces es reinventar la realidad."*

David Cronenberg

Cada vez que me viene a la memoria el primer visionado de *Videodrome (Videodrome,* 1982), película dirigida por el canadiense David Cronenberg, siento una angustia perpetua al pensar que yo también formo parte de una dualidad escalofriante en el que parece no distinguirse realidad o ficción.

Aquellos que no hayan visto *Videodrome* no podrán comprobar el alcance de esta sensación. Críticos cinematográficos tacharon de inmediato a David Cronenberg de hacer un cine de terror social cargado de vísceras y sangre con sus primeros trabajos *(Videodrome,* es la quinta). Un cine poco conceptual, y colindando con películas de *serie Z,* por su aspecto estético de trabajo casero. Las constantes temáticas cronenbergianas se interiorizan a partir de *Videodrome,* de ahí la importancia de esta película, básica para estudiar el siniestro universo de David Cronenberg.

En sus inicios, Cronenberg pone de manifiesto la obsesión por centrar al espectador en el cuerpo y en todas sus posibles exhibiciones enfermizas que en éste pueden llegar a producirse. Heridas, pústulas, cicatrices y enfermedades venéreas son fotografiadas como hechos visibles de un cuerpo viejo, cuya piel debe ser arrancada para poder conformar un nuevo tejido desenredado de toda falsa identidad, es la "*nueva carne".*

Con *Vinieron de dentro de...(Shivers,* 1975), *Rabia (Rabid,* 1977), *Cromosoma 3 (The Blood,* 1979) y *Scanners (Scanners,* 1981), el director escribió unos guiones pensados desde una perspectiva social, enfatizando la enfermedad, la sexualidad, el virus, la tecnología y las empresas multinacionales como un argumento colectivo que afecta al hombre de manera global. En *Videodrome* (1982), instala la enfermedad en el mismo sujeto, ahogando al individuo en sus propios problemas y permitiendo que sus personajes principales se conviertan en crisálidas. Y así ocurre en sus posteriores películas como *La Mosca (The Fly*, 1986), en el que Jeff Goldblum se transforma en hombre-mosca, o

*Inseparables (Dead Ringers,* 1989), en la cual David Cronenberg nos advertía de la imposibilidad de Jeremy Irons por vivir separado de su hermano gemelo.

Max Renn es el personaje *alter-ego* de David Cronenberg en *Videodrome,* genialmente interpretado por James Woods; adquiriendo, con su rostro capaz de transmitir el más profundo dolor, una tonalidad que va de la incertidumbre a la desesperación. Es un ser televisivo, un productor de una cadena de televisión especializada en emitir programas violentos y pornográficos. Su propia ambición, por dar a conocer al público aquello que no puede encontrar en otro sitio le conduce a unas extrañas emisiones de escenas de porno duro en el que por su textura, por su imagen y por su producción, parecen reales. El impacto con lo *"real"* en Max Renn es tremendo, agrediéndole incluso mentalmente. *Videodrome,* por lo tanto, sería el nombre dado al lugar físico donde se producen ese tipo de vídeos.

David Cronenberg engaña al público haciéndole entender que lo que ve, no sólo le está sucediendo a Max Renn, sino también al propio espectador. El director necesita de la complicidad del que mira para que la película adquiera una significación más completa y siniestra. De la aparente típica película de *thriller* narrativo se pasa a un drama psicológico. Esta intencionada ambigüedad por definir cómo se originan los hechos sobre la persona de Max Renn confunde la mirada del que observa, sometiéndole a una atmósfera de alucinación. La dualidad interpretativa requiere la atención del espectador para dislocar la realidad de Max Renn, y la realidad que le circunscribe, creándose el espacio para la locura.

La televisión, como el mayor exponente de los medios de comunicación de masas de nuestra era, hace del hombre contemporáneo un *animal tecnológico,* ya que la palabra casi ha dejado de ser válida como documento. La pregunta que ahora me hago es ¿todo lo real es lo que vemos?, o, ¿es la realidad subjetiva lo que es real? Para David Cronenberg el sentido de la realidad de sus personajes es totalmente subjetivo, particular; lo que es real es lo que se ve, el objetivo de la cámara que enfoca la mirada de sus protagonistas. Según Cronenberg "*nuestra percepción personal de la realidad es la única que aceptamos. Aunque te estés volviendo loco, sigue siendo tu realidad. Pero eso mismo, visto desde una perspectiva externa, es una persona que se comporta como un loco*"[1].

La proyección de *Videodrome* a principios de la década de los años ochenta profetizó, en cierto sentido, el poder mediático, la manipulación del espectador ante cualquier imagen, el exceso de violencia y pornografía en emisión ante la feroz competencia en el mercado de las comunicaciones; y lo que me parece más abrumador, la negativa actitud de la sociedad por la pasiva complacencia de la emisión de cualquier tipo de imágenes en cine y televisión.

¿Hasta qué punto el espectador se ha acomodado, acostumbrado a las imágenes que ve? y, ¿cuál es el precio que tenemos que pagar para que las empresas de comunicación nos vuelvan a impactar, a sobrecoger con las imágenes que nos emiten, reteniéndonos en la pantalla el mayor tiempo posible?

Son en esos años ochenta cuando el vídeo domés-

[1] Rodley, Chris, *David Cronenberg por David Cronenberg.* Ediciones Alba, Barcelona, 2000, pág. 150.

tico se implantaba de manera industrial por todo el mundo, ya no era necesario ir a un sala de cine, y esperar a que la censura permitiera la exhibición de una película con unos rasgos determinados. La privacidad del video doméstico enervaba a la censura ante la imposibilidad de controlar lo que se veía, permitiendo una libertad sin límites de la imagen. Max Renn es un *voyeur,* un hombre sin ética ni moral, que es atrapado por el mundo de *Videodrome,* porque es aquí donde encuentra el protagonista una filosofía, y esto sí que lo convierte en un elemento peligroso.

El argumento se desliza en una autoritaria primera persona de la que jamás conseguirá salir hasta el final. El mundo físico de Max Renn se derrumba, amenazado por ser atrapado por la locura, y cuya única salida posible es la autodestrucción.

Extrañas visiones, alucinaciones y paranoias, sucumben en la película ante la evidencia de un caos generado por unas emisiones de un canal pirata, en el que aparecen escenas sadomasoquistas y muy violentas. El terror visceral del primer Cronenberg es borrado de un golpe, suplantándolo por otro terror más venéreo, más horroroso, el mental; y así, mente y cuerpo, formarán desde *Videodrome* hasta *Spider (Spider,* 2002),- su última producción hasta la fecha-, un eje primordial en la temática de su manera de entender el cine.

El poder que se otorga en *Videodrome* a la imagen televisiva es indiscutible, esa *otredad* que se proyecta cuando se mira a la pantalla catódica se pervierte, se vuelve cancerosa. Anulando a un *yo* que, buscando su identidad, halló la muerte. Una muerte considerada como la única vía posible para dar lugar a la "*nueva carne"* liberada de toda carga política, social, sexual,

etc... Una válvula de escape al cuerpo encerrado en una mente no correspondida. Matando al cuerpo se mata a la mente, y *"esta evolución provoca la autodestrucción del individuo; pero, eso sí, la muerte, aunque última solución, no siempre es negativa, sólo una consecuencia inevitable, el último escalón evolutivo hacia una nueva forma de ser"*[2].

La imagen vírica es, por lo tanto, al igual que todo el cine de David Cronenberg, una enfermedad, la consecuencia de que su cine, apoyado en la misma imagen, sea como sea, un virus infectado de inquietantes preocupaciones de diversa índole: el cuerpo, la muerte, el arte o la realidad. *Videodrome* potencia en su discurso una intención malsana, al decirnos la escasa frontera que existe entre la censura de los medios de comunicación y del Estado, y la poca inhibición de una sociedad que demanda cada día más imágenes violentas, pornográficas y peligrosas. Una auténtica provocación que pone en tela de juicio como éstas dos fronteras conducen al hombre contemporáneo a una tensión, reforzándose así su fragilidad con respecto a la realidad.

---

## La ironía de la maldad.
## Francis Bacon y la agonía de su creación.

*"... sólo intento construir imágenes partiendo directamente de mi sistema nervioso y con la mayor exactitud posible. No sé siquiera lo que significan la mitad de ellas. Yo no quiero decir nada."*

Francis Bacon

---

[2] González-Fierro, José Manuel, *David Cronenberg. La Estética de la Carne.* Ediciones Nuer. Madrid, 1999, pág. 111.

Acercarse a la pintura desde la óptica del cine sirve, entre otras cosas, para indagar en el proceso creativo del artista y realizar un simulacro de lo que pudiera ser su cosmovisión única. Sobre estos parámetros la película *El Amor es el Demonio (Estudio para un retrato de Francis Bacon) (Love is the Devil,* 1999), dirigida por John Maybury, se centra en la vida y obra del pintor irlandés Francis Bacon.

No es fácil dotar de palabra a los cuadros de Bacon y mucho menos a las sensaciones que de ellos se desprenden, pero en *El Amor es el Demonio* se intenta describir el universo violento baconiano, donde amar y crear son dos términos que parecen opuestos, y más si vienen potenciados por el dolor, vistos desde el dolor, y es esta la materia de la que están hechos sus cuadros, desde la que se ordenan. Óleo y lienzo se combinan con el lenguaje cinematográfico de forma espléndida. John Maybury enlaza en una confusión premeditada la dulce amargura de la creación con la cotidianidad. La biografía de Francis Bacon nos desvela a un hombre que combina el dolor y el placer, el amor y la tortura hasta trasmutarlos en acto creativo vivo por sí mismo. El proceso es una profunda contradicción, aquella en la que el Arte es el sufrimiento que te invade, el dolor que se impone por su verdad física y emocional.

La película nos instala en 1971, época que coincide con la gran exposición retrospectiva de Francis Bacon en el Grand Palais de París y con la muerte de su amante George Dyer. Desde ese instante hace un *flashback* hasta el momento en el que ambos se cono-

cen. Durante este recorrido se ve el rostro más amargo del hombre que cubre a Francis Bacon, como hombre-creador y como hombre-amante. Si un artista tiene que superar la realidad transgrediéndola en un intento de romper las normas establecidas, no limitándose, ni cuestionándose si es ética o moralmente social, Bacon parece no poner freno a su libertad creativa. De una forma u otra, la idea que nos susurra el director es que Francis Bacon está por encima de cualquier convencionalismo, y así establece la libertad como un medio del Arte, y no como su fin[1].

Roland Barthes describía de la siguiente manera la pintura baconiana *"el espacio en el que respiramos y el tiempo en el que vivimos aquí y ahora: eso es lo que, casi sin excepción, hallamos en los cuadros de Bacon, que parecen tender hacia la expresión inmediata de algo inmediato... Hacen que el observador se sienta como si estuviera allí (dentro del cuadro, y no simplemente frente a él).*"[2] Y de esta forma, se representa a Francis Bacon en la película como un individuo sometido al yugo de la contemplación de sí mismo para anularse, para intensificar los sentidos y que no se le escape nada de cada instante. Este deseo le lleva, sin embargo, a la desmesura, al tormento de pervertir su mirada ante la imposibilidad de discernir entre la apariencia y la realidad, sin la posibilidad de escapar y tomar otras formas. El resultado es la rendi-

[1] Postulado que podemos encontrar ya en referentes como Shakespeare o Víctor Hugo.
[2] Sinclair, Andrew, *Francis Bacon. Su vida en una época de violencia,* Circe Ediciones S.A., Barcelona, 1995, p. 232.

ción ante su propia fantasía; Bacon se abandona al furor creativo[3] y la condena del pintor reside, precisamente, en la pena, en el castigo de ver la realidad a través de una violencia visceral, en la búsqueda incesante no de la herida, si no lo que permanece tras la herida[4], de entender el dolor como la sombra de la vida. Sin embargo, debemos comprender que lo que Bacon hace no es sino utilizar la ironía como instrumento de comprensión de una realidad que él mismo ha creado ante la vacuidad de la apariencia y cuyo fin será la catarsis final, la belleza del dolor.

No hay belleza sin dolor. Esto es lo que viene a decirnos Francis Bacon con sus pinturas, de la misma manera que André Breton proclamaba con el surrealismo que *"la belleza o bien será convulsiva o bien no existirá".*

En la práctica, la heurística baconiana trasluce la obsesión por la figura humana, por buscarle nuevos significados, y para ello se aleja de la abstracción pictórica permitiendo el reencuentro de la figuración con el arte moderno. Pero este alejamiento no llega a ser real, puesto que ante lo que nos enfrentamos es a la deformación humana en un intento de búsqueda de la esencia del ser a través de su mirada única. De esta manera, la forma surge ante el artista, se "des-vela" y le domina, en ella se proyecta la mirada y las emociones,

---

[3] Al "spleen" de Baudelaire.

[4] Para más información a este respecto ver el artículo "Francis Bacon. El pintor de la tragicomedia moderna" de Rafael Argullol y publicado en la revista *Claves de la Razón Práctica,* Septiembre 1992, Número 25.

sin que la razón pueda ordenar aquello que ya era incontrolable antes de nacer[5].

*El Amor es el Demonio* representaría la agonía de su proceso creativo, esa extraña belleza del dolor calibrado a través del sufrimiento y la soledad propia o ajena; por eso el demonio es el amor, porque junto a él se comprende el desgarro del dolor de haber amado, de la herida que el propio Bacon ocasiona y produce en su amante, George Dyer, mostrándonos una doble cara del amor y del odio, de la destrucción y la creación, del placer y del sufrimiento.

*Escrito por Ángel Román y Begoña Sendino Echeandia.*

---

## La ciudad como discurso legítimo de la sociedad que la construye.

### Imaginar la Ciudad.
### Pensar la Ciudad.

La ciudad como tumulto de gente que se expande por cada calle donde su razón de existir se hace patente en su uso diario, se debate entre su función económico-política y su función doméstica. Así, en un hoy dominado por la irresistible sensación de puro presen-

---

[5] "...toda pintura (y a medida que me hago más viejo, más aún) es acccidente. Sí, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se trasforma por sí solo en el proceso de elaboración... y tal como trabajo, no sé en realidad muchas veces en qué acabará", Francis Bacon citado según SYLVESTER David, "Entrevistas con Francis Bacon", Edit. Polígrafa, Barcelona, 1977. Es importante el paralelismo que se muestra entre el proceso creativo de Francis Bacon y la teoría estética de Miguel Ángel, artista al cual admiraba.

te, la ciudad respira un aire de continuo cabalgar con los tiempos, en el que parece que la mezcla imposible entre estilos arquitectónicos se someten a una armonía pasmosa. Modernismo, gótico, románico, barroco o neoclasicismo conviven con el cemento, metal y el cristal de lo ultramoderno de los edificios de cualquier ciudad que estemos pensando.

Ciudades que acechan la posibilidad de futuro; un futuro que lo hacen presente absoluto, venciendo a la modernidad para imponerse la postmodernidad, como un pastiche de cosas, un caos pensado desde el individualismo imperante del mundo actual. De la construcción de la ciudad medieval, pensado como empalme de casas en un espacio totalmente desorganizado, se pasa a la racionalización del ambiente urbano en el siglo XVIII, continuado con el superpoblamiento de unas ciudades megalópolis que se erigen como nuevas babilonias, seres híbridos de hormigón y carne.

Pensar en la ciudad en las postrimerías del siglo XX se ha convertido en un verdadero ejercicio de equilibrio entre el Estado y el propio individuo. Un poder estatal que controla y mediatiza al individuo sometiéndole a las reglas de un capitalismo feroz, a la vez que deja al individuo realizarse, sentirse libre; gran contradicción eso de la postmodernidad.

Pero ¿a qué se ha reducido la ciudad moderna?, y sobre todo ¿a qué me refiero al calificar la ciudad de postmoderna? A la idea de ciudad como paradigma de lo moderno le sobreviene otra, que no por posmoderna, es más vacía de contenido. La dimensión cartesiana típicamente moderna en la urbanidad se ve traspasada por el inmenso éxodo rural hacia las ciudades en las pasadas décadas, que el tanto por ciento fue muy

elevado en los países desarrollados, gente que vive en un espacio urbano y que lo habita de una manera desordenada, ocupando según su orden de llegada. Estoy hablando del suburbio.

Así pues, las zonas periféricas toman la iniciativa en cuanto al modelo de construcción de la ciudad a seguir. El centro, con sus edificios verticales tan elevados como los estandartes de las bases de los ilustrados y repleto de gente de clases pudientes, cede su territorio a la numerosa actividad comercial y económica, que con el avance de la postmodernidad se ha trasladado lejos del *downtown,* del centro de la ciudad; instalándose en las cercanías de un espacio intermedio entre lo rural y lo urbano, lo civilizado y lo primigenio.

Cuando parecía que habíamos llegado al cenit del Estado del Bienestar *(Welfare State),* sustentado a través de la Democracia y soportado con la ayuda del sistema capitalista, donde la producción y el consumo son sus pilares, sobreviene un nuevo dilema ¿hacia dónde nos dirigimos?, ¿la contemporaneidad ya ha dicho todo lo que tenía que decir?

Imaginar la ciudad ideal es algo que ha preocupado mucho en la cultura europea occidental desde la Antigüedad, donde la disposición urbana venía orientada según la disposición de los centros administrativos y de culto, hasta la época renacentista, donde la utopía urbana fue pensada por artistas de la talla de Miguel Ángel, Leonardo da Vinci o Rafael en el que vio nacer su mejor definición con la obra de Tomás Moro, *Utopía.*

Con la Revolución Industrial, y a diferencia de Inglaterra más industrializada y con mayor número de obreros que Francia, pero ésta más sensible a los problemas sociales, se piensa en la ciudad futura, me refie-

ro a los pensadores Saint-Simón, Fourier o Cabet, los llamados socialistas utópicos que pretendían hacer una sociedad más igualitaria a través de medios pacíficos, que no violentos, y realizan una evolución (todo lo contrario de la revolución). Forjaron su identidad recreándose en las obras de Platón, *La República,* y de Tomás Moro, *Utopía,* dando forma a un arquetipo de sociedad basada en ciudades perfectas, organizadas, racionalizadas, como lo eran los falansterios, simulacros de viviendas para las clases trabajadoras, pero más bien eran copias de edificios aristócratas del siglo XIX. Un intento fallido, ficticio, no real, pensado para una época en la que se buscaba la armonía con el pasado y no la solución de los problemas de su presente.

Los intentos de construcción de ciudades utópicas continuaron a finales del siglo XIX con la valiente simbiosis de elementos naturales con los humanos en los espacios urbanos del arquitecto Frank Lloyd Wright, en una simulación perfecta de armonía y combinación ecléctica. Más allá de la realidad, el cine, en plena vanguardia expresionista, edificó la ciudad por antonomasia en el imaginario de la centuria del veinte con *Metrópolis,* dirigida por Fritz Lang en 1921. Sus grandes avenidas, la verticalidad desmedida de sus edificios, el tráfico, la deshumanización del espacio en el que se habita, la multitud de gente que se agolpa en las calles y la fragmentación de la ciudad, acicalaban un concepto de ciudad que pretendía ser paradigma del futuro, en otras palabras, se fijó en la retina lo que fue una gran ciudad en esa época y en lo que se iba a convertir después.

En la actualidad, Nueva York parece erigirse como modelo de ciudad postmoderna derivado del concepto de urbanismo de la Escuela de Chicago y de su más famoso arquitecto, Sullivan, y de la película

*Metrópolis;* no obstante, está surgiendo otro modelo, el de Los Angeles, más inquietante y extraño, proyectado sobre líneas horizontales y no verticales, en el que se va supeditando una idea sobrecogedora de aislamiento, que está desplazando a esa otra idea de ciudad deshumanizadora vertical. Se instala la ciudad horizontal (Los Angeles) como modelo deshumanizado de aislamiento social de la clase media[1] en oposición a esa otra ciudad vertical (Nueva York), deshumanizada por apilamiento. Quizás sean dos formas distintas de entender la postmodernidad desde un aspecto arquitectónico, pero lo que realmente me importa, o me interesa, es cómo se siente el individuo en ese tipo de espacios.

## La ciudad de la sociedad de los individuos

Los pensadores ilustrados derrocaron a Dios como categoría universal para poner en el altar de la filosofía a la "diosa razón", daba igual el nombre que se le diera, se sustituyó una cosa por otra. Se impuso una razón universal sacralizándose la religión, en favor de un argumento que pretendía someter a una sociedad asentada en el fundamento de la razón a través de la

[1] Directores de cine como Tim Burton, David Lynch o Sam Mendes en su película *American Beauty* (1999) reflejan un estadio de las ciudades horizontales como reflejo de una sociedad que se va aislando frente a otros directores como Ridley Scott que en su mítica *Blade Runner* (1981), perfilaba la ciudad futura a través de la arquitectura vertical, mostrándonos una sociedad agazapada en una ciudad-colmena, que sí que se aísla la sociedad, pero no lo refleja y lo delimita con el lugar en el que vive como las ciudades horizontales. Así las casitas bordeadas con una valla blanca y una familia aparentemente feliz colonizan una idea general de incomunicación y de aislamiento. Lo que si se puede constatar es que tanto las ciudades verticales como las horizontales generan a unos individuos solitarios.

confianza en el progreso, el ideal de libertad, el saber, pero siempre la razón como única solución.

Hegel varió el término de razón por espíritu absoluto (hablaba del espíritu del pueblo, *Volfgeist,* de lo que hacía de cada pueblo un rasgo distintivo de su identidad). Hegel entendia que la razón salía de uno mismo dando un paso más hacia la individualización del pensamiento, después Marx, cimentó una Historia de seres concretos y materiales; y el historicismo decimonónico de Dilthey volvía problemático el universalismo histórico. Cada pueblo tiene su historia y la historia pasa a ser relativa.

Resulta curioso demostrar que fue precisamente una ciudad,- a Viena me refiero-, la que vio nacer, a finales del siglo XIX, la postmodernidad con pensadores como Sigmund Freud o Kafka, cuyas ideas revalorizaban al individuo por encima de la razón. La primacía de las categorías particulares sobre las universales, originaron la revolución de un relativismo en el que la vida no se consideraba un truculento camino de falsedades y verdades, sino de matices infinitos de subjetividades. El sujeto formó parte de ese acontecer histórico como ya divulgó otro gran pensador, Nietzsche. Nacía el concepto de crisis, lo que él llamó *"cultura de crisis"*[2], el hombre contemporáneo se siente vacío al ser consciente de que el pasado ya no le vale. Es el nihilismo lo que empuja al hombre a vivir en perpetua crisis, en una continua tragedia.

*La Teoría de los Sueños* publicado en 1900 por Sigmund Freud, constituyó la base de salida para que la irracionalidad, los sueños, las pasiones, la oscuridad

[2] La rotundidad del mensaje del Nietzsche se puede percibir en sus propias palabras *"nos hemos quedado sin "brújula", sin sentido que darle a esta vida".*

o el líbido, expulsaran de una vez por todas la luz de la razón y el hombre pudiera forjarse una identidad cargada de argumentos individualistas. Y fue justamente ese mismo año el que vio morir a Nietzsche, permitiendo que la duda asaltara al hombre. La irracionalidad freudiana y el vacío de Nietzsche se complementan con la angustia de Franz Kafka en su libro *La Metamorfosis* (1915), en el que el centro de su mundo es un hombre angustiado, habitante de un mundo sin salida. Y son precisamente estos tres elementos; el inconsciente, el vacío y la angustia lo que tallan al hombre del siglo XX.

Como bien dijo el escritor Vicente Verdú en un artículo "*la modernidad tuvo un pensamiento bipolar: lo uno o lo otro, el bien o el mal, lo concreto y lo abstracto, la religión y la ciencia. Hoy, sin embargo, en la postmodernidad, los términos se trasfunden*"[3]. El hombre/mujer contemporá-

[3] Véase Vicente Verdú. *Desencajados* artículo publicado en el periódico El País. *"Este es el tiempo de la cultura de la transparencia. En las empresas, en la Administración, en las relaciones personales, la reclamación común es la transparencia. Los relojes, los ordenadores, los teléfonos, los impermeables, se fabrican transparentes; las ropas, los televisores, los bolsos o los tirantes del sujetador de este verano, son transparentes.*
*No siempre fue así. A comienzos del siglo XX, los objetos eran predominantemente negros: los coches, las cacerolas, las planchas, los paraguas pertenecían a la fase paleolítica de la técnica y se revestían de oscuridad. Luego llegó el brillo. Las baterías de cocina inoxidables, las lavadoras, el avión, el automóvil, las superficies de las cosas con imprimaciones fulgentes.*
*Pero hoy el mundo desea, ante todo transparencia: una moral y una gestión transparentes, un presupuesto transparente, una política o una información bañadas de visibilidad. Incluso los edificios emblemáticos, que primero tendieron a ser rascacielos macizos como el Empire State o el Lermotov de Moscú y, después, torres gemelas redundantes de hormigón –en Nueva York, en Madrid, en Kuala Lampur-, han dejado de izarse.*
*Ahora la cultura posmoderna construye fachadas y estructuras de vidrio. Volúmenes donde se traslucen y reflejan los demás volúmenes del entorno sin que se induzca la preeminencia o la confrontación entre ellas. La modernidad tuvo un pensamiento bipolar: lo uno o lo otro, el bien o el mal, lo concreto y lo abstracto, la religión y la ciencia. Hoy, sin embargo, en la posmodernidad, los términos se trasfunden. Es contemporáneo lo mixto, lo ambivalente, lo híbrido: y es muy antiguo, por ejemplo, el hombre/hombre o la mujer/mujer. Como es también de otros tiempos la firme ordenación jerárquica y no la red, lo vertical frente a lo plano, el sabor puro frente al tutti fruti.*
*El sexo, la política, el trabajo, el arte, la religión, las culturas son combinables. La posmodernidad hoy nos obliga a pensar las diferencias no por oposición sino como un variado surtido de opciones. De ahí, pues, que restos de antaño, como el nacionalismo excluyente, se comporte ahora como culturalmente opresor, tosco, desencajado, perverso."*

neo/a tiene la necesidad de identificarse con la *otredad*, el *yo* busca desesperadamente afanarse a la búsqueda de su "*otro yo*", una dualidad muy significativa de esquizofrenia que somete a la ciudad, como el objeto a estudiar en este ensayo, a una implosión del hombre ante la pérdida de referentes absolutos. Ahora la legitimación del mensaje parte y se dirige al mismo individuo, no tiene un interés de llegar a todos. El *yo* de los individuos de las ciudades postmodernas se pierde en la marabunta de *otredades*, la infinitas posibilidades imposibilitan el reflejo directo *yo-otredad,* generándose una violencia en el que parece que todo el mundo estuviera perdido y fuera incapaz de encontrarse.

El hombre tiene que reinventarse para definirse *"no se trata de poner al propio yo en tela de juicio porque, en última instancia, lo importante no es cómo se ve uno o cómo le ven los demás, sino cómo ven los demás aquello a través de lo cual uno se ve a sí mismo. Pero ¿quién es uno mismo?* "[4]

La confusión contemporánea crea alteridades al iniciar el propio individuo una atomización de la realidad; ya nada es completo, general, objetivo, ahora todo es relativo, parcial, subjetivo. Los paradigmas se han perdido al igual que los referentes. El nihilismo de Nietzsche, como consecuencia de la tremenda ruptura con el pasado, hace debatir al hombre postmoderno en una dualidad, entre admitir la diferencia o no admitirla, continuar cargando con el pasado o dejarlo a un lado. El hombre postmoderno parte de la postura de definirse en parámetros de la diferencia, de la individualidad por encima de todas las cosas, y de este

[4] Diego Otero, Estrella de, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.* Madrid. Editorial Visor, 1992.

modo la ciudad se va configurando entre las necesidades propias de la sociabilidad del hombre y el resguardo de su intimidad. Así los cines, las cafeterías, los parques, los lugares administrativos son espacios públicos que se van mezclando con los espacios privados, el apartamento, la casa o el piso.

Los nuevos espacios urbanos contemporáneos son un escenario complejo por el que se deslizan sobre él la multiplicidad, lo imprevisible y el cosmopolitismo, donde la ambigüedad de los lugares públicos y los lugares privados se ven difuminados en la ciudad. El espacio urbano es múltiple porque debe servir para diversas usos, imprevisible por la rapidez con la que la ciudad postmoderna cambia, y cosmopolita, por la inevitable mezcla y movilidad de los habitantes del planeta debido a la revolución de las transportes en estas últimas décadas.

**El paradigma de la ciudad postmoderna:**
*Las Vegas. La ciudad artificial.*

En un mundo donde todo se compra y todo se vende, el hombre postmoderno tiende a llenar sus "vacíos" a través del consumismo. Con la luz del nuevo orden internacional y después de la caída del muro de Berlín, y con su posterior derribo del bloque comunista y el fin de la era bipolar, comienza, o mejor dicho, se consolida otra Era más sútil, en la que parece que el poder no reside en el pueblo y los políticos, sino en las empresas transnacionales con capitales de diversos países y con intereses de índole muy distinto (industrias de armamento, farmacéuticas o petrolíferas son las que me vienen a la cabeza).

Así, la ciudad de Las Vegas se va imponiendo como paradigma de ciudad artificial, creada en pleno desierto de los Estados Unidos; y no es casual que sea precisamente en este país, sinónimo de Primera Potencia Mundial, edificado con los ideales de un capitalismo feroz y de una democracia sólida, el que construya una ciudad hecha a la medida de sus ideales, donde el individuo se desdibuje y se perfile como mero producto.

Se impone la imagen de Las Vegas como *"un escenario comercial infinito"*[5] con sus luces resplandecientes, su imagen de ciudad pastiche, sus casinos, su dinero, sus hoteles, su galantería de ciudad de cartón piedra, su aire acondicionado, sus lujosos coches conducidos por cuerpos bellos y jóvenes. Un espacio moldeado en los límites de la ficción que se materializa para poder taladrar la mentalidad del hombre postmoderno que, en su necesidad de sentirse único e individual, ha fagocitado una imagen de sí mismo adulterada, pensada como individuo productor indomable.

A la imagen de ciudad máquina (Nueva York), le sucede otra imagen de ciudad espectáculo (Las Vegas). Una ciudad símbolo de la cultura de lo efímero, del vivir el presente inmediato, del *shopping* y del mercado. Las Vegas representa ese espacio que niega la realidad para adentrarse en otra más artificial.

El individuo de la ciudad postmoderna ha olvidado que las tres cuartas partes del planeta pasan hambre, los suelos son cada vez más pobres y menos

[5] Mencionado por Eduardo Subirats en una conferencia pronunciada en la Universidad de Alcalá de Henares. "La ciudad en la historia. Presente y Futuro" (Julio 2001) y publicado posteriormente en la revista *Astrágalo* en diciembre del mismo año con el título "Desaprendiendo de Las Vegas".

fértiles, y que los pobres son cada día más pobres y los ricos más ricos. También favorece las igualdades, mientras en el mundo crecen las desigualdades con una alevosía pasmosa.

La negación de la mirada a los problemas cercanos o a los más lejanos, se acusa con el egoísmo humano por hacer de la felicidad basada en el *dólar fácil* una existencia humeante, de la misma manera que el jugador de Las Vegas *"que nada siente, nada sabe, nada recuerda, nada desea, nada expresa. Sentado frente a las tragaperras su movimiento reiterativo, sus automatismos psicofísicos, su mirada vacía, eventualmente su obesidad inducida por alimentos químicamente enriquecidos, recuerda el cuadro de ciertos enfermos catatónicos y su dependencia psicofarmacológica institucional"* [6].

Pero detrás de esta ciudad artificial, existen más ciudades que recogen otro tipo de postmodernidades más contestatarias, que a pesar de ser *"la ciudad el lugar emblemático del paradigma del consumismo, es también el laboratorio de una política de liberación y resistencia a la sumisión de ese paradigma... y no es casual que los movimientos antiglobalización tengan el nombre de las ciudades dónde suceden: Seattle, Génova"*[7].

---

## El horror a lo Otro: La dualidad femenina desde lo masculino.

*Dedicado a Ana González Salvador. Catedrática de Filología Francesa Universidad de Extremadura Cáceres.*

---

[6] Ibidem

[7] Pertenece al artículo aparecido en la revista internacional de arte *Lápiz* de Claudio Zulián titulado "La Plaza del Mercado". Número 176.

## La herida de la individualidad

Hablar de la diferencia sexual es hablar del género. Y si la masculinidad y la feminidad siempre se han entendido desde la perspectiva del género, es ahora cuando los argumentos de la diferencia sexual se tornan individuales.

En este texto se pretende bucear en la semántica de las palabras y de las imágenes para buscar en sus significados otras posibilidades de significación. Y hallar en la libertad del lenguaje un espacio para emprender la comunicación y el entendimiento entre las relaciones humanas.

El discurso del siglo XXI pasa necesariamente por el replanteamiento de la identidad del individuo que ubicando en una permanente crisis se encuentra huérfano de referentes y paradigmas. Unos referentes perdidos que ocasionan un vértigo y un caos en el individuo contemporáneo al comprobar que se ha estrellado con la otredad. Se podría fingir, ocultar, pero el tejido de la masculinidad pasa a través de la feminidad, y viceversa. Masculinidad y feminidad funcionan como dos tipos de yo genéricamente opuestos/complementarios que ven la realidad desde sus respectivas miradas ya sea en un tú femenino o en un tú masculino.

La confusión en la que está sometido el género, siempre colateral al individuo, invalida cualquier credibilidad del propio individuo fuera de los paradigmas clásicos de masculinidad y feminidad. Por ello, pensar en la feminidad y en la masculinidad conlleva hacer frente a una serie de patrones prefijados que hacen necesario repensar los conceptos de masculino y femenino.

La individualidad posibilita la reconstrucción de los clichés asumidos como argumentos naturales y cuestiona la función de género en las entrañas de la sociedad actual.

Entender la feminidad y la masculinidad como argumentos sin molde, como hombres y mujeres concretos y únicos, dificulta su etiquetado. Y sin etiquetas esta sociedad no puede vivir porque implicaría la relatividad de todo argumento, pero sí necesario para dar cabida a la individualidad. En definitiva, a comprender que existen distintos tipos de mujeres y de hombres, tantos como los que habitan en el mundo.

**El horror a lo otro**

En el difícil juego de desenmarañar la realidad, el tema de la *femme fatale* en el mundo del arte ha destacado por ser un tema reflexivo sobre la problemática de la identidad no ya tan exclusivamente femenina sino también masculina.

El problema del *yo;* ese sería el perfecto argumento para hilvanar este conglomerado de sensaciones que se ven arrojadas durante todo este ensayo. Un *yo* que de ninguna manera se encuentra solo, sino alterado/acompañado por un *tú,* otro que parece que nos observa, nos mira y nos disecciona.

Es en las postrimerías del siglo XIX cuando la importancia de la mirada cobra un mayor sentido, el hombre se mira a sí mismo como un superviviente a raíz de las polémicas conclusiones del biólogo Charles Robert Darwin en su libro On the Origin of the Species by Means of Natural Selection (1859) en el que se exponía la teoría de la selección natural. Teoría afín a los

principios del capitalismo, poniendo énfasis a unos argumentos que desfavorecían a las minorías y a los individuos más débiles.

En el siglo decimonónico es cuando el hombre se ve capacitado para alterar la naturaleza debido a los avances técnicos y médicos, contribuyendo a mejorar la calidad de vida. Es en este contexto cuando la importancia de la mirada cobra un mayor sentido al observar y analizar la realidad desde un punto de vista más subjetivo. No es casual que el cine y la fotografía nacieran a la par. Artes que se ven implicadas en los procesos de la forma de mirar y que acrecientan el sentimiento *voyeur* innato en el hombre.

La invención de la fotografía por Daguerre (1838), del teléfono por Bell (1878), de los rayos X por Röntgen (1885) y del cinematógrafo por los hermanos Lumière (1895) propiciaron una confusión entre lo real y lo fingido, alterando así las relaciones de lo humano sobre lo natural, la máquina como elemento culpable de una deformación de los cambios sociales del momento. El positivismo típico del siglo XIX debería haber permitido un mejor entendimiento entre la naturaleza, el hombre y la tecnología, pero no lo hizo. Ocasionó un distanciamiento progresivo del hombre con respecto a todo lo que le rodeaba, enfatizó el horror a la diferencia, a la *otredad.*

Evidentemente el siglo XIX es un siglo social, con él se vivieron las revoluciones burguesas, proletarias y sociales más importantes. Se desplomó la idea del Antiguo Régimen y nació un nuevo mundo, distinto, extraño, atómicamente diverso. Se intentó aplicar conceptos de igualdad, fraternidad y libertad que no cuajaron como se esperaba o tardaron años, décadas en

hacerse un hueco entre todas las capas sociales. Un siglo que vio crecer la población, mejorar la alimentación y los transportes, a la vez que permitió el acceso de la burguesía al poder. Dicho de otra manera, potenció al dinero como materia prima para cualquier transacción. Un dato curioso resulta comprobar la gran cantidad de burdeles que inundaron las ciudades europeas por esa época. Todo tenía un precio y con ello propiciaba una caída de valores.

En el inicio de la Edad Contemporánea la gente vivía la contradicción de ver cómo los avances tecnológicos, sanitarios, médicos, ideológicos progresaban pero no tenían presencia en la vida diaria.

La mujer fatal surgió en un contexto urbano, civilizado, burgués y decadente como fruto del temor del hombre hacia la mujer. Fue una interpretación negativa de lo femenino en un siglo arropado por la libertad y la represión. Así, la proyección de la mujer desde lo masculino se extendió como un ejercicio de modelar a esa *mujer arcilla,* a una Eva altamente sexual. En definitiva, se creó a una mujer castradora que no estaba capacitada para amar sino para destruir al varón.

Sigmund Freud hablaba del *"horror a la vagina"* para definir la fobia hacia lo femenino y es con la *femme fatale* el punto de encuentro de ésta proyección amorfa dónde se dotó a lo femenino de aspectos masculinos. Y los artistas travistieron lo femenino de problemas genuinamente masculinos.

Por ello, *"El horror a lo otro; la dualidad femenina desde lo masculino",* parte del tema de la mujer fatal para trascender en la complejidad de la identidad masculina que ha generado dos siglos después una auténtica confusión de los géneros.

## La otredad deformada

A finales del siglo XIX la cultura entró en crisis como predijo Nietzsche, en el sentido en el que todo se está replanteando, la realidad se ve sometida a un proceso de profunda crítica, y en ese sentido surge con mucha fuerza un relato de Robert Louis Stevenson, *El Extraño Caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886). Un *yo* cuestionado a través del cuerpo de un científico en la época victoriana. Dr. Jekyll representaría a un hombre bueno, un ser social, lo moralmente aceptable, frente a él estaría Mr. Hyde, su *alter ego,* un hombre joven, malo y cruel, un ser solitario.

Stevenson creó al hombre dual. Un cuerpo con dos caras. En una primera lectura, el texto nos intenta explicar que el hombre posee en sí mismo una doble naturaleza gracias a una pócima, pero en una segunda más detallada reflexionamos que esa ambivalencia no es ya producto de algo del exterior sino que procede de nuestro interior, anunciándonos un hecho indisoluble en el alma humana como decirnos que el bien y el mal son reversibles.

El autor de *La Isla del Tesoro* explora con el personaje de Dr. Jekyll la identidad de un *yo* que se pervierte en un *tú* opuesto, un Mr. Hyde, su antagónico, pero que ambos se reconocen. Es el sueño de un científico convertido en pesadilla y cuya moralina podría venir a decirnos las consecuencias de jugar a ser Dios. Un relato construido en el momento victoriano donde el paisaje emocional viene soterrado por la ocultación de las sensaciones en favor de las normas sociales. Por eso no es de extrañar que Dr. Jekyll enfatizara con sus palabras que *"fue por el costado moral y en mi propia persona*

*donde aprendí a reconocer la dualidad primitiva y total del hombre; a propósito de las dos naturalezas que contenían en el campo de mi conciencia, me percaté de que aún suponiendo que pudiera ser correcto decir que yo era cualquiera de ellas, eso sería sólo porque yo era radicalmente ambas...*"[1].

¿Por qué un sujeto cuando se mira a sí mismo se ve como un sujeto inquietante, lejano de sí, irreal?

La dualidad subjetiva innata en el libro de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* me hace repensar la mirada que proyecta el hombre, no ya sobre sí mismo sino sobre lo femenino. Y si consideramos que el tema de la *femme fatale* toma como referencia a un sujeto (mujer) para convertirlo en objeto (mujer objeto, algo deseable pero peligroso), Stevenson cuestionaría con el Dr. Jekyll y Mr. Hyde a la sociedad patriarcal como sistema que culmina gracias a la irrupción de la mujer en el campo social.

El universo del escritor escocés pervierte la identidad del individuo alterándola hasta conseguir una reflexión de lo que somos, poniendo en duda lo real. Elementos que articulan mi discurso hacia una dirección concreta y que conectan con la fuga del *yo,* prolongándose hasta el análisis de la problemática de la ubicación del hombre/mujer con su entorno y de cómo se miran. Con ello me refiero a que el siglo XIX es un siglo de cambios importantes y estos modifican la relaciones sociales. Y es aquí cuando nace la mujer fatal.

A principios del siglo XX se consolida el mito fatal femenino con la ayuda del cine, y sobretodo por

---

[1] Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde.* Edición de Manuel Garrido. Cátedra. Madrid, 1995, pág. 162.

la tipificación de Marlene Dietrich como ejemplo de mujer fatal. Una mujer pigmalion convertida en objeto en la mayoría de las películas en las que fue dirigida por Josef Von Stenberg.

La mujer fatal es un tipo de mujer procedente del imaginario masculino, deseable, atractiva, malvada y peligrosa para el hombre. En definitiva, una figura erótica, con mucha carga sexual, de la misma manera que las fotografías del alemán Helmut Newton que amplían los rasgos femeninos desde los tacones, melenas hasta las joyas. En la instantánea *Amor en la oficina* (1976), el ojo del fotógrafo supo recoger a la mujer deseada, unos grandes ventanales iluminan una escena en la que aparece una pareja acostada sobre una mesa; ella semidesnuda, él vestido de smoking haciéndonos cómplices de una acción casi prohibida. Newton reclama la atención de la mirada masculina al delatarse la presencia de alguien que espía, remarcado por ese diafragma que oscurece la fotografía. Todo ello recogido por un espejo, vivo reflejo de lo que allí sucede.

La fotografía *Amor en la oficina* no nos dice nada sobre la mujer sólo revela sus aspectos carnales y materiales, es decir, muestra el lujo y la sensualidad básicos para los aspectos femeninos y necesarios para detectar a una mujer fatal. La vinculación de las joyas con la mujer es debido a la luminosidad femenina, al lujo, al placer y por derivación, relacionado con la prostitución.

La deformación del objeto femenino no tiene que ser monstruosa ni deforme; en la mujer fatal lo deformado radica en su finalidad de acabar con el varón. A través de la belleza el hombre deforma a la mujer convirtiéndola en una crisálida de apariencias engañosas.

A la mujer se la compra, tiene un precio, se la viste con pieles caras, en resumen, es ambiciosa. Émile Zola en 1880 publicó, *Nana,* un libro sobre la mujer amante y mantenida por el hombre. Una historia que sirve perfectamente para darnos cuenta del valor del dinero en los albores de la sociedad industrial.

La prostitución ética y sexual es un tema que atañe a una sociedad que ha sustituido unos valores morales por otros económicos. Numerosas imágenes nos han llegado a nuestra retina y que ejemplifican este aspecto, como la pintura de Éduoard Manet, *Olimpia* (1863) y que representa a la *mujer puta,* el cuerpo vendido a merced del dinero y del hombre. Así la *mujer mercancía* pervive en el tiempo con el fotógrafo italiano Marco Galiano en *Cynthia Antonio* (1993). Galiano tipifica, a través de unas escandalosas piernas recubiertas con unas medias bastantes sensuales, a la mujer difuminada, ausente, aniquilada, deformada como si ella misma fuese consciente de su seducción letal. Fotografía que nos trasporta a un universo de glamour pensado para un encuentro pornográfico. No se ve la presencia del hombre pero se intuye.

Con el siglo XIX surge la identidad de la mujer y para el hombre el símbolo de la amenaza. Es la nueva mujer que sale del ambiente doméstico para descubrir que ella es también un ser social que poco a poco pisa las calles y trabaja, es un nuevo integrante de la clase obrera.

Mientras la identidad femenina se hace corpórea, la masculinidad se ve minada por el cuestionamiento de sus pilares primitivos que se precipitan al vacío como identidad anulada. Primero por compararse con lo femenino, y segundo, por reconstruirse desde otros

postulados sociales. Así lo femenino y lo masculino gravitan en el siglo XXI en una onda que perfila las complejas relaciones humanas en un mundo como el de hoy, abierto en una crisis de identidad.

Lo femenino altera lo masculino y viceversa, un reflejo de miradas que pueden ser recíprocas, o no, pero que intentan respetar la individualidad genérica en medio de una caótica tela de araña de entendimiento y desacuerdo de los géneros.

**La maldad tenía forma de mujer**

Nos hallamos en un mundo de conceptos bipolares, maniqueos y enfrentados. Lo simple es una enfermedad extendida en las sociedades modernas, de la misma manera que los dinamismos, la velocidad y la urgencia. Una forma de vivir que hasta los humanos reproducimos de forma mimética con los etiquetados y juicios rápidos o los manuales de instrucciones.

Bien/Mal,heterosexual/homosexual, hombre/mujer, sagrado/profano, blanco/negro, son opuestos reconocibles por todos que funcionan perfectamente para clasificar a los sujetos. Se reconoce el Mal porque se ha visto el Bien. Si se pierde la referencia o el opuesto, entonces ya no habría comparación y los antagonismos se tendrían que reformular, sistemáticamente, de distinta manera.

Actualmente se está abriendo una herida inevitable en la rigidez conceptual de las formas, amputándose los clichés, los moldes, deformándose los patrones y permitiéndose un proceso de hibridación de las ideas prefijadas. Esto permite a la sociedad contemporánea tener los referentes muy claros y dividir la realidad en espacios muy bien definidos. Posiblemente

la seguridad sea lo que dote de un espíritu de inmovilidad a las sociedades modernas. Existe seguridad armamentística, médica, bancaria, personal, sexual, etc... Y para tener seguridad primero hay que tener temores y miedos. Ejercitar la seguridad desde el control y cuando éste se derrumba se inicia el debate, quebrándose las líneas definitorias de la realidad, surgiendo lo que estamos viviendo en el momento actual que sería la redefinición devastadora de nuestro conocimiento.

Todo sistema tiene un ritmo que no se debe romper; si se rompiera la cadena, frenaría en seco. Con esto me refiero a que cada sistema crea sus propias mentiras y verdades, fantasmas y realidades, sus revoluciones e involuciones, penas y castigos, en pos de unos intereses muy concretos (ocultos o revelados).

Incluso el lenguaje se ha equipado de un ropaje que congela a las palabras para que denoten los mínimos significados posibles. Occidente ha tenido una cultura reduccionista basada en los significados únicos, esquema que la postmodernidad está rompiendo en favor de un cuestionamiento de lo real, ante la imposibilidad de definir las cosas donde el relativismo abre puertas para hallar la identidad del individuo. Entender que vivimos en un mundo plural es apostar por la diferencia.

La palabra mujer ha venido siendo sinónimo de control, represión, ideal estético, belleza quirúrgica, objeto, muñeca y malvada, por citar algunos. Desde la Antigüedad hasta hoy se ha considerado a la mujer como un contenedor del mal, una imagen recurrente para ser usada como un símbolo de lo maléfico, una iconografía clásica que intenta representar en su figura

la expresión de las fobias y miedos masculinos. Sobre lo que no se conoce se especula y se interpreta, estimulando la ignorancia. Y así, entre el espacio de lo real y lo especulado, discurre una frontera que explora el desconocimiento como vía expiatoria para modelar el discurso masculino sobre lo femenino.

Entre el Mal y la maldad se aprecia una diferencia muy significativa. Mientras que el Mal supone un concepto, la maldad para llegar a serlo necesita de un acto.

Si, por ejemplo, en una película vemos como matan a una mujer de forma vejatoria y así repetidamente en las siguientes, se podría decir que el trato hacia la mujer tiene una interpretación desigual con respecto al dado hacia el hombre. A la mujer cuando la matan la desnudan, cosa que con el hombre no sucede (pensar en la famosa escena de *Psicosis (Psycho,* Alfred Hitchcock, 1960) cuando Anthony Perkins asesina en la ducha a Vera Miles).

No es de extrañar que desde los inicios de la modernidad se investigara aquellos aspectos relacionados con la sociología, antropología, fotografía, es decir, la forma de mirar y relacionarse los hombres y las mujeres. Eva, Medea, Helena de Troya, Salomé, Yudith, Dalila, etc... son personajes históricos negativos de la mujer. Retratos reconvertidos con el paso del tiempo en mujeres fatales, Madame Bovary o Madonna.

Una frase que se usa normalmente por la gente es que la mujer es mala por naturaleza. Esto significa que el mal es la mujer o, por el contrario, lo natural en la mujer es la maldad. ¿Y el hombre? Creo firmemente que la maldad no entiende de géneros.

Lo femenino siempre ha intentado revestirse con formas extrañas, siniestras, perversas y malignas. Es

más sencillo interpretar a la mujer desde la lejanía que averiguar quién es, siendo más práctico generalizar que puntualizar. Un caso excepcional es el de Marlene Dietrich, una mujer reconvertida en fatal por el director que le dio a conocer, Josef Von Sternberg. En *El Ángel Azul (Der Blaue Engel,* 1930) la diva usaba las artimañas femeninas para humillar al profesor Rath (Emil Jannings). Un amor no correspondido remarcaba las profundas diferencias entre un hombre enamorado y una señorita cabaretera que intentaba obtener cierto status social gracias a la buena intención de un pelele. De esta manera se enfrentaban dos mundos dispares, por un lado, el mundo del profesor Rath, ordenado, burgués, que representa a la autoridad y los valores sociales. Por otro, el mundo de Lola Lola (Marlene Dietrich), caótico, bohemio e inmoral. Ambos mundos se atropellan cuando el hombre cae prendido de la belleza de Lola. La carne como pecado enfatiza la idea de lo prohibido, algo que al igual que la manzana bíblica queda relegado a la ambición, el acceso al poder. Y el poder está relegado al hombre en las sociedades patriarcales. Dios dicta que el fruto es algo intocable y los hombres obedecen. Sin embargo, la mujer se enfrenta a la voluntad divina para demostrar que el poder procede de lo humano y no del género. Al observar los antecedentes de lo que significa la masculinidad  la ambición y el poder son rasgos distintivos, percibimos que se pervierte y se torna negativo si lo usan las féminas.

La *femme fatale* ha sido remarcado dentro del mundo del cine para enfatizar la naturaleza perversa de la mujer sobre el hombre. Un verdadero guiño con el espectador masculino para que sepa reconocer a tiempo las consecuencias de verse atrapado con este

tipo de mujeres. Llegando a la conclusión de que la mujer puede destruir sin matar.

El profesor Rath sería una prueba innegable de tal maldad al sentirse rebajado en su propio pueblo por Lola Lola (Marlene Dietrich) en una actuación de teatro al verse obligado a actuar vestido como un payaso travestido de gallina, cacareando una degradante canción de emocionante dolor y desolación.

A finales del siglo XIX la incorporación de la mujer al ámbito social es una realidad incuestionable. Este es el momento en el que el hombre se pregunta ¿qué es una mujer? Dejando el lado doméstico, la mujer subraya con su integración al mundo de las fábricas que la igualdad se manifiesta también en lo social. La frontera entre lo masculino y lo femenino empieza a desdibujarse y cada uno defiende su postura con sus armas. En definitiva, surge el desentendimiento, el desacuerdo entre lo femenino y lo masculino.

La mujer fatal nace con el discurrir de estos tiempos, un arquetipo de maldad que ocasiona la fatalidad al hombre en una época confusa de profundos cambios. La mujer fatal hace perder el sentido al hombre con su sensualidad, su erotismo, como si realmente fuera la belleza de sus curvas el auténtico abismo de su perdición. No es extraño ni raro, que el hombre pierda la razón y se enamore, incluso, de una muñeca sin saberlo, como sucede en el cuento maravilloso de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena (Der Sandmann).* Nataniel encabezaría la larga lista de hombres que pierden la cabeza a causa de una mujer. Olimpia, por lo tanto, sería la mujer autómata de *El hombre de la arena,* un cuerpo perfecto para satisfacer el deseo masculino. El final trágico del relato (Nataniel se suicida desde un campanario) desvela que la mujer produce

un vértigo y un caos para el hombre. Un argumento que encaja muy bien en una mítica película de Alfred Hitchcock, *Vértigo (De entre los muertos,* 1958). Kim Novak es el objeto de deseo de James Steward, una mujer rubia, bella y escultural, misteriosa también. James Steward es un detective convaleciente por sufrir vértigo que accede a llevar un caso de infidelidad matrimonial. Durante la investigación, el hombre se enamora perdidamente de la mujer y enloquece de amor. La trama parece poner punto y final cuando Kim Novak (Madelaine) se arroja por una torre (sucede lo mismo que en el relato de Hoffmann). No obstante, la película continúa como si se adentrase en otro género, en el cual James Steward encuentra a una doble de su enamorada, pero en morena (Conchita, interpretada por Kim Novak). Y en un intento por consagrar el deseo, el hombre pigmalioniza[2] a la mujer transformándola en un objeto, en la perfecta amada masculina. Y en *Vértigo* vemos como la mujer crisálida se tiñe el pelo de rubio, se pone el mismo vestido que la anterior intentando parecerse a Madelaine. Un documento perfecto de la misoginia contemporánea por cambiar aquellos aspectos que se alejen del ideal puro de belleza femenina.

Kim Novak es la mujer doble, rubia y morena a la vez. Una moneda de doble cara que refleja el lado bueno y malo de la mujer. Cándida y hermosa de

---

[2] "*Hay un mito amoroso muy antiguo y extendido, que informa del paso de la fría mineralidad a la carne viva y fecunda, es decir, del despertar de la bella en un estado mineral a la vida por obra del deseo del amante. Se trata de una versión suavizada de la fantasía de la creación de la mujer por el hombre. Su formulación clásica se encuentra en la narración que hace Ovidio de la historia de Pigmalión (Metamorfosis X)*". Pilar Pedraza, *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial.* Madrid. Valdemar, 1998.

rubia, y extraña y perversa de morena. Y es con Conchita con quien se desvela la trama organizada alrededor de James Steward por cobrar un seguro de vida. *Vértigo (De entre los muertos)* demuestra que la mujer es dual, mala, engañosa y que solamente con su muerte se recupera el equilibrio perdido, ya que al final de la película el detective se libera del vértigo cuando muere Conchita/Madelaine.

El tema de la *femme fatale* procede de la mirada distorsionada del hombre con respecto a lo que ve de lo femenino. El cine negro está repleto de mujeres fatales que retan la vulnerabilidad masculina en un intento poco afortunado por intentar instalarse en el ámbito social y rechazar el terreno tradicionalmente relegado a lo femenino como el cuidado de la casa, hijos y marido. Bette Davis, Rita Hayworth, Jean Harlow o Barbara Stanwyck son poluciones masculinas filmadas desde el picaporte. Objetos de deseo imaginados por el hombre y moldeados con la seguridad de que nadie nos ve mirarlos, sintiéndonos protegidos por la sala oscura del cine (como si de un hecho pornográfico se tratara).

La presencia de una mujer fatal en una película hace posible *"toda una ceremonia de la fascinación, cuyo ritual consiste como siempre en lanzar una mirada masculina sobre una mujer definida por su sexualidad. Pero también toda una teoría sobre la misoginia, pues lo que la hace apetecible es lo que la hace letal"*[3]. De esta manera, la figura erótica de la mujer sublima su condición perversa, representando una amenaza para la masculinidad, por eso, la carne femenina se desnuda con tanta insistencia en

[3] VV.AA. *Imágenes del Mal.* Madrid, Valdemar, 2003. Antonio Weinrichter, *"La femme noire y otras chicas malas. Una bonita fachada con un precipicio detrás"*, pág. 420.

las pantallas cinematográficas para saber qué contiene el cuerpo extraño de la mujer y recrearse en su contemplación. Bella por fuera, malvada por dentro, sería el patrón a seguir en la modelación femenina por el arte en este siglo pasado.

Es curioso constatar como la mujer fatal tiene su edad de oro con el *film noir,* en la época dorada de Hollywood. Un período que coincide con el cine clásico americano en blanco y negro donde los géneros se estaban fijando con mayor esplendor; sin embargo, el cine negro con su moralidad enturbiada planteaba sus dudas en cuanto a su identidad como género propio y particular. Unos años en los que se pudieron ver películas repletas de mujeres fatales como *Perdición (Double Indemnity,* Billy Wilder, 1944), *Rebeca (Rebecca,* Alfred Hitchcock, 1941), o *Que el cielo las juzgue (Leave Her to Heaven,* John M. Stahl, 1945). La libertad femenina se vio amputada por su sexualidad y su maldad, y determinada por el hombre que la juzga y la condena. La mujer es mala porque es deseable según el cine negro, y la lujuria y la locura no son buenas para el hombre.

El *film noir* pretende retratar lo femenino como una problemática que pervierte los valores tradicionales masculinos, al asumir la incorporación de la mujer a la vida social, sobretodo después de las guerras mundiales, sintiéndose ellas ciudadanas de pleno derecho que levantan el país de la misma manera que el hombre. La mujer al adentrarse en el mundo del hombre se convierte inmediatamente en un cuerpo abyecto[4] mas-

[4] Lo abyecto es "*aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto...*" Véase Julia Kristeva, *Poderes de la perversión.* México, Siglo Veintiuno, 1998, pág. 11.

culinizado, violento y malvado. Ahora es cuando las rameras y vampiresas del pasado se fusionan con la *femme fatale* para estimular una imagen de lo femenino como un elemento contaminante, contagioso, destructor y maligno. Un ejemplo de este tipo de mujer es Mia Farrow en *La Semilla del Diablo* (*Rosemary´s Babe,* 1968), dirigida por Roman Polanski.

La mujer fatal es un arma de doble filo, primero al manifestarse como una epifanía de la mirada masculina sobre lo femenino, y segundo, al ponerse en tela de juicio la identidad o la apreciación de lo masculino y de lo femenino. Un tema reversible porque no sólo trata de saber cómo se miran los géneros sino cómo se observan ellos mismos al sentirse individuos sexuados.

La mirada, el ojo que observa, que sesga la parte real y que encuadra un espacio es vital para interpretar a la mujer fatal. Ella es una representación real e imaginaria de lo femenino, una bifurcación del deseo masculino que proyecta aquello que puede ser una mujer. Una simulación de la mujer que tiñe la mirada masculina para comunicarnos, de manera simbólica, los miedos y el extrañamiento del hombre con respecto al mundo observado en el que se ha sumergido.

Levantar el velo del tema de la *femme fatale* es descubrir que mientras el hombre piensa que existe una mujer que le va a conducir a la fatalidad, también existe otra mujer, una nueva criatura concebida bajo el imperio fantasmal masculino, perfecta, moldeada con los dedos de los dioses, un Frankestein femenino, la androide, la *mujer máquina.* Una prolongación virtual del cuento de Hoffmann cuya importancia se verifica al comprobar que el hombre no ve a la mujer como sujeto sino como una idea de la mujer perfecta e imaginada.

En este sentido me fijo en *Metrópolis* (1926) del director vienés Fritz Lang, película que parte de un guión de Thea von Horbou, una mezcla entre *La máquina del tiempo* (1895) de H.G. Wells y *La Eva Futura* (1886) de Villiers de l´Isle-Adam, para hablar de la mujer buena, la mujer esposa. Lang a través de la estética expresionista deforma la moral de la protagonista femenina ayudado por el decorado, la luz y los movimientos de cámara que realzan esta sensación.

*Metrópolis* fue aclamada por su visión de futuro, por su anticipación de lo que iba a suceder en la Alemania de Adolf Hitler, y por representar una cruel pesadilla de la modernidad encubierta entre las difíciles relaciones sociales que por aquel entonces existían. *Metrópolis* es la historia de una ciudad del futuro gobernada por las máquinas. Bajo la tiranía de las máquinas viven los obreros, simples siervos de éstas, habitantes de una ciudad subterránea que viven resignados bajo la armonía de una mujer pura, enamorada del hijo del patrón (futuro liberador de la opresión de las máquinas). María es el nombre simbólico de la mujer pura en la película. Pero la existencia de otra María malvada, construida a imagen y semejanza de la María buena, y diseñada por el brillante científico Rotwang para incitar a los obreros a la rebelión, pone de manifiesto la doble naturaleza femenina. Un artificio de lo femenino que enfatiza la existencia de la *mujer artificial* como objeto que subyace en sí mismo el poder de la maldad, del caos y del desequilibrio. Si el hombre mira a lo femenino como mujeres fatales, objetos carnales o deseos masturbatorios denotando siempre aspectos negativos, también se observará por otro lado, que el hombre construye identidades positivas

de lo femenino idealizando a la mujer casada o a la mujer hermana, una extensión popular del cristianismo sobre la visión de la Virgen María.

El argumento de la película versa sobre el pacto de armonía establecido por una mujer entre proletarios y burgueses. Ella es María, una mujer buena y obrera, siempre rodeada de niños y que sería la mediadora de los obreros (manos) con los empresarios (cerebro) a través de su amor con el hijo del empresario (corazón). Mientras tanto, la María artificial muere quemada por las ideas engañosas de su inventor.

**El cuerpo abyecto.**
**El espejo de la carne.**

Los diversos autorretratos del pintor expresionista Egon Schiele (1890-1918) fueron diseñados para escandalizar a la burguesía del momento. Cuadros que atacan directamente la mirada del espectador, un maquiavélico juego del cuerpo humano, un reflejo de lo que uno ve sí mismo. Schiele es un creador que sabe poner al espectador frente a sus pesadillas, cuestionar su *yo,* su identidad, su existencia.

Estamos inmersos en la cultura de la mirada, por ello la identidad *"no es algo que se asume sin más, con lo que se nace o con lo que tenemos que vivir por el resto de nuestros días, sino algo que uno construye para sí mismo como parte de lo que se conoce como el proyecto reflexivo del yo"*[5]. De esta manera se llega a la conclusión de que la

[5] AA.VV. *Héroes caídos. Masculinidad y representación.* Espai D'Art Contemporani de Castelló. Generalitat Valenciana, 2001. Weeks, Jeffrey, "¿Héroes caídos?. Todo sobre los hombres", pág. 179.

identidad genérica no es más que un cúmulo de herencias culturales con capacidad para el cambio, y la identidad sexual una orientación sexual. Así, la identidad llega a ser ella misma cuando en un cruce siniestro entre cómo nos miramos y cómo nos ven, se proyecta lo que somos a través de la mirada de quien nos mira.

Schiele planteaba una nueva forma de mirar, su pincel elaboraba toda una declaración de principios sobre el cuerpo, la belleza y su representación. Su ética de la estética estaba más allá de la carne y más próxima a la problemática de representación de una identidad vinculada a un individuo con un sexo y un género concreto, consumaba con su arte la plasmación del cuerpo abyecto.

La herencia de género no determina al individuo ni la diferencia sexual establece una división entre lo femenino y lo masculino. Por supuesto que el entorno nos influye en la identidad del género, pero no predetermina ni condiciona nuestra identidad individual. Las identidades posibles son múltiples: "*hombres y mujer, negros o blancos, gays o heteros, galeses, británicos, españoles, catalanes, o lo que sea. Cada uno lleva aparejadas lealtades, reivindicaciones y compromisos diferentes y a menudo contradictorios. Las identidades son diversas y mutables. No podemos considerarnos una cosa a lo largo de nuestras vidas. Las identidades son proyectos, búsquedas narrativas, performance. Hoy ya no somos lo que éramos ayer o lo que seremos mañana*"[6]. La diferencia sexual potencia la discriminación no por el sexo pero sí por el poder. El poder es lo que otorga la diferencia.

---

[6] Ibidem, pág. 179.

Actualmente las palabras ya no legitiman su significado, han caído en un fingido contexto que no representan lo que se quiere decir. De este modo, feminidad y masculinidad son estereotipos derrotados que intentan reformularse a través de la singularidad de los individuos, existiendo un género abyecto que pervierte lo masculino y lo femenino, una identidad híbrida que ha roto los esquemas. En este sentido la pintora mexicana Frida Kahlo agudiza con su arte y su pensamiento una nueva forma ideológica que acerca lo masculino y lo femenino a una estructura andrógina, la *"feminidad de Frida, radica en su androginia, en su dualidad, en la lucha, finalmente, entre "ser hembra" y el "ser macho", también en su ideología nacional aparece la dualidad"*[7].

Todo cambio implica violencia y con esta traslación de identidades el tema de la *femme fatale* ha propiciado la confusión masculina; en la película *Carretera Perdida (The Lost Highway,* 1996) del director norteamericano David Lynch, el caos es aún mayor porque existe un desdoblamiento físico de la identidad masculina. En *Carretera Perdida* asistimos al parto del nuevo hombre derivado del influjo de la mujer, existiendo una deformación del sujeto masculino a través de la deformación femenina. Bill Pullman, su protagonista, encarnaría la imagen del hombre que convierte el horror de haber asesinado a su mujer por algo menos perturbador, asimilando una identidad masculina distinta. En esta película existen dos estereotipos de mujer, la rubia y la morena, ambas interpretadas por Patricia Arquette.

---

[7] Bartra, Eli. *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte.* Barcelona. Icaria, 1994, pág. 79.

Calificada como el cine negro del siglo XXI, la película desgrana la turbadora complejidad de la identidad del individuo en un momento en el que la postmodernidad ha generado la dislocación del *yo,* un referente seguro perdido. De la misma manera que en el relato de Stevenson, el *yo* cuanto más se mira en el espejo más se convierte en el otro (Mr. Hyde), y más desea ser Dr. Jekyll.

La cinematografía de David Lynch está plagada de seres abyectos que confunden el plano real con el imaginario, y buscan la *"definición de la propia identidad mediante la confrontación del yo con el otro a través del sexo. El sexo como motor de la acción humana y nada más"*[8]. En *Carretera Perdida* Bill Pullman se ve modificado emocionalmente por su mujer, su realidad se resiente cuando nota una posible infidelidad matrimonial. Los celos le arrastran hasta su propia nulidad, ocasionándole una crisis de identidad. Por ello, el sexo y la alteridad son dos importantes arterias en la comprensión del cine de Lynch porque permiten la salida del *yo* y proyectarse en la *otredad* otras formas de mirarse a uno mismo.

Tal vez lo que nos hace despertar de nuestro propio autoconocimiento sea *"el amor que nos hace salir de nosotros mismos"*[9]. Lo interesante de la mujer fatal no reside en lo que deforma sino en el planteamiento que subyace en él, planeando una idea inquietante al ver cómo los moldes tradicionales de comportamiento sexual se dilapidan, quedándose desnudos en un

---

[8] Lacalle,Charo. *David Lynch. Terciopelo Azul.* Barcelona. Ediciones Paidós, 1998, pág. 45.

[9] Mailer, Norman. *Los tipos duros no bailan.* Barcelona. Anagrama, 1999, pág.13.

mundo vacío de patrones y reglas a seguir. Ellas son un tipo de mujer pensadas por el hombre, bellas y perversas, que dominan al varón hasta robarle su poder patriarcal. Esto quiere decir que existe una pérdida de masculinidad durante la contemporaneidad, o por el contrario, pensar en lo femenino ha obligado al hombre a cuestionarse a sí mismo cómo se define y a través de qué parámetros se define.

La mujer fatal se fermentó gracias a la gran cantidad de ideas preconcebidas sobre la mujer y potenciadas al incorporarse al mundo social. A la pregunta ¿qué es la mujer? el tema de la mujer fatal lo responde de una menara tajante, alguien que llevará a la perdición del hombre. Sobre lo que no se conoce, se especula lo que puede llegar a ser, de esta manera el hombre adorna, perfila, inventa, disecciona a la mujer para responderse a la pregunta de quién es ella y una de sus respuestas se recogen en el arte con la *femme fatale.* Potenciando la diferencia sexual se ayudó a estereotiparse en la era industrial *"la engañosa identificación de los hombre con la producción y de las mujeres con el consumo, aunque también los hombres consumían y las mujeres producían"*[10].

Edvard Munch (1863-1944) demostró con su pintura esa angustia aterradora de afrontar una existencia condenada a estar cimentada en el vacío. Su brillante continuador, a mi parecer, Francis Bacon, irlandés abocado al más profundo nihilismo, traza en cada cuadro la desesperanza de abrazar una identidad deformada/deformadora, dividida. Su *Papa Inocencio X,* o cualquiera de sus retratos, son carne rasgada por la mirada

[10] Toffler, Alvin. *La Tercera Ola.* Barcelona. Plaza & Janés, 1980, pág. 57.

de un artista consciente de su propia esquizofrenia al comprender que cada individuo busca su referente, su identidad singular que le haga diferenciarse con respecto a una masa uniforme. En Bacon, lo abyecto reside en lo retorcido de su pincelada al trazar el cuerpo humano, y proyectar sobre él la furia y la violencia de unos individuos desolados ante la evidencia de vivir en un mundo vulnerable al miedo del cambio.

En ese *yo* alterado por un *tú* múltiple, variable y nebuloso, lo femenino y lo masculino se construyen como simples cuerpos, y como cuerpos se exploran en el arte. En los años sesenta surgió fuera de la escena comercial artística de Nueva York un fotógrafo brillante llamado Robert Mappelhorpe, que alteró la forma de mirar el cuerpo femenino y masculino. Influenciado por el dibujante Tom de Finlandia, mezcló la belleza con el dolor y perfiló una mirada teñida de formas que no de contenidos. En la fotografía, *Derrick Cross* (1982), especula la carne a viva arquitectura, amplificó lo masculino y lo femenino hacia un camino de formas-objeto no potenciando el distanciamiento sino el acercamiento entre lo masculino y lo femenino. En otras palabras, se produjo un acoplamiento, una androgenización. La representación en Mapplerhorpe de la *"forma hombre"* y de la *"forma mujer"* se recoge no en la dimensión sexista sino formal. Delimita el cuerpo como frontera de lo masculino y de lo femenino pero no enfatiza un contexto político y cultural detrás de la carne.

Ese ser híbrido es exhibido a la perfección en toda la obra cinematográfica del canadiense David Cronenberg. En *Inseparables* (1988), una historia real de un par de gemelos ginecólogos que se sienten uno en

dos cuerpos, se enfatiza la idea de dos seres que se complementan tanto desde la perspectiva genérica como la existencial. Jeremy Irons interpretó este doble papel con la habilidad de metamorfosearse a sí mismo en un mundo, donde la mujer es alejada del hombre. Los gemelos englobarían dos planos, uno el femenino y el otro, el masculino. Dos identidades forjadas en una alteridad común, que anhelan unirse a través de su destrucción como simulación de la fusión de lo masculino con lo femenino.

Cuanto más se aleja un artista de la realidad, más abstracto resulta su arte. En Cronenberg, esa abstracción se concentra en la visión abyecta de la carne, del cuerpo. Una repulsión tamizada por la tecnología y el *extrañamiento*[11] de un mundo que ya no es familiar. Su universo nos muestra las heridas, cicatrices, pústulas y el sexo como pruebas evidentes de la hibridación genérica en un mundo contemporáneo que ha perdido los espejos en los que reflejarse. Su cine se arroja a un deseo enfermizo y necesario por redefinir a otros cuerpos, otras sexualidades que den cobertura a un amplio espectro de la sociedad, desnudándose los límites de la carne (como si de un Orlan masculino se tratase). Por estos derroteros se enmarca su película *Crash* (1996), un auténtico hervidero de sensaciones que se prolongan en una realidad alterada y necesitada de estímulos fuertes, reflejando la disparidad de identidades sexuales que se entremezclan y se confunden.

---

[11] Se utiliza el concepto formalista *extrañamiento* para definir la separación como "visión" del objeto y no como "reconocimiento" del mismo. Ejchenbaum, Boris "Teoría de la prosa" pág. 25, y recopilado por Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura,* Buenos Aires, Signos, 1970.

El tema de la *femme fatale* ha derivado en el miedo a la identidad, primero desde lo femenino (¿qué es la mujer?) y después desde lo masculino (¿qué es el hombre?), la mujer fatal, que como objeto, se convirtió también en un sujeto capaz de verter su mirada sobre lo masculino y cuestionar los principios masculinos.

La masculinidad en el siglo XXI está en crisis no necesariamente por el nuevo papel que la mujer está ejerciendo en la sociedad, sino porque todo aquello que venía siendo definido como masculino se va relativizando.

Víctimas ellas, víctimas ellos de la perversidad de las sociedades modernas por tratar de dar más importancia al género que al individuo, se consuelan en la ausencia de identidades afrontando el futuro con un profundo desarraigo. Ambos se miran y se observan mutuamente como cualquiera de los personajes de los cuadros inquietantes de Edward Hopper.

## Bibliografía

ALBERICH, Enric, *Martin Scorsese. Vivir el cine,* Ediciones Glénat, Barcelona, 1999.
BAAL-TESHUVA, Jacob, *Mark Rothko,* Taschen, Barcelona, 2003.
CAMPOS, Juan, *Blade Runner. Cine negro futurista,* Midons, Valencia, 1998.
CASAS, Quim, *Terciopelo Azul/Río Bravo,* Dirigido S.L., Barcelona, 1995.
CHION, Michel, *David Lynch,* Editorial Paidós, Barcelona, 2003.
DE FELIPE, Fernando, *Joel y Ethan Coen. El cine siamés,* Ediciones Glénat, Barcelona, 1999.
DUNCAN, Paul, *Stanley Kubrick,* Taschen, Barcelona, 2003.
FICACCI, Luigi, *Francis Bacon,* Taschen, Barcelona, 2003.
GARCÍA, Isabel, *Tim Burton. El universo insólito,* Midons, Valencia, 1998.
GIGER, HR. *Arh+,* Taschen, Barcelona, 2003.
GONZALEZ-FIERRO, José Manuel, *David Cronenberg. La Estética de la Carne,* Nuer Ediciones, Madrid, 1999.
GOROSTIZA, Jorge y PÉREZ, Ana, *David Cronenberg,* Cátedra, Madrid, 2003.
HEREDERO, Carlos F., *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai,* Edición 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
HISPANO, Andrés, *David Lynch. Claroscuro Americano.* Ediciones Glénat, Barcelona, 1998.
LACALLE, Charo, *David Lynch. Terciopelo Azul,* Editorial Piadós, Barcelona, 1998.
MARZABAL, Iñigo, *Wim Wenders,* Cátedra,, Madrid, 1998.
PANADERO, David G., *Dark City. Mientras la ciudad duerme,* Midons, Madrid, 2000.
PLAZA, Francisco, *Terciopelo Azul. Un mundo extraño,* Midons, Valencia, 1997.
RENNER, Rolf G. *Edward Hopper,* Taschen, Barcelona, 2003.

RODLEY, Chris, *David Cronenberg por David Cronenberg,* Alba Editorial, Barcelona 2000, 1ª edición 1997.
RODLEY, Chris, *David Lynch por David Lynch,* Alba Editorial, S.L. Barcelona, 1998.
SALISBURY, Mark, *Tim Burton por Tim Burton,* Alba Editorial, Barcelona, 1999, 1ª edición 1995.
SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi, *Tim Burton. Cuentos en sombras,* Ediciones Glénat, Barcelona, 2000.
SEMPERE, Antonio, *Alejandro Amenábar. Cine en las venas,* Nuer Ediciones, Madrid, 2000.
SOLAZ, Lucía Frasquet, *Pesadilla antes de Navidad (Tim Burton),* Nau Llibres/Octaedro S.L. Valencia/Barcelona, 2001.
SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon,* Random House Mondadori S.A. Barcelona, 2003, 1ª edición 1976.
THOMPSON, David y CHRISTIE, Ian, *Martin Scorsese por Martin Scorsese,* Alba Editorial, Barcelona, 1999, 1ª edición 1996.
VV.AA. *Blade Runner,* Tusquets, Barcelona, 2001, 1ª edición 1988.
VV.AA. *Claroscuro Balcánico. El cine de Emir Kusturica,* Cuadernos de la Filmoteca Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
VV.AA. *David Lynch,* Quafiquatre, S.L., Valencia, 1992.

## Bibliografía metodológica

BELLUSCIO, Marta, *Las fatales, ¡Bang! ¡Bang!. Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro,* Editorial La Máscara, Valencia, 1996.
CONQUERO, Dolores, ¡*Filmando! Seis maneras de hacer cine en España,* Nuer Ediciones, Nuer Ediciones, Madrid, 2002.
FERRER, Linda y LAHR, Jane, *Eros,* Evergreen, Colonia, 1997.
GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura,* Seix Barral, Barcelona, 1999, 1ª edición 1985.

GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte,* Debate, Barcelona 1996, 1ª edición 1950.
HONNEF, Klaus, *Arte Contemporáneo,* Taschen, Colonia, 1993.
HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX,* Arial Historia, Barcelona, 1998.
JEANNE, René y FORD, Charles, *Historia ilustrada del cine,* Volumen 1&2, Alianza Editorial, Madrid, 1981, 1ª edición 1947.
KELLY, Richard, *El título de este libro es Dogma 95,* Alba Editorial S.L. Barcelona, 2001.
KOBAL, John, *Las cien mejores películas,* Alianza Editorial, Madrid, 1996, 1ª edición 1988
LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción,* Paidós Studio, Barcelona, 1993.
LUCIE-SMITH, Edward, *Adán. La Figura Masculina en el Arte,* Editorial Centralibros S.A. Singapur, 1998.
MONGIN, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo,* Paidós Comunicación Cine, Barcelona, 1998, 1ª edición 1997.
MORENO, Horacio, *Cyberpunk: más allá de Matrix,* Círculo Latino S.L. Barcelona, 2003.
PALACIOS, Jesús, *Recuerdos del Futuro,* Cuadernos de la Filmoteca Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
ROMERO, Rafael de Ávila, *El cine independiente y experimental,* Royal Books, Barcelona, 1995.
SANCHIS, Vicente, *Violencia en el cine. Matones y asesinos en serie,* Editorial La Máscara, Valencia, 1996.
SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990,* Paidós Comunicación Cine, Barcelona, 1996, 1ª edición 1985.
TELOTTE, J.P., *El cine de ciencia-ficción,* Cambridge University Press, Madrid, 2002.
TIRARD, Laurent, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos,* Paidós Comunicación Cine, Barcelona, 2003, 1ª edición 2002.
TOFFLER, Alvin, *La Tercera Ola,* Plaza & Janés, Barcelona, 1980.
TORRES, Augusto M., *Cineastas Insólitos. Conversaciones con*

*directores, productores y guionistas españoles,* Nuer Ediciones, Madrid, 2000.
VILLALBA, Susana M. y PAYAN, Miguel Juan, *Guía del cine independiente americano,* Nuer Ediciones, Madrid, 1996.
VV.AA. *Canadá. Un cine diferente,* Semana Internacional de Valladolid, 1993.
VV.AA. *Imágenes del Mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad,* Valdemar, Madrid, 2003.
VV.AA. *La Ciudat dels Cineastes,* Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, 2001.
VV.AA. *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo,* Valdemar, Madrid, 2002.
VV.AA. *Héroes Caídos. Masculinidad y representación,* Espai D´Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2002.

## Artículos

ALONSO, Ana, "David Lynch: el camino hacia la redención (sobre Una Historia Verdadera)", en, *Versión Original,* Abril, 2000.
BALAGUE, Carlos, "Martin Scorsese. Un seminarista en Hollywood", en, *Dirigido,* Nº 163-164, Noviembre/Diciembre 1988.
BRUSCO, Carlos García, "Heroínas perversas", en, *Dirigido,* Nº 268, Mayo, 1998.
CARBAJOSA, Natalia, "Hoteles: la metáfora esencial (sobre Una relación privada), en *Versión Original,* Nº 86.
CASAS, Quim, "Almodóvar al desnudo (sobre Todo sobre mi Madre)", en, *Dirigido,* Nº 279, Abril, 1999.
CASAS, Quim, "Amor en tiempos de coma (sobre Hable con ella)", en, *Dirigido,* Nº 311, Abril, 2002.
CASAS, Quim, "Batman vuelve. Heróes oscuros, villanos atormentados", en, *Dirigido,* Nº 204, Julio/Agosto, 1992.
CASAS, Quim, "Dennis Hopper. Caída y ascenso de un

rebelde", en, *Dirigido,* Nº 198, Enero, 1992.
CASAS, Quim, "El fin de la inocencia. Ang Lee", en, *Dirigido,* Nº, 325, Julio/Agosto, 2003.
CASAS, Quim, "Fuego, camina conmigo. Regreso a Twin Peaks", en, *Dirigido,* Nº 211, Marzo, 1993.
CASAS, Quim, "Joel y Ethan Coen. Independencia y cine de género", en, *Dirigido,* Nº 199, Febrero, 1992.
CASAS, Quim, "La América de Lynch", en, *Dirigido,* Nº 286, Enero, 2000.
CASAS, Quim, "La espada y la caligrafía (sobre Héroe)", en, *Dirigido,* Nº 328, Noviembre, 2003.
CASAS, Quim, "La linterna roja. Drama en tres tiempos y un color", en, *Dirigido,* Nº, 200, Marzo, 1992.
CASAS, Quim, "Scorsese vuelve a salir de noche (sobre Al Límite), en, *Dirigido,* Nº 289, Abril, 2000.
CASAS, Quim, "Takeshi Kitano. El cineasta que atrapo el tiempo", en, *Dirigido,* Nº 301, Mayo, 2001.
CASAS, Quim, "Tim Burton regresa al cine de animación", en, *Dirigido,* Nº 229, Noviembre 1994.
CASAS, Quim, "Un film de Lynch misterioso y conmovedor" en, *Dirigido,* Nº 308, Enero, 2002.
CASAS, Quim. Entrevista Darren Aronofsky director de *Réquiem por un sueño,* en, *Dirigido,* Nº 300, Abril, 2001.
CASTRO, Antonio, "A contracorriente (sobre American Beauty)", en, *Dirigido,* Nº 286, Enero, 2000.
CASTRO, Antonio, "Clerks. La vida tras un mostrador", en, *Dirigido,* Nº 231, Enero, 1995.
CASTRO, Antonio, "El cielo y la tierra. El otro lado de la guerra", en, *Dirigido,* Nº 221, Febrero, 1994.
CASTRO, Antonio, "La flor de mi secreto. Como vaca sin cencerro", en, *Dirigido,* Nº 239, Octubre, 1995.
CASTRO, Antonio, "La madre muerta. Brutalidad contra inocencia", en, *Dirigido,*, Nº 221, Febrero, 1994.
CASTRO, Antonio, Entrevista a Nanni Moretti, en, *Dirigido,* Nº 305, Octubre, 2001.
CORRAL, Rubén, "Malick: la voz de un extraño salvaje (sobre La delgada línea roja)", en, *Versión Original,* Nº 78.

CUETO, Roberto, "El síndrome de Príapo. Vida y milagro de Takashi Miike", en, *Letras de cine,* Nº 7, 2003.
ETXEBESTE Gómez, Zigor, Entrevista con David Cronenberg, en, *Letras de cine,* Nº 7, 2003.
FREIXAS, Ramón, "Poison. Veneno total", en, *Dirigido,* Nº 213, Mayo, 1993.
FREUD, Sigmund, "Lo siniestro", Obras Completas, vol. 7, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
GONZÁLEZ Requena, Jesús, "La fotografía, el cine, lo siniestro", en, *Archivos de la Filmoteca,* Nº 8, Valencia, Febrero, 1991.
HEREDERO, Carlos F., "El dolor irreversible (sobre La Habitación del Hijo)", en, *Dirigido,* Nº 304, Septiembre, 2001.
HEREDERO, Carlos F., "Un club llamado Exótica", en, *Dirigido,* Nº 234, Abril, 1995.
LASALA, Lola, "Digo silencio (sobre Mulholland Drive)", en, *Versión Original,* Nº 95.
LATORRE, José María, Inseparables. La angustia de la diferencia", en, *Dirigido,* Nº 168, Abril, 1989.
LERMAN, Gabriel, Entrevista a Martin Scorsese, en, *Dirigido,* Nº 289, Abril, 2000.
LERMAN, Gabriel, Entrevista a Martin Scorsese, en, *Dirigido,* Nº 319, Enero, 2003.
LERNAN, Gabriel, Entrevista a Ang Lee, en, *Dirigido,* Nº 298, Febrero, 2001.
LOSILLA, Carlos, "La necesidad del relato (sobre Memento)", en, *Dirigido,* Nº 298, Febrero, 2001.
MARTÍN, Rosa, "Lágrimas de hombre (sobre Pedro Almodóvar)", en, *Versión Original,* Nº 107.
MÉRIDA, Manuel, "Blade Runner: mitología en el siglo XX", en, *Versión Original,* Nº 78.
MONTERDE, José Enrique, "Realismo sucio mexicano (sobre Amores Perros)", en, *Dirigido,* Nº 299, Marzo, 2001.
MONTERDE, José Enrique, "Un profundo análisis social. La Edad de la Inocencia", en, *Dirigido,* Nº 220, Enero, 1994.
MONTERDE, José Enrique, "Una experiencia al límite (sobre La Pianista)", en, *Dirigido,* Nº 305, Octubre, 2001.

MONTESINOS, Toni, "Menú de lágrimas: Hable con ella", en, *Versión Original,* Nº 107.
NAVARRO, Antonio José, "David Cronenberg. Los secretos de la Nueva Carne", en, *Dirigido,* Nº 203, Junio, 1992.
NAVARRO, Antonio José, "David Fincher. Por el valle de las sombras", en, *Dirigido,* Nº 284, Noviembre, 1999.
NAVARRO, Antonio José, "David Lynch. La irresistible atracción hacia el abismo", en, *Dirigido,* Nº 186, Diciembre, 1990.
NAVARRO, Antonio José, "Freaks de Tod Browning", en, *Dirigido,* Nº 200, Marzo, 1992.
NAVARRO, Antonio José, "La espada y el héroe (sobre Tigre y Dragón)", en, *Dirigido,* Nº 298, Febrero, 2001.
NAVARRO, Antonio José, "Oliver Stone. El compromiso inexistente", en, *Dirigido,* Nº 221, Febrero, 1994.
NAVARRO, Antonio José, "Sobre la carne virtual", en, *Dirigido,* Nº 282, Septiembre, 1999.
NAVARRO, Antonio José, "Corazón Salvaje. Entre el amor y el odio", en, *Dirigido,* Nº 185, Noviembre, 1990.
OCAÑA, Javier, "David Lynch", en, *Cinemanía,* Febrero, 2002.
PARRONDO, Jorge, "Michael Crichton. La ciencia de la ficción", en, *Dirigido,* Nº 219, Diciembre, 1993.
PÉREZ, David, "Terciopelo Negro", en, *Lápiz (Revista internacional del arte),* Nº 89.
PIMENTEL Igea, Francisco, "El cuerpo", en, *Archivos de la Filmoteca,* Nº 8, Valencia, Febrero, 1991.
QUINTANA, Ángel, "El embrujo de Hong Kong (sobre In the mood for love)", en, *Dirigido,* Nº 298, Febrero, 2001.
QUINTANA, Ángel, "El tiempo de los fantasmas. Los espectros invaden el cine contemporáneo", en, *Dirigido,* Nº 306, Noviembre 2001.
QUINTANA, Ángel, "Las incertidumbres de la adolescencia (sobre Los Juncos Salvajes)", en, *Dirigido,* Nº 235, Mayo, 1995.
QUINTANA, Ángel, "Visiones desde el laberinto (sobre Spider), en, *Dirigido,* Nº 316, Octubre, 2002.
REY, Virgilio Sánchez. "David Lynch, el último vanguardista", en, *Clarín,* Nº 27, Mayo/Junio, 2000.

RIAMBAU, Esteve, "Italoamericanos. Una historia del Bronx", en, *Dirigido,* Nº 221, Febrero, 1994.
ROBBINS, Mark, "El terror, según Tim Burton", en, *Dirigido,* Nº 285, Diciembre, 1999.
ROBBINS, Mark, "Malas calles (sobre Gangs of New York)", en, *Dirigido,* Nº 319, Enero, 2003.
ROBBINS, Mark, "Reciclaje en negro (sobre Dark City)", en, *Dirigido,* Nº 268, Mayo, 1998.
RODRÍGUEZ, Hilario J., "Arquitectura fílmica (sobre La habitación del pánico)", en, *Dirigido,* Nº 311, Abril, 2002.
RODRÍGUEZ, Hilario J., "El bosque petrificado (sobre Lejos del cielo)", en, *Dirigido,* Nº 320, Febrero, 2003.
RODRÍGUEZ, Hilario J., "Los vivos y los muertos (sobre Los Otros)", en, *Dirigido,* Nº 304, Septiembre, 2001.
SIGÜENZA Sarabia, José Antonio, "Dolls. El maestro de marionetas", en, *Letras de cine,* Nº 7, 2003.
TIZÓN, Rocío, "American Beauty: el poder de un relato", en, *Versión Original,* Nº 78.
TIZÓN, Rocío, "El sexto sentido: la muerte como respuesta", en, *Versión Original,* Nº 84.
TIZÓN, Rocío, "Lágrimas y dramas humanos (sobre Pedro Almodóvar)", en, *Versión Original,* Nº 107.
VALENTÍ, Tomás Fernández y NAVARRO, Antonio José, "científicos visionarios y experimentos malditos. El mañana es hoy", en, *Dirigido,* Nº 301, Mayo, 2001.
VALENTÍ, Tomás Fernández y NAVARRO, Antonio José, "Fantástico Oriental Moderno. Entre el exceso y la tradición", en, *Dirigido,* Nº 321, Marzo, 2003.
VALENTÍ, Tomás Fernández y NAVARRO, Antonio José, "Seres de metal. La robótica en el cine", en, *Dirigido,* Nº 301, Mayo 2001.
VALENTÍ, Tomás Fernández, "El Dulce Porvenir. Los seres queridos", en, *Dirigido,* Nº 265, Febrero, 1998.
VALENTÍ, Tomás Fernández, "Julio Medem. El cine del azar", en, *Dirigido,* Nº 304, Septiembre, 2001.
VALENTÍ, Tomás Fernández, "Las noches salvajes", en, *Dirigido,* Nº 213, Mayo, 1993.

VALENTÍ, Tomás Fernández, "Maldita Generación. Nihilismo adolescente", en, *Dirigido,* Nº 240, Noviembre, 1995.
VALENTÍ, Tomás Fernández, "Steven Spielberg. El límite de Hollywood", en, *Dirigido,* Nº 201-202, Abril/Mayo, 1992.
VALENTÍ, Tomás Fernández, "Tim Burton. Explorando otros mundos", en, *Dirigido,* Nº 254/255, Febrero/Marzo, 1997.
VALENTÍ, Tomás Fernández, "Un clásico de Scorsese. Toro Salvaje", en, *Dirigido,* Nº 296, Diciembre, 2000.
VALENTÍ, Tomás Fernández. "Odisea en el infierno virtual (sobre Matrix Reloaded)", en, *Dirigido,* Nº 324, Junio,2003.
WEINRICHTER, Antonio, "Carretera perdida. Cabezas cambiadas", en, *Dirigido,* Nº 255, Marzo, 1997.
WEINRICHTER, Antonio, "Casino ¿Otro de los nuestros?", en, *Dirigido,* Nº 243, Febrero, 1996.
WEINRICHTER, Antonio, "Cronenberg. Crash", en, *Dirigido,* Nº 250, Octubre, 1996.
WEINRICHTER, Antonio, "El almuerzo desnudo. El sueño de la escritura", en, *Dirigido,* Nº 203, Junio, 1992.
WEINRICHTER, Antonio, "El liquidador. El cine de Atom Egoyan", en, *Dirigido,*Nº 202, Mayo, 1992.
WEINRICHTER, Antonio, "JFK. La gran conspiración", en, *Dirigido,* Nº 198, Enero, 1992.
WEINRICHTER, Antonio, "La princesa que salió rana. M. Butterfly", en, *Dirigido,* Nº 219, Diciembre, 1993.
WEINRICHTER, Antonio, "Secretos y mentiras. Sigue el realismo británico con Mike Leigh", en, *Dirigido,* Nº 250, Octubre, 1996.
WEINRICHTER, Antonio, "Tim Burton-Ed Wood, entre la realidad y el deseo", en, *Dirigido,* Nº 235, Mayo, 1995.

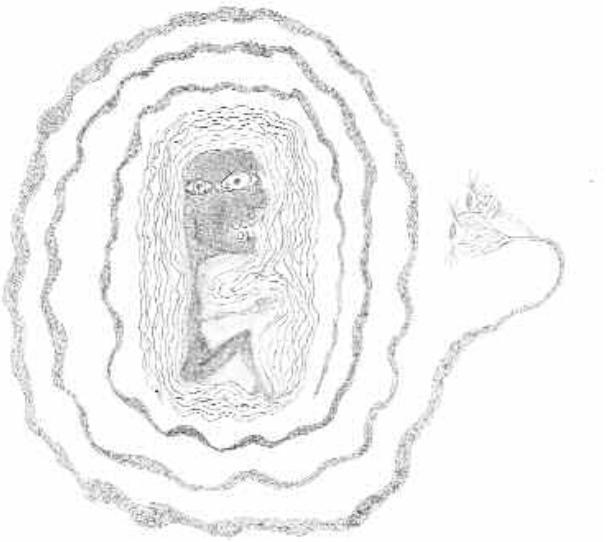

*Imagen: Izaskún Larrea Puras*

*Agradecimientos:*

*Naturalmente, mi primer agradecimiento es para Inés Praga Terente, esa belleza terrible que me ha abrazado tantas veces con su cordura y cariño. Junto a ella, han sido diversas las personas que me han ayudado a confeccionar este libro. Paco Rebollo (director de la revista Versión Original) por su confianza depositada en mi, Carlos Alonso (director del programa La Cabina de Canal 4 Castilla y León) por su amistad, Ana González Salvador (Universidad de Extremadura. Cáceres) por su mirada tan brillante.*

*Gracias también, a Begoña Sendino por darme intimidad, Javier Ruiz de Infante por su sincera demostración de amor, Carlos Cabezas por su debate y amistad, y a los miembros del Café Mármedi (Salva, Fao, Jesús, Benjamín y Raquel) por su comprensión. Y sobre todo, a Ricardo Blackman por su amabilidad.*
*Y no quisiera terminar, sin pedir perdón a mis amigos/as a quienes agoté la paciencia durante estos meses. Expresando mi mayor gratitud a todo ellos.*

*Muchas gracias.*