

Jordi Balló
Xavier Pérez



La semilla inmortal

Los argumentos universales en el cine



Lectulandia

¿Hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos? Un siglo después de los Lumière, el cine demuestra ser el gran fabulador de nuestro tiempo, el arte que ha actualizado las narraciones fundamentales de la historia de la cultura. *La semilla inmortal* —título de bella filiación platónica— rastrea los motivos argumentales que se repiten en el cine de todos los tiempos y lugares, mostrando su relación original —no siempre consciente— con los relatos anteriores. Las películas se constituyen así como una etapa fértil en esa continuidad narrativa germinal a la que hace referencia el título: obras que son fruto de un legado anterior y que son capaces de generar uno nuevo.

En el libro, los autores nos proponen un recorrido por las grandes películas de la historia del cine y crean sorprendentes y apasionantes relaciones con esos relatos fundacionales de la ficción universal. Así, descubrimos a Ulises errando en los desiertos del western, a la Cenicienta convertida en corista de Broadway, a Macbeth encarnado en la trágica figura de un gángster, a Edipo descubriendo su culpabilidad en un viaje interplanetario, o a Orfeo renacido como director de cine. Gracias a esta indagación comparada, y al juego de espejos que propone, los autores consiguen una nueva y apasionante manera de acceder al cine como un arte joven, impertinente, integrador, de todo punto imprescindible para establecer la plenitud de la ficción contemporánea.

Lectulandia

Jordi Balló & Xavier Pérez

La semilla inmortal

Los argumentos universales en el cine

ePub r1.0

Titivillus 25.05.16

Título original: *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*
Jordi Balló & Xavier Pérez, 1995
Traducción: Joaquín Jordá

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*A Joan Llorente, que con
Hermes en el cine
nos dio la idea*

Sócrates: Así es, en efecto, querido Fedro. Pero mucho más excelente es ocuparse con seriedad de esas cosas, cuando alguien, haciendo uso de la dialéctica y buscando un alma adecuada, plante y siembre palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las plantan, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre.

PLATÓN, *Fedro*, 276e-277a

LAS FUENTES DE LA MEMORIA

¿Hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos? Busquemos la respuesta siguiendo a Platón: lo son cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal, o sea, cuando son fruto de un legado anterior y generan otro nuevo. Las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando.

No debe entenderse esta pertenencia a una cadena creativa como una limitación. Muy al contrario, lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado.

Esta actualización argumental va mucho más allá del restrictivo concepto de adaptación: más que las recreaciones explícitas de textos anteriores, nos interesa conocer cómo estas obras esenciales han proporcionado un tema, una estructura expositiva, una manera temporal de narrar, un clima dramático que el cine ha hecho suyo reconvirtiéndolo en lenguaje propio.

Como arte más característico del siglo xx, las películas han transmitido a su manera particular estos argumentos universales. Así es como reencontramos en el John Wayne que regresa a casa en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) toda la carga emocional de un Ulises insólitamente surgido del inconsciente creativo; en idéntico sentido, la famosa avioneta que persigue a Cary Grant en *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959) sintetiza con excepcional precisión la caída de un anónimo K. en la arbitrariedad de un castillo de absurdos; y podemos percibir en el suicidio melancólico de las damas de Kenji Mizoguchi la atmósfera desencantada, bella y trágica de *Madame Bovary*.

Establecer cuáles son estos argumentos fundacionales es uno de los primeros *parti pris* de este libro. Hemos seleccionado las narraciones que más han influido en el cine, aquellas que en permanente mutación han proporcionado las historias básicas de todos los films: argumentos que se entrelazan entre sí, que recorren continentes, que circulan por los géneros más diversos, en series reguladas o en poéticas de autor. El cine se ha manifestado como un magnífico receptor de estas herencias, tal vez por su capacidad de saber hacerlas sentir como nuevas, en continua modernidad.

Las simples adaptaciones académicas de los textos del pasado no han hecho progresar las *palabras* platónicas. Los argumentos cinematográficos han ido y venido

en aquellos films que han sabido crear una inesperada nueva frontera de los relatos. De esta capacidad de innovación es de donde surgen las fértiles asociaciones encadenadas entre unos films y otros, que configuran —en cada uno de los capítulos— una muestra comprensible y estimulante de cómo el cine ha operado su alquimia en cada argumento original.

Estas asociaciones entre los relatos precinematográficos y las películas que son sus herederas carecen de pretensión exhaustiva. Pero si el resultado puede sorprendernos, es porque nos conducen por un camino poco hollado en nuestra práctica habitual de espectadores atentos. La cadena de films resultante es harto indicativa para reclamar la complicidad del lector a fin de participar en este juego especulativo —juego de espejos, en definitiva— hurgando en las fuentes particulares de cada memoria, a la búsqueda de nuevos descubrimientos.

UN VIAJE POR TODAS LAS HISTORIAS

Cada uno de los capítulos analiza un tema universal, dedicando una atención especial a la obra teatral, mítica, literaria o de la tradición oral donde mejor ha tomado forma dicho tema y al modo como se ha transformado en films diferentes según los géneros, autores o procedencias. En hacer aflorar esta diversidad reside uno de los retos más excitantes de la propuesta: un mismo argumento puede encontrarse en films aparentemente alejados entre sí; descubrir esta relación oculta puede hacérselos aún más atractivos.

En favor de la claridad hemos dedicado un capítulo a cada argumento y los hemos ordenado linealmente siguiendo una lógica itinerante. Esta disposición no es taxativa ni imperativa: sabemos que no hay argumentos superiores, ni iniciales ni finales. El cine nos demuestra la multiplicación simultánea de los relatos, su superposición, la total ausencia de jerarquía entre unos y otros. La ordenación es un método para provocar una lectura armónica y pautada, pero no es el único sistema que cabe proponer.

El lector puede acompañarnos a recorrer todos los argumentos a partir de los fértiles y poliédricos temas de viajes y viajeros que inauguran el libro. Una vez fundada la patria estable, estallan las historias relativas a los conflictos de la comunidad, con los visitantes benefactores o malignos, sus mártires y héroes, el esplendor y la decadencia. El amor se constituye en un hito obligado: sobre su volubilidad, dificultades, prohibiciones y tabúes se ha articulado gran parte de los films existentes. Pero el amor no tarda en lindar con la ambición, la de los seres sedientos de poder, llenos de sueños de Absoluto. El drama del poder nos lleva a la reflexión sobre la identidad y su pérdida, una tipología argumental especialmente fructífera para el cine, un arte de las apariencias, las luces y las sombras. La última escala del viaje por todas las historias alude a la propia obra como argumento, la

búsqueda obsesiva por conocer los secretos del arte, el descenso al infierno de la creación.

Sin ninguna premeditación, este itinerario argumental nos conducirá por algunos de los films más trascendentes de la historia del cine. No es casual, como tampoco lo es que reencontremos habitualmente aquellos autores que desde diferentes países han sabido entender y proyectar la universalidad de sus historias. Autores que, siendo fieles a las recomendaciones de Sócrates, han sembrado palabras con fundamento. Películas que pueden aspirar con toda dignidad a dar a quienes las han hecho y a quienes las reciben el ideal de la felicidad platónica: la emoción de saber comprender.

Nota: Los números entre corchetes remiten al índice bibliográfico final.

A LA BUSCA DEL TESORO

JASÓN Y LOS ARGONAUTAS

Sabemos que cualquier relato significa movimiento: el héroe clásico de las narraciones de aventuras se desplaza en el tiempo y en el espacio para cumplir una misión sublime a la que dedicará un derroche ilimitado de energía, con riesgo de perder la vida, si es necesario. Con frecuencia el objetivo de su viaje es un tesoro, un amuleto mágico, un arma secreta. Pero las fases de esta búsqueda son indefectiblemente las mismas: un *encargo* previo, un *trayecto* largo y arriesgado, un *duelo* inevitable en el lugar de llegada, una *ayuda* inesperada y amorosa, una *huida* accidentada y un *retorno* victorioso que no excluye la posibilidad de una nueva aventura. Un itinerario que nos resulta familiar porque aparece en la épica de todos los tiempos, las epopeyas heroicas, la literatura exótica o los films de aventuras. Su origen se halla en una primera gesta mítica, la de Jasón y los argonautas, la más diáfana fuente argumental de todos los viajes que parten a la busca de un tesoro.

UN VIAJE ACCIDENTADO

La historia de Jasón y los argonautas en búsqueda del vellocino de oro es un gran relato de aventuras de la mitología griega, situado cronológicamente en la generación de héroes anteriores a la guerra de Troya. La leyenda aparece citada en diferentes pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea*, pero la relación completa de los hechos sólo puede considerarse establecida literariamente con el gran poema de Apolonio de Rodas *Las argonáuticas*, fechado en el siglo III antes de Cristo, en pleno período alejandrino. Entre los autores que se refirieron a él con anterioridad destaca el poeta Píndaro, que relata las aventuras de Jasón en la oda *Pítica IV* (466 antes de Cristo), pese a que, curiosamente, excluye las referencias a las dificultades del viaje, que son las que acabaron por popularizar la historia de los argonautas y las que más influyeron en la posterior tradición de la literatura y el cine en lo que respecta al género de aventuras.

El relato de *Las argonáuticas* se inicia en la ciudad de Yolco, donde reina Pelias, que ha usurpado el trono a Esón, su hermano. Pelias vive temeroso por una inquietante profecía: será destronado el día que un desconocido llegue a su reino con una única sandalia. Ese día parece cumplirse cuando el hijo de Esón, Jasón —que fue prudentemente alejado de Yolco por sus padres—, se presenta delante de Pelias con una sola sandalia. El tirano, para alejarlo del reino, le hace un encargo: le pide que

viaje hasta la Cólquide a buscar un tesoro, el vellocino de oro, que es la piel de un carnero mágico, benefactora para quien la posee. Jasón se compromete públicamente a regresar con ella —lo que le permitirá ser reconocido rey— y emprende la travesía a bordo de la nave *Argos*, en compañía de una tripulación de héroes^[1].

Después de un viaje lleno de peligros y aventuras, Jasón y sus hombres llegan a la Cólquide, donde son recibidos por el rey Eetes, que obliga al protagonista a superar unas pruebas que acrediten su valor: tendrá que uncir unos toros salvajes y sembrar, en el lugar donde viven, los dientes de un dragón. Jasón superará este primer reto con el destino gracias a la ayuda inesperada de Medea, la hija del rey, que se ha enamorado de él, y que le facilita posteriormente un filtro para dormir al dragón que custodia el vellocino. La argucia argumental de introducir un aliado —normalmente femenino— que ayuda al héroe llegará a ser, como veremos, habitual en los relatos de aventuras^[2].

Conseguido el tesoro, Jasón, Medea y los argonautas huyen con la piel mágica, y Eetes sale en su persecución por mar. Para entretener a sus perseguidores, y en un gesto de crueldad inaudita, Medea asesina a su hermano Apsirto, que la acompaña, descuartiza el cadáver y esparce sus trozos por el mar, lo que obliga a su padre a demorarse para reconstruir el cuerpo. Ya libres de perseguidores, los argonautas consiguen regresar sanos y salvos a Yolco. El poema de Apolonio finaliza en este momento, pero otras leyendas cuentan cómo Jasón, siempre ayudado por Medea, reconquista su trono.

TESOROS MATERIALES Y ESPIRITUALES

¿Qué naturaleza tiene el tesoro buscado? Tradicionalmente se ha intentado vincular el mítico vellocino dorado con el oro que con toda probabilidad había en los ríos de la Cólquide, de manera que la expedición habría tenido una finalidad económica. Pero otros estudiosos de los relatos mitológicos, como Paul Diel [22], han descubierto en ese objeto maravilloso un carácter dual y contradictorio que lo aproxima de manera ejemplar a la utilización que el cine hace de este tipo de tesoros. El vellocino de oro es un objeto que contiene espiritualidad y pureza pero que también genera codicia y trivialidad. La piel dorada del carnero tiene un doble carácter simbólico: el color *oro* es signo de pureza, pero la moneda *oro* lo es de ambición. El propio carnero, por otra parte, simboliza la inocencia, y su recuperación supondría una gesta purificadora que el nombre de la nave (*árgos*, blanco) acabaría de corroborar. Pero Jasón no tarda en caer en el riesgo de la trivialidad: no es capaz de matar al dragón, sino que lo duerme con los filtros que le ha facilitado Medea. Una estratagema tan poco heroica, así como el conjunto de ayudas y recomendaciones que Medea le ofrece para auxiliarlo en la aventura —con la huida por mar y el siniestro

recurso al asesinato y descuartizamiento del inocente Apsirto— son claros indicios del hundimiento de Jasón, convertido en un héroe negativo que se aleja de los beneficios morales que el viaje podía haberle reportado.

El desafortunado uso que Jasón hace de su oportunidad para conseguir la purificación no disminuye la importancia trascendente del objeto que ha ido a buscar, el vellocino de áureo brillo situado en lo alto del *árbol de la vida* y custodiado por un dragón que debe ser sometido. La conversión de un simple *objeto* maravilloso en un *objetivo* trascendental será un factor de gran influencia en la ficción de aventuras y encontrará en Occidente, después de este extraordinario ejemplo de la antigüedad griega, una encarnación aún más diáfana en el grial, alrededor del cual se articulan algunos episodios emblemáticos de la literatura artúrica^[3].

EL MAPA INCOMPLETO

Desde la aparición del cine, el tema de la busca de un objeto maravilloso se convierte en uno de los ejes básicos para el desarrollo del género de aventuras. La búsqueda de un tesoro cualquiera en algún territorio exótico permite la articulación de una serie de acciones externas que constituyen muchas veces la misma razón de ser del género. La ficción cinematográfica oscilará, como en los precedentes literarios que hemos recordado, entre la trivialización del objeto, convertido en mero pretexto para el espectáculo, y su conversión —total o parcial— en algo trascendente, lo que supone procesos de sublimación interior.

La correspondencia más literal con la aventura argonáutica se encuentra en el clásico subgénero de aventuras maravillosas. No es extraño que uno de los maestros más indiscutibles en este campo cinematográfico, el genio de los efectos especiales Ray Harryhausen, acabase adaptando directamente la leyenda de Jasón en una joya de la serie B, *Jason and the Argonauts* (*Jasón y los argonautas*, 1962), dirigida por Don Chaffey. El guión de la película simplifica, naturalmente, el poema de Apolonio y se amolda a las convenciones habituales del cine de Hollywood, con un Jasón más heroico y menos ambiguo que el del relato mítico, capaz de matar al dragón con la espada en lugar de dormirlo con la ayuda de la magia^[4]. Pero es precisamente el esquematismo de la adaptación lo que permite distinguir con claridad la repetición inamovible de la estructura argumental antes analizada: primero el encargo, seguido de un viaje lleno de incidentes; una vez llegados a su destino, el enfrentamiento directo con el poseedor del objeto, con la ayuda de una aliada hallada fortuitamente entre los enemigos (Medea, que en este caso no es la hija de Eetes sino la suma sacerdotisa que, enamorada del héroe, pasa a socorrerlo). Finalmente, se insiste en la naturaleza purificadora del vellocino, en su connotación griática: es portador de paz y prosperidad, y llega a curar milagrosamente la herida mortal de Medea al final de la

película. Es interesante, y significativo, que el film termine con este radiante final, sin que se contemple el viaje de vuelta. Y es que la narrativa cinematográfica de aventuras se centra generalmente en los peligros de la ida y sitúa el final de las historias en la posesión del tesoro y no en el accidentado retorno al hogar, que es, como veremos, el itinerario esencial del argumento odiseico.

Las mismas cualidades heroicas del protagonista se encuentran en otras cintas de aventuras de Harryhausen, como la clásica trilogía sobre Simbad formada por los títulos *The Seventh Voyage of Simbad* (*Simbad y la princesa*, 1958), *The Golden Voyage of Simbad* (*El viaje fantástico de Simbad*, 1973) y *Simbad and the Eye of the Tiger* (*Simbad y el ojo del tigre*, 1977), de los cuales el segundo —basado en un riquísimo guión de Brian Clemens— supone un perfecto ejemplo de adecuación del tema universal de la búsqueda de objetos lejanos al subgénero de la fantasía oriental. En este caso, el tesoro perseguido se sitúa en una misteriosa isla señalada en un mapa del que los protagonistas sólo poseen una parte. Unos antagonistas enemigos, buscadores como ellos del tesoro, también intentan completar el mapa, exactamente como sucederá años después en *Raiders of the Lost Ark* (*En busca del arca perdida*, 1981), de Steven Spielberg, acta de nacimiento fílmico del arqueólogo Indiana Jones. El planteamiento de dos ejércitos enfrentados de buscadores de tesoros permite al guionista de *El viaje fantástico de Simbad* (como harían otros tantos creadores de ficciones de aventuras) encontrar una fórmula narrativa que permite superar la ambigüedad moral de Jasón y su búsqueda —gloriosa o perversa— del objeto, escindiéndola en dos facciones enfrentadas. El bando blanco, encabezado por Simbad, plantea su gesta de manera desinteresada, con el único deseo de servir al heredero legítimo de un trono, sin más beneficio que la purificación (el príncipe), el amor (Simbad y la esclava de la que se enamora) o la maduración personal (un grumete inexperto, convertido en valeroso marinero). El bando negro, encabezado por un maléfico brujo, utiliza la magia, como en el mito argonáutico había hecho Medea, y la pone al servicio de la codicia y la ambición. La esperada lucha final (después de una serie de pruebas superadas con éxito por los expedicionarios protagonistas) será un combate definitivamente maniqueo, que terminará con el triunfo de la pureza sobre la ambición.

Este planteamiento de la búsqueda del tesoro como un enfrentamiento entre bandos opuestos —ya presente en numerosos precedentes literarios— ha sido siempre potenciado en el cine para redimir a los héroes clásicos de los componentes anodinos que sus ambiciosas empresas suponen. Mediante esta argucia guionística los aspectos negativos y codiciosos de la aventura son trasladados a la caracterización perversa de los mezquinos antagonistas del héroe.

Al adoptar el patrón argumental del relato argonáutico, el cine de aventuras experimenta la misma consecuencia de la historia original: la trivialización final del objeto perseguido. El tesoro se convierte fundamentalmente en un pretexto del guión para crear situaciones emocionantes. La característica iniciática de los objetos codiciados no suele tener la menor importancia: lo que importa es que ayudan a crear la acción exterior que anima las películas, tanto si se trata de películas de fantasía, como de aventuras exóticas, al estilo de *King Solomon's Mines* (*Las minas del rey Salomón*), o de películas de piratas que renuevan los viajes de la nave *Argos* a la búsqueda de la isla del tesoro. Las posibilidades que otorga esta utilización aparentemente pueril del objeto buscado serán teorizadas y llevadas a una genial categorización dramática por Alfred Hitchcock en su peculiar teoría del *MacGuffin*^[5].

Que Hitchcock sintiera una probada debilidad por las películas de espías era normal y coherente con su gusto por la acción y la ambigüedad moral. En pocos géneros como el de espionaje queda más de manifiesto que lo que realmente importa no es el tesoro (o la fórmula, o el microfilm), sino la riqueza dramática que provoca llegar a conseguirlo. Un caso extremo de este placer manierista nos lo proporciona el espía más carismático y popular de la historia del cine, el británico James Bond, que vivirá sus aventuras como fiel secuaz del esquema argonáutico. Este moderno Jasón de la era pop está definitivamente alejado de cualquier tesoro espiritual, y no tiene ningún inconveniente en adoptar el cinismo como norma absoluta de conducta. En cualquiera de los filmes de la serie, Bond [23] recibe al inicio un encargo de sus dioses particulares (el Servicio Secreto británico) para viajar hasta algún remoto lugar del planeta y rescatar un arma robada, o algún otro artefacto que ponga en cuestión la seguridad del mundo, caída en manos de algún científico loco y megalómano. La recuperación del nuevo vellocino de oro que ha de garantizar la paz universal no se basa casi nunca en la pureza e integridad del protagonista. Bond cuenta con la colaboración de un catálogo de sofisticados *gadgets* —sustitutos tecnológicos de las ayudas mágicas de los dioses— y, sobre todo, con la imprescindible cooperación de una mujer vinculada, por motivos oscuros, al científico diabólico (una Medea necesariamente erótica), que traicionará a su amo, ayudará a liberar al agente 007 de la fortaleza oculta donde acaba fatalmente prisionero, para acabar huyendo juntos con el objeto rescatado. El esquema reproduce tan exactamente el *tempo* del relato argonáutico que incluso puede acompañarse de una persecución final, como la que se desarrolla sobre la nieve en *On Her Majesty's Secret Service* (*007 al servicio secreto de Su Majestad*, 1969), o en el interior de unas canoas motoras en *From Russia with Love* (*Desde Rusia con amor*, 1963), donde Bond y sus acompañantes prenden fuego a las aguas que los separan de sus perseguidores después de derramar petróleo en ellas, en una acción que tiene exactamente la misma función narrativa —aunque más común y menos sanguinaria— que el feroz descuartizamiento de Apsirto por Jasón y Medea.

En tanto que héroe desprovisto de objetivos sublimes, James Bond dedica su

actividad a la busca de intangibles *MacGuffins*. De idéntica categoría son la mayoría de los tesoros perseguidos y codiciados por detectives, aventureros y ladrones de todo tipo en miles de historias policíacas y de cine negro —pensamos en *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, 1941) centrado en la búsqueda de una estatuilla fabricada, como dice la cita shakespeariana que cierra la película, con la materia de la que se construyen los sueños—. Un caso extremo y ciertamente atípico en el campo del cine negro lo constituye la película de Robert Aldrich *Kiss Me Deadly* (*Un beso mortal*, 1955), donde el objeto perseguido por el detective Mike Hammer, por el gobierno norteamericano y por los criminales que entran en el juego, es una caja misteriosa que contiene en su interior uranio en estado puro. Aunque ese objeto sólo sea un pretexto en la dramaturgia del film, cuando se llega a la resolución final y se efectúa la apocalíptica y espectacular apertura de esta Caja de Pandora, sí asistimos a una cierta sublimación: la maleta contiene una sustancia infernal y, por tanto, trascendente. No es, pues, el uranio^[6], sino su utilización dramática, lo que puede llegar a magnificar, aunque sea en clave negativa, el objeto buscado.

El final de *Un beso mortal* se parece mucho al de la primera aventura de Indiana Jones, *En busca del arca perdida* [36]. Como en el caso del film de Aldrich, el arca de la alianza perseguida por el arqueólogo Jones sirve, en principio, para encadenar una serie de escenas de persecución, pero al término de la aventura su apertura tendrá inesperadas resonancias cósmicas. No se puede eludir la connotación religiosa del arca, salvaguarda de los poderes imparables de un dios del Antiguo Testamento cuya ira se abate sobre cualquiera que ose mirarle el rostro. Jones, conocedor de este poder, cierra los ojos y pide a su compañera Marion que no mire: el objeto asume de repente un protagonismo *activo* ante la *inactividad* insólita del héroe, una resolución inesperada en el clímax final de un vertiginoso film de aventuras. Destinado a la purificación catártica de los dos protagonistas, y al castigo simultáneo de los perversos enemigos nazis, el objeto estalla delante del espectador, y su apoteosis visual elimina cualquier posibilidad de acción física humana: hemos abandonado el ámbito de la *posesión* para pasar definitivamente al de la *interiorización*.

No puede sorprendernos que pocos años después el arqueólogo Jones acabe yendo —en la tercera parte de la serie, *Indiana Jones and the Last Crusade* (*Indiana Jones y la última cruzada*, 1989)— directamente a la búsqueda del grail, objeto sagrado que también es codiciado por los nazis por las virtudes mágicas que parece contener. Reencontramos el mismo desdoblamiento de los clásicos films de aventuras: dos bandos con intenciones distintas a la búsqueda del mismo tesoro. En el bando del héroe encarnado por Harrison Ford, Indiana Jones es ayudado por su padre, un erudito obsesionado por la búsqueda del cáliz divino, que interpreta el más emblemático de los intérpretes de James Bond, el escocés Sean Connery. En la conjunción de los dos actores, Spielberg supo crear un significado argumental que iba más allá de la funcionalidad comercial de un *casting*. Todo lo que representaba Sean Connery como encarnación del relato argonáutico de los años sesenta, se había

traspasado generacionalmente a Harrison Ford, el héroe aventurero más representativo de la década de los ochenta. Pero en este tránsito Mr. Jones —el padre— ha madurado: ya no es un Jasón trivial y espía sino un hombre que está preparado para entender la dimensión espiritual de su búsqueda. Una sabiduría que comunica de forma natural —y no sin esfuerzos— a su hijo Indiana, que será capaz, gracias a la transmisión de este saber, de alcanzar la pureza necesaria para identificar el grial verdadero y benefactor, con el que curará y salvará a su padre de la muerte^[7].

AL FINAL DE LA ESCAPADA

Ciertos *road-movies* existencialistas al estilo de *Easy Rider* (*Buscando mi destino*, 1969), de Denis Hopper, recuperan algunos de los elementos esenciales del itinerario aventurero. Un viaje donde curiosamente no existe encargo (al contrario, es el viajero quien quiere escapar del hogar donde insisten para que se quede) ni tampoco un objetivo final definido. En estos *films de frontera* parece importar únicamente la parte central de la trama: el viaje accidentado, los aliados en el camino, la necesidad de movimiento; como si detenerse equivaliera a morir. Héroe que saben que la felicidad es un bien escaso, y que si existe sólo puede encontrarse en el nomadismo, en la huida sin fin. Una disposición argumental y anímica, una metáfora del espacio que es capital en la conciencia moderna, como expresaría Wim Wenders en el film *Im Lauf der Zeit* (*En el curso del tiempo*, 1975), antes de plantear la necesidad del retorno al hogar en *Paris, Texas* (1984).

Otro alemán, Werner Herzog, tomaría el relevo de estos viajeros pesimistas al actualizar la gran tradición germánica del viaje con la crónica de las peripecias delirantes de una serie de héroes obsesivos. Los protagonistas de *Fitzcarraldo* (1983) y *Schrei aus Stein* (*Grito de piedra*, 1990) viven empeñados en encontrar la pureza existencial lejos de una civilización occidental agónica. A diferencia de los films de carretera, Herzog enaltece el destino de sus héroes: tienen un objetivo claro (instalarse en la Amazonia o escalar una montaña), aunque parezca imposible conseguirlo^[8]. Sus itinerarios espirituales y fílmicos persiguen un tesoro que ha de llenar el espíritu de los viajeros, entendiendo como tales no únicamente los personajes de ficción, sino también al propio director y su equipo de rodaje. La realización física del film se convierte así en una parte sustancial del viaje, una exploración gestual y panreligiosa que encuentra sus precedentes en las experiencias de Flaherty rodando *Nanook of the North* (*Nanuk, el esquimal*, 1922), o en la fértil incursión en la India de Roberto Rossellini y Jean Renoir.

También Bernardo Bertolucci puede reclamar con razón la paternidad de Renoir y Rossellini —quizá más que nadie: ya en *Prima della rivoluzione* (*Antes de la revolución*, 1964) un personaje exclamaba: «¡No se puede vivir sin Rossellini!»—. La

revalorización del paisaje exótico que significa especialmente *The Sheltering Sky* (*El cielo protector*, 1990) supone una intensa vivencia existencial en la indagación de otras geografías humanas^[9]. Con esta película sobre desiertos geográficos y amores estériles, Bertolucci demuestra lo productivo que puede llegar a ser emparentar la estructura del viaje aventurero con la conciencia de revelación interior. Una vez llegados al destino místico ya nada vuelve a ser igual: poco importa que se trate de un descenso o de una ascensión.

EL «ARGOS», NAVE DEL ESPACIO

La poética de la contemplación encuentra una de sus cumbres en el imaginario que ha creado la ciencia ficción sobre el mundo que espera al hombre del futuro en su búsqueda de la comprensión del universo. Y una película condensa mejor que cualquier otra este viaje galáctico: la inconmensurable *2001: A Space Odyssey* (*2001: una odisea del espacio*, 1968), de Stanley Kubrick, con guión de Arthur C. Clarke, basado en uno de sus relatos.

2001... narra un completo viaje iniciático por parte del astronauta David Bowman, comandante de la nave *Discovery*, enviada para descubrir de dónde proceden unas misteriosas señales captadas después del descubrimiento de un monolito en la luna. El monolito —de inequívoca procedencia extraterrestre— se constituye en un objeto simbólico que anticipa uno de los temas centrales del film: el anuncio de estar al borde de un nuevo humanismo, de un nuevo renacimiento de claras resonancias nietzscheanas, evidenciadas por la utilización musical de *Así hablaba Zarathustra*, de Richard Strauss. Argumentalmente, la película se emparenta con el viaje de Jasón: un largo y accidentado recorrido exploratorio, con una nave uterina que transporta a los astronautas (evidentemente, Argos y los argonautas), los cuales han de luchar dentro de ella contra un enemigo inesperado: el ordenador Hal 9000. Un dragón tecnológico que eliminará todos los tripulantes excepto a Bowman, ante el que sucumbirá en una de las agonías más enternedoras que jamás ha ofrecido el cine.

Liberado de este último obstáculo, Bowman inicia la parte final del viaje, en la que el tesoro que va a encontrar ya no es objetual sino estrictamente utópico: el anuncio de un nuevo concepto de humanidad. Esta parte conclusiva del viaje es expresada por Kubrick con un festival de imágenes psicodélicas utilizadas magistralmente como síntesis de un periplo mental y espacial, osadía que otros directores posteriores intentarían emular, generalmente sin pasar de un pálido reflejo, como Ken Russell en *Altered States* (*Viaje alucinante al fondo de la mente*, 1981).

Sólo Andréi Tarkovski con *Solaris* (1972), un film más próximo al 3000 que al 2000, retomaría el género de ciencia ficción con voluntad trascendente. Su héroe

viajero, el astronauta Kelvin, visita un planeta situado a años luz de la Tierra, un mundo oceánico donde se materializan los recuerdos y los sueños^[10]. Diversas imágenes eximen a *Solaris* de cualquier rigidez cientificista: el espacio descubierto es sagrado y permite diversos prodigios, como la resurrección virtual de la mujer del astronauta, un deseo hecho cuerpo. Kelvin comprende que no puede regresar a la Tierra, que una vez ha conseguido el tesoro místico que buscaba y se ha liberado de cualquier trivialidad, no es tolerable la nostalgia del hogar. Serán otros viajeros los que emprenderán el viaje de vuelta.

EL RETORNO AL HOGAR

LA ODISEA

Nadie puede discutir a Ulises el mérito de evocar mejor que nadie una de las grandes fuentes argumentales para la ficción dramática de todas las épocas: el retomo del expatriado. La riqueza del texto homérico de la *Odisea* se debe entre otras cosas a la utilización de este tema como colofón magistral de una epopeya de aventuras sobre el tema del *retorno al hogar*. El poema también es la historia de una confrontación: la que protagoniza una familia disgregada —el marido perdido (Ulises), la esposa asediada por nuevos pretendientes (Penélope), el hijo inmaduro y sin nadie con el que identificarse (Telémaco)—, que se reencontrará finalmente para enfrentarse a sus enemigos y salvar así el hogar amenazado, en uno de los *happy end* más espectaculares y contundentes de toda la literatura clásica.

Existen en el interior de la *Odisea* dos grandes situaciones argumentales que se complementan. En primer lugar, las desventuras de Ulises durante su largo viaje de regreso de la guerra de Troya, rememorados ambos —guerra y viaje— por los relatos que hacen varios de los personajes y que interrumpen la acción a modo de flash-backs de concepción modernísima. En segundo lugar, todo el largo episodio final, que cuenta las dificultades del protagonista una vez regresado a su patria cuando, disfrazado con las ropas de mendigo de que le ha provisto la diosa Atenea, lucha por recuperar su condición de rey de Ítaca y ser reconocido por su esposa Penélope.

Entre ambos grandes polos temáticos (la aventura itinerante del fugitivo en busca del hogar y el drama del repatriado por el hecho de enfrentarse a una comunidad que se ha modificado en su ausencia), Homero enriqueció la *Odisea* con una serie de acontecimientos hoy famosos, que se desarrollan en el interior de los diferentes episodios secundarios que configuran el agitado viaje de vuelta. Capítulos que por su espectacularidad han usurpado el protagonismo del conjunto de la obra y han hecho pensar, injustamente, que la *Odisea* no es más que un viaje aventurero. El cine, como veremos, restituirá la auténtica esencia argumental del poema.

Recordemos algunos de esos capítulos. Uno de ellos, la historia del gigante Polifemo, que secuestra al héroe y a sus marineros en una cueva, nos muestra la astucia de Ulises al utilizar un engaño que parece sacado de la más genuina tradición de los cuentos fantásticos. El suspense aventurero se manifiesta, más adelante, en el tenso y dramático paso de la nave por el estrecho dominado por dos monstruos marinos, Escila y Caribdis. Las contradicciones del héroe se hacen visibles en la aventura de las sirenas, cuyo canto escucha Ulises después de haberse hecho amarrar

por sus hombres al mástil de la nave, aconsejado por la diosa Circe, para no provocar ninguna catástrofe. Circe también protagoniza la mágica transformación de los tripulantes de la nave en cerdos a los que, una vez deshecho el maleficio, retiene ofreciéndoles buena comida y bebida. Las aventuras con tentación amorosa siguen con Calipso, que secuestra al héroe en el lecho del amor hasta que recibe el mensaje de Hermes de dejarlo ir. Y culminan con el emotivo capítulo de Nausícaa, la hija del rey de los feacios que se enamora perdidamente del guerrero abandonado en la playa y cuya exaltación amorosa ha sido fuente de inspiración para poetas y dramaturgos como ejemplo extremo de un amor imposible.

UN CONFLICTO PERMANENTE

Salvando la aventura del gigante Polifemo, más propia de los cuentos fabulosos, o el peligroso paso entre Escila y Caribdis, digno de la mejor narrativa fantástica, las restantes aventuras tienen en común un notable componente erótico y están relacionadas frecuentemente con el otro gran escenario de esta epopeya: el hogar de Ítaca donde Ulises es esperado por su fiel esposa Penélope.

El periplo odiseico puede interpretarse, por este motivo, como una serie de pruebas morales que enfrentan al protagonista a una constante experiencia de transgresión. Ulises ha de hacer frente a diferentes facetas del erotismo que le alejan de sus deberes de fidelidad matrimonial. Obstáculos que no siempre desagradan al héroe: desde el hedonismo irresponsable ligado a Calipso o a Circe hasta el imposible retorno a la juventud que significaría el noviazgo con la virginal Nausícaa, pasando por el erotismo atractivo y destructor de las sirenas.

A partir de esta perspectiva sexualizada resulta evidente la tensión poderosa que subyace en la *Odisea* entre *ley* y *deseo*, entre *hogar* y *viaje*, entre *memoria* y *olvido*. Un conjunto de dualidades especialmente fructífero en lo que se refiere a la caracterización del héroe: no es un ser trivial, sino que vive en carne propia un conflicto permanente. Entre estas oposiciones, la que tal vez sea la más característica del argumento odiseico es la última —memoria y olvido—, porque el motivo más universal que se desprende del sinuoso trayecto de Ulises desde Troya hasta Ítaca es el de la recuperación de la identidad fragmentada o, en otras palabras, el de la reconstrucción del ser a través de la memoria. Por ello el episodio catártico clave de la epopeya será el de la resolución final en Ítaca, donde Ulises es reconocido sucesivamente por su hijo, por su anciana niñera y por su perro. El clímax de la acción se produce con la lucha contra los pretendientes, la reconquista del trono y el reencuentro con Penélope, que ha pasado los años anteriores debatiéndose en otro conflicto: la fidelidad al marido (representada por el famoso episodio de la estratagema de la tela que teje de día y desteje de noche) y el persistente acoso de los pretendientes.

Aunque, si nos atenemos estrictamente al número de versos dedicados a cada episodio, la trama del enfrentamiento final sea clave en el poema, la tradición posterior a Homero se ha interesado sobre todo por el Ulises viajero (etapas que sólo ocupan la primera mitad de la *Odisea*) y ha leído la epopeya como una trepidante novela de aventuras itinerantes. En sus múltiples apariciones en la literatura clásica, el personaje no siempre sale bien parado, pues es representado muchas veces como un héroe tramposo y cobarde. Es significativo también que obras posteriores hagan emprender a Ulises nuevos viajes, como si la llamada del mar fuera superior a las obligaciones del hogar [28]. Ulises sería en tal caso el prototipo del explorador infatigable que acaba abandonando a Penélope para morir en el mar, prisionero de una insatisfacción que tiene atractivas resonancias contemporáneas.

La fascinación por el personaje en toda la tradición literaria occidental se manifiesta en multitud de títulos posteriores a Homero, desde la dramaturgia ateniense de la época clásica a la novela moderna. La naturaleza errante de Ulises encuentra en James Joyce un recreador osado cuando lo encarna en un gris corredor de seguros dublinés. En el largo itinerario que va del poema de Homero a la compresión temporal y espacial del *Ulises* de Joyce —un único día en Dublín— podemos ver el progresivo repliegue de la narrativa desde las conquistas épicas del espacio exterior a las exploraciones existenciales de una vida interior. Desprovista hoy de un territorio literario para la épica, la figura de Ulises ha encontrado en el cine una nueva tierra de cultivo donde han fructificado de nuevo sus gestas.

ULISES PERSONAJE DE «PEPLUM»

La existencia de un género cinematográfico tan popular como el *peplum*, que traslada al cine el complejo universo de la tradición clásica, ha hecho que Ulises haya estado presente, con fortuna diversa, en films que recogen uno o varios aspectos vinculados a la *Odisea*^[11].

Hollywood se interesó poco por la adaptación del poema, pese a títulos equívocos como *Circe the enchantress* (*Circe, la encantadora*), de Robert Z. Leonard, melodrama fechado en 1924. Fue de nuevo en Italia —con participación americana— donde el personaje de Ulises tuvo su versión cinematográfica más popular, en una superproducción de Dino de Laurentiis, *Ulises*, interpretada por Kirk Douglas. Esta versión dirigida por Mario Camerini en 1954 resulta interesante por el gran trabajo de guión que hay detrás (con un variado y prestigioso equipo formado, entre otros, por Camerini, Franco Brusati, Ben Hecht, Irving Shaw y Ennio de Concini). Un equipo multiforme que trabajando a varias manos —como es muy habitual en el cine italiano— supo explotar con ejemplar lucidez algunas de las múltiples posibilidades

cinematográficas del argumento.

Probablemente la aportación más notable de este *Ulises* es la de convertir al protagonista en un viajero *amnésico*. Así, uno de los grandes *leit-motiv* del relato —la suave oscilación entre memoria y olvido— adquiere de repente una precisa y nada gratuita materialización simbólica. El naufragio del protagonista en la playa de los feacios resulta ser el de un hombre errante y sin identidad, que quiere desesperadamente recobrar la memoria. Cuando lo consigue, desfilan ante sus ojos en forma de flash-back los acontecimientos principales de su aventura^[12].

Otro elemento destacable de esta versión de Camerini es la supresión de la figura de Calipso, fusionada con la diosa Circe. Podríamos entender la compresión de las dos mujeres tentadoras como una simple argucia para simplificar los episodios, de no ser porque el personaje resultante es interpretado por la misma actriz que encarna a Penélope (Silvana Mangano). Con esta sorprendente decisión en el *casting*, el *Ulises* de De Laurentiis parece querer expresar que el eterno femenino buscado es idéntico donde quiera que vaya el marinero, y que la *esposa* y la *amante* son etapas diferentes de la misma vivencia amorosa, lo que resta fuerza —con elegancia, ni que decir tiene— al lado poligámico que otras interpretaciones han resaltado del personaje.

EL RETORNO DEL SOLDADO

No hay que buscar la figura de Ulises en el clásico cine de aventuras exóticas, generalmente dedicadas a viajes de ida y no de vuelta. El Ulises cinematográfico casi nunca es un aventurero explorador del tipo Jasón, sino, sobre todo, un excombatiente repatriado. Su figura puede rastrearse en el conjunto de películas que, especialmente en los Estados Unidos, se han producido al final de cada conflagración bélica a lo largo del siglo. Tienen algo de Ulises aquellos personajes amnésicos que llegan a un hogar trastornado inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, como el protagonista del film de Mankiewicz *Somewhere in the Night* (*Solo en la noche*, 1947); o los seres sin futuro que, en el interior del mismo género de cine negro, encontraban su situación sentimental convulsa al llegar a casa, como el Alan Ladd de *The Blue Dahlia* (*La dalia azul*, 1946). Una película que recibió tantos Oscars como *The Best Years of Our Lives* (*Los mejores años de nuestra vida*, 1946) supo condensar los rasgos más emotivos del desencanto que suponía ese retorno.

Las mismas tipologías se han reproducido en el contexto del cine post-Vietnam, como acreditan los protagonistas de *The Visitors* (*Los visitantes*, 1972), los inválidos retornados de esa misma guerra en *Coming Home* (*El regreso*, 1978) y en *Born on the Fourth of July* (*Nacido el 4 de julio*, 1989) o los soldados dados por desaparecidos que regresan para encontrar a su esposa casada con otro hombre, como en *Welcome Home* (1989), de Franklin J. Schaffner, donde la relación Telémaco-Ulises ya no

plantea la aspiración a ninguna restitución de un orden, sino a un equilibrio más posibilista, basado en la aceptación de los cambios acontecidos durante la ausencia. Forman parte de la misma hornada de repatriados sin rumbo los traumatizados excombatientes que emprenden una venganza en solitario contra el conjunto de la sociedad, respuesta psicopatológica que el actor Robert De Niro encarnó con contundencia en *Taxi Driver* (1976), y que ha ido seguida después por una innumerable lista de *thrillers*. La guerra vivida fuera y la guerra reanudada en casa se convertirán en encarnaciones actualizadas de la Troya y la Ítaca de una sociedad que sigue marcada por los estigmas bélicos. El factor abiertamente épico de la *Odisea* resultará, sin embargo, muy escaso en muchas de estas películas, que ceden el protagonismo al drama psicológico y al documento marcadamente realista. Serán otras guerras del pasado las que reproducirán fílmicamente la épica básica del poema homérico.

UNA ÍTACA PARA LOS CRUZADOS

Las películas situadas en el marco temporal de las cruzadas encontrarán un pretexto idóneo para narrar historias alusivas al excombatiente. Un hecho como el regreso del rey Ricardo Corazón de León a una Inglaterra en la que reina su hermano Juan, el usurpador, ha dado pie a una típica variante del esquema argumental de la *Odisea*, claramente perceptible en films como *Ivanhoe* (1952), basado en la novela de Walter Scott, o en las diferentes versiones de Robin Hood. En la de 1991, *Robin Hood: Prince of Thieves* (*Robin Hood, príncipe de los ladrones*), firmada por Kevin Reynolds e interpretada por Kevin Costner, se enriquece notoriamente la historia del bandido justiciero, insistiendo en las características más odiseicas del personaje: también es un excombatiente (el prólogo se sitúa en Tierra Santa, y cuenta las dificultades del protagonista en su fuga de las prisiones musulmanas) que encuentra a su regreso un orden alterado con sus padres muertos y sus tierras confiscadas por la tiranía del rey Juan. Más adelante, al identificar a su hermano bastardo, descubre una especie de Telémaco fiel que precipitará la acción vengativa del héroe. Tal vez la historia de Robin Hood culmina con la famosa prueba del arco, que reproduce casi literalmente el enfrentamiento final de la *Odisea*, como reminiscencia de esa poderosa influencia odiseica. Una vez resuelto el duelo, aparece en escena el rey Ricardo (ni más ni menos que Sean Connery), del cual Robin Hood viene a ser una especie de profeta anticipado, un doble que arriesga su vida para permitir que, una vez restituido el orden, regrese el rey auténtico.

LA TROYA INÚTIL

Sin pretenderlo abiertamente, el poema homérico constituye una gran historia moral de expiación, en la que se pone de relieve la inutilidad de la guerra. Es lógico que el cine recurra al argumento odiseico en sus historias sobre los desastres que provoca la temeridad absurda e irresponsable de los guerreros seducidos por la voz de las armas. Pero será en una tradición cinematográfica tan alejada de Hollywood como de Europa —la del cine japonés— donde el motivo adquirirá una refinada formulación visual. Dos películas de Kon Ichikawa —*Biruma no tate goto (El arpa birmana, 1956)*^[13] y *Nobi (Fuegos en la llanura, 1960)*— explican con inusitada crueldad el retorno en solitario de sendos excombatientes de la guerra mundial. En *El arpa birmana* la experiencia del viaje supone para el soldado la posibilidad de una redención al acceder a una vida espiritual, pues se viste con hábitos de monje budista y tributa honras fúnebres a los muertos que encuentra a su paso. *Fuegos en la llanura* es, por el contrario, una película completamente desolada: el soldado japonés, que intenta regresar a casa después de su fracasada acción en el frente de Filipinas, viaja por una tierra apocalíptica de la que ha desaparecido cualquier sentido ético y humanitario, sustituido por una impresionante bestialización. Él mismo asesinará a una mujer para alimentarse, y encontrará a otros tres hambrientos excombatientes que luchan entre sí para devorarse. Ichikawa modificó el final de la novela de Shohei Ooka en que se inspiraba (en la que el soldado era internado en un manicomio al regresar al Japón) y lo hacía morir lejos del hogar, entendiendo que ésta era la única salvación posible para su héroe.

En un registro más poético, y desde la perspectiva de una guerra del pasado, Kenji Mizoguchi propuso una de las más bellas reflexiones morales que jamás se han hecho sobre el tema. En su film —*Ugetsu Monogatari (Cuentos de la luna pálida, 1953)*— es fácil descubrir la universalidad del mito odiseico. Genjur y su cuñado Tobei abandonan a sus respectivas esposas (Miyagi y Omaha) para ir en busca de la fortuna: la tentación del primero, ceramista, es lograr la gloria artística; la de Tobei, conseguir la gloria militar, que acabará alcanzando mientras su mujer es violada y obligada a prostituirse. La finalidad moral del cuento es clara, pero su dimensión universal la trasciende: Genjur, en su periplo en pos del triunfo artístico, es seducido por el fantasma de una mujer, que se lo lleva a su palacio para vivir con él el amor carnal. La estancia de Genjur en ese palacio es perfectamente comparable con las aventuras de Ulises retenido por la maga Circe en la *Odisea*. El alejamiento irresponsable de Genjur (como el de Ulises) es lo que pone en peligro la familia abandonada: su mujer Miyagi será asesinada por unos mendigos, lo que dejará sin protección a su hija de tierna edad. La vanidosa equivocación de los dos maridos se pone de relieve en el desenlace. Tobei descubre que Omaha se prostituye, acepta su responsabilidad y vuelve a casa para trabajar con ella. Cuando Genjur regresa cree ser recibido por Miyagi, pero se trata en realidad de su fantasma, que parece dispuesto a perdonarlo y proteger la casa. Recuperada la lucidez, Genjur ofrece incienso a la tumba de Miyagi mientras su hija coloca en ella un bol de arroz, en una escena

memorable en la que Mizoguchi supo sintetizar e idealizar algunos de los motivos más arquetípicos del poema homérico. Difícilmente se puede encontrar otro ejemplo donde se muestre con tanta eficacia la inutilidad de la guerra y la serena belleza del arrepentimiento.

EL RETORNO DEL IMPOSTOR

Un hecho ocurrido en la Europa del siglo XIV sirvió de base argumental para un film de bajo coste pero de gran influencia. *Le retour de Martin Guerre* (*El retorno de Martin Guerre*, 1982) narra el desconcierto que experimenta una pequeña comunidad rural al asistir al retorno de un excombatiente al que todos, incluida su mujer, habían dado por muerto. Su cambio de manera de pensar y de personalidad incrementa la sospecha de que se trata de un impostor. Aparece reformulado el motivo del reconocimiento planteado con insistencia en los últimos cantos de la *Odisea*, con una variación en el desenlace: quien dice ser Martin Guerre es realmente un impostor.

La originalidad de esta variable hizo de *El retorno de Martin Guerre* un film de culto y de éxito inesperado en los cines especializados de los Estados Unidos. Cuando la industria norteamericana decidió realizar una nueva versión con mayores medios, y menor imaginación —*Sommersby* (1993)—, enmarcó la acción en la posguerra de la contienda de Secesión. Se reconocía así el papel dramático que desempeña esa guerra en el imaginario norteamericano: es la mejor Troya en *off* de toda la ficción generada alrededor de los excombatientes^[14]. Una guerra recreada fílmicamente en el interior del género nacional por excelencia: el western.

UN HÉROE PARA EL WESTERN

A lo largo de la historia del *Far West* el personaje de Ulises encontrará constantes ocasiones de ser evocado. Toda la segunda parte de la *Odisea* —la venganza contra los pretendientes— es perfectamente perceptible como base argumental de films que explican el regreso del guerrero a la casa amenazada y plantean un enfrentamiento a muerte con quienes representan el nuevo orden. La lucha entre el justiciero que vuelve (con frecuencia un asesino redimido) y el grupo de usurpadores sin escrúpulos, está planteada como un duelo muy próximo al descrito por Homero en los últimos cantos del poema. En el western clásico, ese personaje, todavía con rasgos juveniles, ya había quedado apuntado en la figura de Ringo —encarnado por John Wayne— en *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), que viaja por el desierto para llevar a cabo una venganza familiar antes de descansar. Esta figura trágica es la que va madurando en los westerns (paralelamente a los actores que la interpretan), para

quedar expresada en su forma más excelsa en Ethan, encarnado por el mismo Wayne, en *Centauros del desierto*.

En este western excepcional el protagonista asume abiertamente la característica odiseica de ser un excombatiente, pese a que no es el representante del aqueo vencedor (el Norte), sino del teucro derrotado (el Sur). Ethan parece condenado a vagar eternamente por el desierto, elemento paisajístico equivalente al mar en el poema homérico, y queda siempre a las puertas del hogar restituido, que visita sin acabar nunca de establecerse en él. Ford lo explicó maravillosamente en el prólogo y el epílogo del film, con el sensacional juego de puertas y umbrales que separan el hogar —imagen del cosmos ordenado de la civilización— y el paisaje desértico, entendido como el caos. La historia del film se aleja, en lo que se refiere a los rasgos más anecdóticos, de la planteada por Homero en su poema —se trata de un viaje a la búsqueda de una joven raptada por los indios—, pero el carácter odiseico del personaje central no sólo es evidente, sino que llega a ser la concreción más diáfana que pueda haber hecho nunca el cine clásico.

El inicio del film es la exacerbación ritualizada del retorno al hogar, a partir de la puerta que se abre al paisaje con las diferentes figuras familiares que esperan y miran, distribuidas en los porches de la casa con un rigor de composición comparable a las pinturas de Piero della Francesca. El jinete, cansado y polvoriento, llega del desierto profundo y lleva en la mirada el recuerdo de mil batallas en *off*: pronto se verá obligado a luchar de nuevo para devolver el orden al hogar. Al término del film, su condición de personaje solitario le obliga a desaparecer de nuevo en el desierto infinito. Entre una cosa y otra, la escena de la recuperación de Debbie —la niña raptada y convertida en india— (a la que Ethan en un principio quiere matar, pero a la que finalmente, impulsado por un acto de piedad, levanta hacia la luz y reconoce) fue asociada por Jean-Luc Godard al reconocimiento entre Telémaco y Ulises en la parte final de la *Odisea*. En ambas obras late el tema de la humanización del hombre cuando reconquista la memoria familiar asociada a los orígenes.

El tono profundamente homérico de *Centauros del desierto* es sin duda lo que llevó a Wim Wenders a citarlo directamente en diferentes momentos de su reflexión sobre el carácter odiseico del cine en *Der Stand der Dinge* (*El estado de las cosas*, 1982). En este film autobiográfico, Wenders traslada la figura de Ulises a la de un director de cine que vuelve a su Ítaca particular (Hollywood) para perder contra los pretendientes (unos productores especuladores) la batalla de un film ya imposible de realizar. El recuerdo de la propia odisea de Wenders en los Estados Unidos —tentado por una divinidad llamada Francis Ford Coppola— resulta fundamental para entender ese momento de crisis fructífera del director alemán.

El viaje ha sido un tema que ha ocupado la atención de Wenders desde los comienzos de su filmografía. Pero si, como hemos visto, en *En el curso del tiempo* nos encontrábamos con un film itinerante que seguía las pautas nihilistas de algunas *road movies* americanas (un periplo hacia ningún lugar, una huida sin fin), en otros films, como *Alice in den Städten* (*Alicia en las ciudades*, 1973), ya se plantea parcialmente el motivo del retorno al hogar. El film está protagonizado por un fotógrafo que encuentra casualmente en un aeropuerto a una niña abandonada por su madre; juntos recorrerán las carreteras intentando encontrar la casa de la abuela de aquella, de la que sólo conserva una fotografía antigua. En esta hermosa *road movie*, Wenders introduce una primera oposición, de clara reminiscencia odiseica, en lo que se refiere a su héroe nómada: siente el deber de llegar a un destino, a un hogar, pero vive el placer melancólico del viaje en compañía. El héroe, por consiguiente, entra en conflicto con sus convicciones itinerantes: siente la oposición entre las dualidades hogar y viaje, memoria familiar y gusto por la aventura^[15]. Este acento sería retomado de forma mucho más explícita en *Paris, Texas*.

Cuando Wim Wenders estrenó *Paris, Texas*, rodada en los Estados Unidos con guión de Sam Shepard, manifestó que su elaboración había estado fuertemente condicionada por una lectura reciente de la *Odisea* [87]. La película se inicia con unas imágenes del desierto americano, donde Travis, interpretado por Harry Dean Stanton, vaga sin rumbo, como si su figura quisiera evidenciar la conciencia humana llevada a su grado cero. No sabemos qué le ocurre: puede ser un amnésico —como en la versión de la *Odisea* de Camerini— o un hombre abandonado a sí mismo, fugitivo de los recuerdos que le atenazan. En cualquier caso, necesitará la ayuda de un determinado Hermes (su hermano, que acude a rescatarlo) para emprender un viaje de retorno que poco a poco permite la recuperación de su identidad. A través del retorno Travis asumirá de nuevo su responsabilidad, asociada a un complejo de culpa por haber sido el causante de la desmembración de su familia. El personaje recuperará poco a poco el amor del hijo que abandonó (que ahora vive con sus tíos), una reconciliación entre un Telémaco todavía niño y un Ulises vuelto a Ítaca para salvar a Penélope, cuyos pretendientes son ahora los clientes de un *peep-show*. El reencuentro entre Travis y su mujer (una memorable Nastassja Kinski), en un local de comercio sexual basado en la mirada, es fiel a los dictados del poema homérico: no se produce el reconocimiento inmediato (recordemos que Ulises no se presenta ante Penélope hasta mucho después de haberlo hecho delante de Telémaco), y son una serie de signos que forman parte del pasado los que acaban produciendo en la mujer el sentimiento de hallarse delante de su marido. En la acentuadísima retórica visual de la secuencia de este reconocimiento (la ventana-espejo que une y separa al mismo tiempo las caras de la pareja) destaca el escepticismo último de Travis, incapaz de creer que su regreso pueda ser perdurable. El héroe del film se limitará —como el protagonista de *Alicia en las ciudades*— a restituir un determinado orden familiar del que él, necesariamente, ha de quedar excluido. Travis ocupa, al final, la misma

parcela de protagonismo que el Ethan de *Centauros del desierto*: también partirá sin rumbo, después de haber restituido el orden, de la misma manera que versiones posteriores del poema homérico afirman que hizo Ulises, una vez vengada la afrenta. Héroes que viven a la intemperie, llamados por la tentación apátrida del vacío.

LA FUNDACIÓN DE UNA NUEVA PATRIA

LA ENEIDA

Si la soledad cósmica del repatriado convierte a la *Odisea* en una experiencia individual, el tercer gran argumento basado en el viaje —la fundación de una nueva patria— se presenta como una aventura colectiva. El poema épico que mejor explica este itinerario es la *Eneida*, protagonizado por un colectivo de troyanos supervivientes de la derrota bélica, encabezados por el valeroso Eneas. Este grupo de excombatientes recorre el mar a la búsqueda de una tierra próspera donde fundar la que ha de ser su futura patria, localizada en la península Itálica. Un texto apasionante que su autor, el poeta latino Virgilio, concibió con una fuerte carga ideológica: impulsar desde la literatura una conciencia nacional romana fortalecida por unos indispensables referentes míticos. La fértil aplicación de ese argumento en el cine tendrá también la misma resonancia de reivindicación nacionalista: explicar las dificultades y la valentía de quienes forjaron los orígenes de una comunidad. Convertir en leyenda a los pioneros.

EL MOTIVO DE LA TIERRA PROMETIDA

La *Eneida* no es un poema terminado (Virgilio no tuvo tiempo de corregirlo), pero la estructura que nos ha llegado muestra una curiosa simetría con los poemas homéricos. Sus seis primeros cantos siguen el esquema narrativo de la *Odisea*, y explican el viaje de los troyanos desde que abandonan su tierra hasta que llegan a la región itálica del Lacio. Los restantes seis cantos evocan la guerra sostenida con los latinos por el dominio del nuevo territorio, y recuerdan claramente la *Ilíada*. Pero ni la guerra ni el retorno al hogar constituyen el auténtico centro temático de la *Eneida*. La habilidad de Virgilio consiste en saber jugar con los diferentes episodios de los textos homéricos para introducir épicamente un nuevo motivo argumental: la búsqueda de la tierra prometida.

En las abundantes tradiciones literarias donde es posible localizar ese motivo, es siempre notable el proceso de identificación que se produce entre el relato y la comunidad que lo ha hecho nacer. La búsqueda de la tierra prometida supone una aventura colectiva, destinada a crear una mitología de fácil comprensión alrededor del germen de un país y del papel que en él ha cumplido la figura del *líder*.

Y pocos líderes hay que merezcan tanto ese nombre como Eneas, elegido por los

dioses —como Moisés por Jehová— para conducir a la comunidad desamparada e indefensa a su nuevo lugar de destino. El eterno conflicto entre el deseo y el deber se plantea ahora en términos diferentes a los apuntados en la *Odisea*: ya no se habla de las obligaciones familiares del esposo o del padre, sino de las responsabilidades colectivas del caudillo amalgamador de *todas* las familias.

El episodio más citado del periplo marítimo de Eneas y los suyos —la historia de amor con la reina Dido— también es la ilustración máxima de la tensión entre el deseo individual y el deber colectivo. En este episodio^[16] el poeta latino crea la figura inolvidable de una reina enamorada, Dido, que, al retener apasionadamente al héroe, lo aleja de sus obligaciones concretas con la comunidad. Pero esta debilidad aparente del héroe le permite conocer un amor auténtico, profundo, emocionante. Cuando Eneas, conminado por los suyos a seguir adelante, abandona a la reina, ésta se suicida. Es una trágica respuesta humanizada a la implacable rigidez que suponen las excesivas obligaciones del caudillo con su pueblo.

Pero esta comunidad también es débil, y en ocasiones son su inconsciencia y su relajamiento los que provocan el enojo del héroe, que se ve obligado a utilizar todos los medios persuasivos para arrancarla del desánimo o la dispersión con que afronta constantemente las dificultades del viaje. Ésta es también una de las constantes de la aventura de Moisés en el Sinaí (recordemos su ira cuando el pueblo elegido comienza a idolatrar imágenes de otros dioses) y se reencuentra en la *Eneida* en pasajes como el de la estancia de los troyanos en Sicilia, una tierra que no es su destino final, pero donde una parte de los viajeros, especialmente las mujeres, manifiesta una necesidad obsesiva de permanecer. Instigadas por la diosa Juno, enemistada con Eneas durante todo el poema, las troyanas llegan a quemar sus propias naves, y sólo la intervención de Júpiter que, conmovido por los ruegos de Eneas, deja caer una tormenta, apacigua el incendio y permite continuar el largo viaje.

Inconstante y olvidadizo, pero de nuevo cohesionado por el líder, el pueblo se une finalmente alrededor de Eneas cuando, llegado a la tierra prometida del Leto, inicia la campaña bélica que debe otorgarle el derecho a permanecer para siempre en el país elegido y conquistado. Después de la victoria de Eneas sobre Turno, rey de los latinos (momento en que finaliza el poema), ya será posible la fundación de la nueva patria a cuya gloria se ha compuesto el poema.

UN MOISÉS GRECOLATINO

La progresión dramática de la *Eneida* es típica de todas las ficciones que giran en torno a la tierra prometida, posteriores o anteriores. Su esquema argumental es aplicable, paso a paso, a un relato tan importante como el *éxodo* bíblico, donde asistimos a un viaje muy similar al de los troyanos. En el *éxodo*, una comunidad

esclavizada (los judíos, sometidos por los egipcios) es guiada por un líder (Moisés) que, inspirado por la voz de Jehová, los traslada por el desierto en un viaje *lleno de incidentes* tanto *externos* (con los diferentes pueblos enemigos) como *internos* (conflictos con el líder por falta de fe). Finalmente se alcanza el *lugar de destino*, la tierra prometida; pero Moisés no llegará a compartirla con los suyos, y con esta privación expiará todas las debilidades de su comunidad.

La pasión aventurera contenida en este viaje a la esperanza es lo que atrajo a Cecil B. DeMille y le indujo a realizar la famosa versión de 1956 del éxodo bíblico, *The Ten Commandments* (*Los diez mandamientos*). Se trata, en realidad de un *remake* de una antigua película de ese realizador con el mismo título y fechada en 1923, que introducía el episodio bíblico de la huida de Egipto en una narración contemporánea, para proponerlo como episodio modelo aleccionador. Pero las intenciones de la segunda versión no son tan moralizantes, sino que suponen una eufórica, exacerbada y melodramática visita a un mundo de fantasía tratado desde unas coordenadas fastuosas, a través de las cuales se potencian las posibilidades más espectaculares que el relato ofrece. Resulta previsible, conociendo el gusto megalómano de DeMille, que Moisés —un atlético Charlton Heston— sea presentado como un libertador valeroso y con superpoderes (los que le otorga su alianza con la divinidad), un aventurero de epopeya que envejece al ritmo marcado por los acontecimientos, pero que conserva hasta el final la aureola mítica colosalista, hercúlea y enérgica característica de los grandes personajes de los poemas épicos^[17].

Al hacer adoptar al film un tono de aventuras fantásticas y legendarias, DeMille dio a la crónica del éxodo israelita una consistencia dinámica superior al tono más reposado de la escritura bíblica. Gracias a esta transformación, el Moisés de DeMille es un personaje mestizo, cuyo origen está en el Antiguo Testamento pero forjado con un *carácter* que es descendiente directo de los héroes grecolatinos nacidos para la acción, como el Eneas diseñado por Virgilio^[18].

LA CONQUISTA DEL OESTE

La sociedad norteamericana vio en el western un magnífico instrumento de afirmación nacionalista. Al tratarse, en palabras de Bazin [10], del encuentro entre un medio de expresión y una mitología, el cine del Oeste podía permitir fácilmente la construcción simbólica de una imagen idealista de la patria. Un territorio virginal y salvaje que podía entenderse como una tierra prometida o, mejor aún, como la *tierra de las oportunidades*, que había estimulado a los primeros pobladores (millares de europeos desheredados y emprendedores, aventureros o proscritos) a cruzar el mar a la búsqueda de nuevos espacios donde asentar sus vidas.

La impresionante épica que los directores y productores cinematográficos

construyeron sobre estos primeros hechos verídicos, convertidos prontamente en material legendario, se vertebró en un variado mosaico narrativo sobre las dificultades de la conquista de territorios hostiles e inexplorados. Una lucha violenta y primitiva que no siempre ignoró los aspectos más contradictorios del proceso, incluido el genocidio de los indios. El conjunto de filmes resultante configura un extraordinario cantar de gesta en formato audiovisual, sin precedentes en la historia, sobre la fundación de esa nueva patria.

Las películas que se refirieron a la colonización (básicamente estructurada como un movimiento de población del Este al Oeste) adoptaron en muchas ocasiones un esquema argumental comparable al de la *Eneida*. El líder del grupo —Eneas reencarnado— era un valeroso explorador, conductor de ganado o pistolero protector, responsabilizado de llevar a buen puerto a la comunidad de colonos que le acompañaba, bajo la amenaza constante de disidencias en el grupo o de peligros externos, centrados en las calamidades naturales y los sangrientos enfrentamientos con los indios.

Pero aparte del protagonismo de este líder, el género leyó la historia del progresivo asentamiento de los colonos como una aventura colectiva. Y es posiblemente esta conciencia comunitaria la que hizo cristalizar, ya a comienzos de los años veinte, una de las imágenes más representativas del cine americano: la hilera de carromatos en dirección al Oeste, arrastrándose lentamente —como un enorme gusano cubierto de lonas blancas— por desiertos áridos o caminos de tierra, salvando ríos infranqueables y peligrosos desfiladeros.

La caravana de colonos anónimos, parapetados en el interior de las lonas de los grandes carromatos, es el equivalente visual de la reiterativa referencia al conjunto de naves troyanas desplazándose por mar, en pos de una nueva patria, en la *Eneida*. Las naves del poema y los carromatos del western son pequeñas unidades de transporte que, con su multiplicación en el interior del paisaje —desierto marítimo o terrestre—, producen, en el imaginario del lector/espectador, la idea de un colectivo unido por un gran objetivo común: la conquista de un remoto paraíso donde establecerse.

LOS FILMS FUNDACIONALES

El film que dio cartas de nobleza a la utilización de esta imagen arquetípica lleva la fecha de 1923, y constituye uno de los primeros clásicos del género. Se trata de *The Covered Wagon* (*La caravana de Oregón*), crónica semidocumental del viaje de las caravanas de pioneros camino de Oregón. Su director, James Cruze, sistematizó en esta película los escenarios naturales para el western al tiempo que reforzaba, con la belleza de los paisajes que la cámara muestra sin ningún trucaje, su idealización. Cruze convierte el escenario del western en el espacio perfecto para la magnificación de una mirada contemplativa, y a ratos muy lírica, con la que contrarrestar, enriquecer

y complementar el carácter eminentemente épico del género^[19].

La caravana de Oregón se construyó con la voluntad de ser una fiel reconstrucción histórica de los hechos que se relataban. Pero el intento de proporcionar al público la imagen de una realidad que se pretendía verídica fue al mismo tiempo el origen de una mitología cinematográfica. La película de Cruze generó los grandes westerns sobre la época de los pioneros, entre los que destacaría un clásico de Raoul Walsh, *The Big Trail* (*La gran jornada*, 1930), que trata el mismo motivo del asentamiento que había inspirado a Cruze, pero acentuando las referencias bíblicas: al emprender el viaje los colonos, un predicador congrega al grupo para la oración, estableciendo así una conexión trascendente entre el objetivo y la divinidad. Las referencias religiosas adquirirán con frecuencia un notable protagonismo: en *Wagon Master* (1950), de John Ford, la comunidad que viaja es una secta religiosa, unos mormones a los que un par de exploradores ayudan a llegar a su destino. Y a partir de la consistencia de este argumento clásico se destaca la variable de *Westward the Women* (*Caravana de mujeres*, 1951), de William A. Wellman, western sin precedentes en lo que se refiere al protagonismo femenino, donde el viril e inicialmente misógino Robert Taylor se encarga de conducir a unas mujeres a través del desierto hasta una tierra prometida previamente conquistada por unos pioneros que, una vez instalados, sienten la necesidad de perpetuarse fundando familias.

Porque la familia es la forma americana de expresar una resolución del argumento que no existía en la *Eneida*: una vez conquistada, la tierra prometida será dividida y repartida para el uso privado y particular de sus nuevos ocupantes. El paroxismo visual de esta competencia por conseguir tierras se refleja en las diferentes recreaciones cinematográficas de un hecho histórico: la famosa carrera de carromatos por la posesión de las tierras de Dakota, incluida en westerns de todas las épocas como *Three Bad Men* (*Tres hombres malos*, 1926), de John Ford, *Cimarrón* —en las versiones de Wesley Ruggles (1931) y Anthony Mann (1960)— o en un característico neowestern sentimentalista de los noventa como *Far and Away* (*Un horizonte muy lejano*, 1991), de Ron Howard. Esta apología de la propiedad privada encontraría una forma simbólica de expresarse en los westerns con la construcción de una cerca alrededor del territorio privado, origen de una nueva violencia, ahora ya decididamente civil^[20].

EL VIAJE EXPIATORIO

En la evolución del western vemos un progreso continuado del individualismo, que obliga a dotar al líder de un carácter psicológico cada vez más complejo. *Bend of the River* (*Horizontes lejanos*, 1952), de Anthony Mann, es una de las películas que mejor expresan este enriquecimiento argumental: el conductor de la colectividad no

es una figura simplemente heroica, sino que tiene unas contradicciones morales que convierten su viaje hacia la tierra prometida en un itinerario expiatorio.

Los títulos de crédito del film ya muestran que Mann no puede escapar a la fascinación que ejerce la imagen de los carromatos abriéndose paso en un paisaje natural y en cierto modo virgen, limitado por un clarísimo cielo azul y por unas impresionantes montañas nevadas al fondo. Al otro lado de estas montañas está la fértil tierra de Oregón, donde el centenar de viajeros que forman la caravana tiene previsto establecerse. James Stewart, el actor-fetichismo de Mann en la mayoría de sus westerns, encarna el personaje de Glyn McLyntock, un antiguo pistolero que — motivo muy frecuente en el género — ha decidido cambiar de vida. Como vía para regenerarse ha asumido la responsabilidad de ser el conductor y guía de los colonos, junto a los cuales no descarta la posibilidad de comenzar una segunda y pacífica existencia en la tierra prometida que hay detrás de las montañas. Este trayecto se verá obstaculizado por grupos de mercenarios contaminados por la incipiente fiebre de oro que se está apoderando de las ciudades próximas al valle y, especialmente, por la figura de otro pistolero, doble maligno del protagonista (símbolo de su pasado), que encarna argumentalmente las debilidades que los líderes tienen que superar para llevar a buen fin su empresa.

Así pues, se plantea con tanta sencillez como exactitud uno de los conflictos básicos de las historias de éxodos: la rendición de la comunidad a los falsos ídolos (el oro en este caso, ya portador de la discordia en el episodio del becerro de oro en el éxodo bíblico). Líder rechazado y abandonado después de una sedición, McLyntock se convertirá en un perseguidor infatigable de los traidores que escapan con las provisiones de los colonos hacia las minas de oro. El rescate de los bienes colectivos y la eliminación del doble le permite llegar al valle ya purificado de su pasado de pistolero y digno de entrar en el paraíso. Esta connotación bíblica es la que impulsó al guionista Borden Chase a acentuar en el film el máximo de contrastes entre las tierras puras (el valle inalcanzable) y las tierras corrompidas por la llegada del oro. Tras vencer las sombras culpabilizadoras del pasado, McLyntock puede entrar en la tierra prometida y se ganará el derecho (que Jehová negó a Moisés) de participar en la idílica vida que los demás colonos han construido.

EL DESENCANTO

Su conflictiva relación con este argumento esencial del western —la tierra idealizada— es lo que explica uno de los fracasos económicos más inesperados de la historia del cine: el de *Heaven's Gate* (*La puerta del cielo*, 1980), un majestuoso western épico dirigido por Michael Cimino. En la base del rechazo primario que el público americano mostró contra el film reside el hecho de que Cimino haya seguido fielmente la singladura bíblica, sugerida ya en el título, pero con protagonistas

diferentes a los del western clásico. El pueblo colonizador está formado por un proletariado europeo, multirracial, que sigue todo el recorrido típico de la iconografía del western: hilera de carromatos, tensiones internas con los conductores, llegada a una etapa del camino, distensión musical —el baile colectivo tan querido por John Ford— y el enfrentamiento final con los pobladores indígenas. La particularidad de *La puerta del cielo* es que los indígenas no son pieles rojas, sino los propios americanos blancos, la primera generación de pioneros, terratenientes que crían ganado y que se enfrentan violentamente a la llegada de los nuevos pobladores, pobres y de vocación agrícola. Así es como Cimino sabotea una de las convenciones típicas del argumento de la *tierra de las oportunidades*: los enemigos de los pioneros son los propios americanos. Esta arremetida contra la mitología del género (en favor de la historia verídica de los hechos) culmina en la escena del ataque final, donde los terratenientes blancos se ven rodeados —a la manera del círculo de carromatos atacados por los indios— por los nuevos inmigrantes humildes, que han decidido rebelarse. El espectador americano no podía admitir fácilmente esta imagen de los personajes negativos ocupando el centro del círculo, allí donde siempre resistían los héroes clásicos del western. Un cambio demasiado radical, que llevó a Cimino a un ostracismo industrial en el sistema de Hollywood y relegó este género a las catacumbas, hasta su renacimiento en algunos héroes desencantados de los años noventa.

Y es que la tierra prometida no siempre responde a las expectativas: los movimientos migratorios de gente desheredada —y a menudo desesperada— suelen llevar al descubrimiento, al final del viaje, de que en el territorio idealizado no se pueden materializar los sueños. El desencanto del emigrante es el tema de muchos films de países diversos, como sucede en un notable díptico del director sueco Jan Troëll. En la primera parte, *Utvandrama* (*Los emigrantes*, 1971), se describen las difíciles condiciones de vida de una familia campesina en la Suecia de finales del siglo XIX; en la segunda parte, *Nybyggarna* (*La nueva tierra*, 1971), la familia llega a los Estados Unidos, donde tiene que convivir con otra dura realidad.

Elia Kazan se inspiraría en la vida de su tío para explicar la emigración de un armenio de Anatolia a los Estados Unidos, en *America, America* (1963), una mezcla de ilusión y de vaga melancolía desencantada típica de todas aquellas crónicas en las que el argumento plantea la diferencia entre las ilusiones acariciadas y la realidad. Otras películas relatarán viajes colectivos por diferentes ejes migratorios. El film croata *Vlak bez voznog reda* (*Tren sin horario*, 1959), de Veljko Bulajic, narra los dramáticos desplazamientos de familias enteras que al acabar la Segunda Guerra Mundial emigran del sur de Yugoslavia a las fértiles tierras de Voivodina que les han sido asignadas. Uno de los films fundamentales del cine brasileño, *O canto do mar* (*El canto del mar*, 1954), de Alberto Cavalcanti, establece esa búsqueda de la tierra prometida en un largo y accidentado viaje desde las tierras áridas del Sertão, en el nordeste del país, hacia el mar, al sur. El film es, una vez más, la radiografía de un

núcleo familiar, según un esquema idéntico al que seguirá Nelson Pereira dos Santos en *Vidas secas* (1963), en una repetición de la ruta Norte-Sur bañada del escepticismo y sentido crítico de que harían gala la mayoría de las películas sudamericanas que tratarían este motivo^[21].

La visión desencantada de las expectativas de un viaje fundacional tendría una de sus obras maestras en la adaptación que John Ford hizo en 1940 de la novela *The Grapes of Wrath* (*Las uvas de la ira*), de John Steinbeck. El film narra, con un pulso irreplicable, las vicisitudes de un colectivo de trabajadores agrícolas —ejemplificados en la familia del inconformista Tom Joad (Henry Fonda)— que abandonan sus tierras para desplazarse al Oeste, a California, impulsados por la esperanza de encontrar trabajo en plena Gran Depresión. Crónica de un viaje difícilísimo por la América rural, los llegados a la nueva tierra prometida descubrirán que la precariedad sigue siendo la norma de su vida y tendrán que enfrentarse al medio hostil de la explotación. John Ford consiguió una alquimia nada fácil: conciliar el nacionalismo humanista y positivo que había cultivado en sus westerns con el compromiso ético y el crudo realismo social que el argumento de Steinbeck exigía. La importancia del film queda fuera de duda: *Las uvas de la ira* constituye el éxodo por excelencia de la clase trabajadora americana, y una de las cumbres críticas del cine comercial propiciado desde Hollywood.

LA SANGRE DEL DESCUBRIMIENTO

Un mismo desencanto, pero en clave de revisión histórica, es el que ha impregnado la mayoría de films sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo. Después de la literatura de reivindicación indigenista en que se denunciaba la crueldad sanguinaria de los ocupantes españoles y portugueses, era prácticamente imposible construir un cine épico que fuera capaz de exaltar ese acontecimiento como una simple celebración aventurera. El único contexto de producción capaz de verlo desde un punto de vista positivo sin ningún complejo fue, lógicamente, el cine de inspiración fascista, como lo demuestra la española *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, que idealizaba el viaje de Colón y su asentamiento.

Pero el argumento del descubrimiento ha acabado centrándose principalmente en filmes críticos capaces de mostrar la locura de esa epopeya. El caso más ejemplar es la recurrencia a la figura histórica de Lope de Aguirre, un tenaz buscador de la ciudad de El Dorado, en el corazón de la selva amazónica, a la que quiere llegar capitaneando una expedición que pasará por todo tipo de dificultades. Este héroe enloquecido fue recreado en el film de Werner Herzog *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, la cólera de Dios*, 1972) —con un Klaus Kinski visionario, cruel, un tirano iluminado por el mal— y en *El Dorado* (1988), de Carlos Saura, donde Omero

Antonutti encarnaba un Aguirre más comedido. En ambos casos predomina la negación del carácter benéfico de la expedición: El Dorado es una tierra prometida sólo para los ambiciosos protagonistas hambrientos de riqueza y premiados con el fracaso.

Coincidiendo con el quinto centenario del descubrimiento, Ridley Scott afrontó su visión de la gesta de Colón en 1492, *la conquista del paraíso* (1992), con la intención de no escapar a este sentido crítico. El film es un intento de aproximarse al relato épico del viaje de Colón siguiendo literalmente el argumento de la tierra prometida, prestando especial atención al conflicto entre las visionarias intenciones del líder y el escepticismo de la comunidad que ha de impulsarlo. Pero una vez llegado a su destino, el júbilo del descubridor se revela efímero y el paraíso descubierto es víctima de la crueldad irrefrenable de las sucesivas llegadas de conquistadores a la Nueva Patria fundada por el Almirante. El Nuevo Mundo transatlántico, la tierra prometida por excelencia, allí donde había cuajado mejor la mitología del relato de la *Eneida*, mostraba la cruda violencia primigenia que acompaña, muchas veces de manera encubierta, a cualquier acto de asentamiento sobre un nuevo territorio.

EL INTRUSO BENEFACTOR

EL MESÍAS

«No he venido a traer la paz, sino la espada». La declaración tiene todo el aspecto de un goloso eslogan que sirviera de publicidad —tal vez con un irrelevante cambio en la naturaleza de las armas— para uno de los encendidos westerns de Clint Eastwood, o para las hiperbólicas gestas futuristas de alguno de los Robocop o Terminator de la era cibernética. Pero no la inventa ninguno de estos supuestos apóstoles de la nueva violencia, sino el Cristo pacifista y amoroso del Evangelio según Mateo. La frase es equívoca si se saca de su contexto en el texto evangélico (Mt, 10, 34), ya que, lejos de cualquier acción bélica, Mateo se refiere a la división previsible que la nueva doctrina creará entre los miembros de una comunidad caracterizada —como todas— por la resistencia a los cambios. Pero la tentación descontextualizadora es excesivamente fuerte y por ello Paul Schrader trasladó esta frase a uno de los pasajes más dramáticos, convulsos y violentos de su guión *The Last Temptation of Christ* (*La última tentación de Cristo*, 1988): el episodio de la expulsión de los mercaderes del templo (Mt, 21, 12).

Con la manipulación quería reforzar una de las características narrativas del relato mesiánico: que el paso por la tierra del hijo de Dios hecho hombre no puede explicarse sin la conciencia de violentar un orden. Si en el inicio era el Verbo, como suscribe enigmáticamente el evangelista Juan, la manifestación temporalizada de ese Verbo supone su intervención en la historia. Una intervención obligadamente dialéctica, que combate el anterior y caduco estado de cosas y que, en el caso más extremo de mesianismo, pasa por el autosacrificio: la sangre derramada, redentora, germinal del héroe.

Con toda esta carga de sensaciones, es lógico que la intervención del Mesías ayude a configurar la identidad colectiva. Un grupo humano se enfrenta a una experiencia de cambio, que es traumática pero también liberadora. Por eso las historias mesiánicas dejan siempre un poso de experiencia para la comunidad visitada. Todo el saber que los viajeros empedernidos aprendían con la dureza de su itinerario, los miembros de una comunidad visitada lo adquieren en su inmanencia territorial: si la *Odisea* ha sido, como ya hemos observado, el más grande relato sobre la fijación de la identidad del individuo, las historias mesiánicas tienen una función semejante en lo que se refiere a los mecanismos de afirmación del reconocimiento colectivo. No es extraño, pues, que Borges [15] viera en estos grandes relatos dos de los cuatro únicos argumentos posibles.

El ciclo mesiánico encuentra en los cuatro evangelios del Nuevo Testamento una concreción tan totalizante como difícilmente eludible. La popularidad y el predominio cultural de esos textos los convierte en la referencia fundamental de todos los argumentos alusivos a la visita ansiada de un benefactor.

El relato mesiánico^[22] se origina en la necesidad de un líder por parte de una comunidad en crisis. Este momento crítico se manifiesta en el estancamiento inmovilista de las estructuras de poder. La comunidad mantiene la memoria de una pasada edad de oro, un paraíso perdido que la intervención del líder mesiánico le puede devolver. La esperanza de una liberación se manifiesta bajo el signo de una o varias profecías previas al nacimiento prodigioso del héroe que implican una obsesiva persecución por parte del poder establecido. Pero siempre existe una ayuda sobrenatural para proteger la precaria existencia del héroe-niño, tan bien analizada por Otto Rank [65] en sus estudios, sobre esta fase del relato heroico: el niño abandonado, salvado muchas veces por padres adoptivos, recibe una educación lejos de su comunidad, sin tener conciencia exacta de su identidad. Después de este período de ausencia —durante el cual el ejercicio de la tiranía se hace cada vez más insostenible para la sociedad oprimida—, su destino le es revelado al Mesías ya adulto, que regresa a su comunidad para intervenir en ella. Su actuación se inscribe en el signo de una rebelión igualitaria, pero supone la propagación paralela de una determinada doctrina (o nuevo código de valores) y va acompañada de la demostración de una fuerza sobrenatural (milagros y prodigios) que protege al héroe y le permite captar progresivamente nuevos adeptos.

La función redentora del Mesías pasa finalmente por una muerte trascendente, entendida como un sacrificio de alcance universal, y acompañada de un descenso al infierno. Una muerte que no es sino el prólogo de una apoteósica resurrección, que afirma definitivamente la fe en el héroe. Su partida, una vez cerrado el ciclo, está muy lejos de ser definitiva: el Mesías tiene el máximo cuidado de emplazar a sus fieles para un reencuentro futuro, con la promesa de un nuevo retorno.

Así es el relato en su totalidad. La ficción cinematográfica ha sido especialmente receptiva a esta estructura argumental y la ha utilizado muy libremente, fragmentariamente, pero permaneciendo fiel a sus características esenciales. Un argumento, el del intruso benefactor, que ha recorrido la mayor parte de los géneros y registros dramáticos.

JESÚS SACRALIZADO

El público cinematográfico —que representa, potencialmente, toda la comunidad humana— no tiene posibilidad real de identificarse con un héroe que adopta una

naturaleza sagrada. El valor religioso que impregna la figura de Cristo ha actuado como un freno a la hora de recrear dramáticamente *la historia más grande jamás contada*. Una prueba de esta limitación emotiva la encontramos cuando David W. Griffith visualizó la pasión de Cristo en uno de los episodios de *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916) con una distancia y una frialdad totalmente diferentes del tono más subjetivo y melodramático de los otros tres relatos que completan el film. El gran director americano, ante el problema, recurrió a la pintura renacentista y se limitó a adoptar una iconografía contemplativa, renunciando a penetrar en el terreno íntimo y trágico del protagonista.

Ya en sus primeras visualizaciones cinematográficas, las reiteradas historias de Cristo tienen un esteticismo forzado, hierático, como si se tratase de estampas sagradas. Esta convención fue aceptada —con diferentes matices— por directores como Cecil B. DeMille en *King of Kings* (*Rey de reyes*, 1927), por George Stevens en *The Greatest Story Ever Told* (*La historia más grande jamás contada*, 1965), o por Franco Zeffirelli en *Gesù di Nazareth* (*Jesús de Nazaret*, 1977). En todos estos films, la historia sagrada será reconstruida con los recursos espectaculares propios de Hollywood, pero sin las pulsiones subjetivas y melodramáticas que se adoptarían en el retrato de otras figuras mesiánicas menos marcadas por un carácter sagrado.

Ni Cecil B. DeMille, con lo especializado que estaba en relatos bíblicos, supo vencer la férrea resistencia del personaje. Al inicio de *Rey de reyes*, el rostro de Cristo aparece por primera vez a través de un plano subjetivo de la mirada de un niño ciego a quien el Mesías acaba de curar. Era una manera de demostrar que el protagonismo del film se repartiría entre los diferentes miembros de la comunidad visitada. Especialmente los niños, unos personajes recurrentes a la hora de revelar el mensaje puro del Mesías.

George Stevens intentó en *La historia más grande jamás contada* convertir a Cristo en el héroe de un superwestern: su film cuenta con una extraordinaria cantidad de primeros planos dedicados al rostro del héroe mesiánico —Max von Sydow—, mientras sus discípulos arrastran sus túnicas blancas por un desierto filmado en Cinemascope como si se tratara de los Doce Magníficos justicieros de una Jerusalén oprimida por un indescriptible Poncio Pilatos con el rostro y la calva de Telly Savalas. Fue en este film donde más se buscó una identificación heroica de Cristo, pero el hermetismo a que acabó llevando la sacralidad del personaje tampoco permitió exacerbar más de la cuenta su subjetividad y el resultado no salió de tierra de nadie.

JESÚS HOMBRE

¿Cómo se humaniza, entonces, a Jesús? ¿Cómo se le hace descender del marco de una representación distante para contemplar y entender su dimensión humana?

Difícilmente haciéndonos participar de su punto de vista, sino, en todo caso, eligiendo figuras próximas al Mesías con las cuales el espectador pueda establecer un criterio factible de identificación, como muy bien intuyó Nicholas Ray en su atractiva versión de *Rey de reyes* (1961). Un film en el que cada una de las presencias secundarias asume protagonismo sentimental y político.

Los intermediarios humanos con más temperatura dramática son María Magdalena y Judas, confrontados con Jesús a causa, respectivamente, del erotismo sublimado o la amistad traicionada. Ellos son los auténticos protagonistas de la ópera-rock *Jesus Christ Superstar* (*Jesucristo Superstar*, 1973), llevada al cine por Norman Jewison, y, sobre todo, de *La última tentación de Cristo*, film de gran importancia a la hora de transgredir algunas de las convenciones hasta entonces intocables del acercamiento al Cristo humanizado. Basada en una conocida novela de Nikos Kazantzakis —*Cristo de nuevo crucificado*—, *La última tentación de Cristo* efectúa el gran paso de explicar el relato, en algunos momentos del film, desde el punto de vista del propio Cristo: cómo reflexiona —por ejemplo— cuando intenta determinar si es o no el hijo de Dios. Este Cristo (¡que duda!) protagoniza un inesperado sueño final en el que, mientras agoniza, imagina lo que hubiera sido su vida de haberse sometido a la tentación de la normalidad. Gracias a la cuidada caligrafía, obra de la reconocida maestría del director Martin Scorsese para reutilizar lo mejor del clasicismo, *La última tentación de Cristo* intenta una operación singular: convertir a Cristo en agente de sus propios actos y no en una mera figura sacralizada^[23].

Un director que hubiera podido sentir una fascinación por Cristo más próxima a la pura identificación era el visionario Pier Paolo Pasolini. Pero el poeta del Friule, muy hábilmente, no quiso plantearse en *Il Vangelo secondo Mateo* (*El Evangelio según San Mateo*, 1964) la más mínima adopción de la subjetividad del Mesías. El film, por el contrario, dibuja el Cristo visto por Pasolini, un discurso hecho carne: la ética de la rebelión de los pobres, la estética de su representación, de Bach a Giotto. La renuncia agnóstica a entender a Cristo (interpretado por un actor sin ninguna experiencia, Enrique Irazoqui) permite poetizarlo, construyendo un ser enigmático, misterioso, voluntariamente hermético.

En una dirección contraria a ese Cristo personal, politizado y poético, Rossellini construyó su *Il Messia* (1976) buscando la literalidad del texto evangélico por encima de cualquier licencia estetizante. Rossellini, que con esta obra culminaba su indagación sobre el uso didáctico de sus films para la televisión, demuestra palpablemente los límites de la adaptación fílmica del relato y asume el desapasionamiento como única forma lícita a la hora de transmitir el mensaje sagrado.

En contraste con esta probada contención emotiva, el relato mesiánico utiliza todo el arsenal melodramático cuando se encarna en un personaje despojado de cualquier sacralidad, pero investido de una misión suprema. Este encargo, normalmente político, convertirá al héroe en un líder de masas sometido, sin embargo, a unas contradicciones internas en el ejercicio de su misión. Por ese motivo, el género biográfico por excelencia, el *biopic*, suele adoptar muchas veces la estructura del relato mesiánico dirigiendo el punto de vista al dolor íntimo del héroe y no tanto al de la comunidad. Es el caso de filmes aparentemente tan dispares como *Spartacus* (*Espartaco*, 1960), de Stanley Kubrick, *Gandhi* (1982), de Richard Attenborough, y *Malcolm X* (1992), de Spike Lee. Por encima de sus diferencias estilísticas, estas tres películas componen entre sí una crónica completa del líder mesiánico, que incluye un período de formación, la toma de conciencia de su misión trascendente, el inicio de la lucha conjuntamente con la comunidad a la que se quiere redimir y liberar, y su sacrificio final, que le lleva a morir por la causa, aunque permanezca el germen de la resurrección: su mensaje se encarnará en los nuevos adeptos. De los tres films, tal vez sea *Espartaco* el que plantea con mayor evidencia la dependencia del relato sacralizado, pues, con el notorio disgusto del guionista Dalton Trumbo, el director Stanley Kubrick quiso subrayar el carácter martirial del líder de los esclavos, que no sólo protagoniza la revuelta igualitaria y conduce a la comunidad oprimida a un nuevo horizonte de libertad, sino que muere crucificado y deja como semilla de continuidad un hijo engendrado de una esclava^[24].

También es mesiánico un film tan complejo como *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, 1993), de Steven Spielberg, un director muy influido por los mitos religiosos judíos. Coherentemente con el resto de su filmografía, Spielberg se inclina por este modelo argumental a la hora de mostrar el difícil equilibrio entre la acción salvadora individual y el drama de la colectividad anónima. Schindler es un mesías —imperfecto pero íntegro— que aun sin saberlo está llamado para una alta misión, la de liberar de la muerte en los campos de exterminio a un colectivo de judíos condenados. En ese film se produce un reencuentro entre los dos factores esenciales del relato original: por un lado, el pueblo judío que espera, y por otro lado, el Mesías salvador. En un film con tantas reminiscencias del Nuevo Testamento, Spielberg utiliza todo el ciclo mesiánico haciendo servir alternativamente el punto de vista de los judíos oprimidos y el de la paradójica actividad del individuo que tiene que redimirlos. La estructura argumental mesiánica exigía un final heroico que la biografía real de Schindler hacía difícil —después de la guerra se dedicó a oscuros negocios y murió en el olvido—, pero que el director resuelve en el discutido aunque eficaz y pertinente epílogo: sobre la tumba de Schindler se congregan sus judíos, los que él salvó, en la promesa por la esperanza de un futuro mejor. Es la forma laica de expresar la resurrección.

Shane (Raíces profundas), uno de los westerns más populares realizado por George Stevens en 1953, cuenta con un número de primeros planos desproporcionadamente elevado en relación con otros clásicos del género. Eso tiene una explicación muy sencilla, pero de extraordinaria trascendencia para el tema del relato mesiánico: la historia de un misterioso pistolero de procedencia incierta, que ayuda a una familia de campesinos a proteger sus tierras del desaprensivo terrateniente que quiere ocuparlas, es vista a través de la mirada de un niño. Esta opción narrativa obligó al realizador a violentar constantemente la narración objetiva de los acontecimientos épicos a través de enfáticos primeros planos del rostro del niño, admirador incondicional de las proezas de su héroe.

George Stevens era perfectamente consciente de que la elección del punto de vista constituye una opción esencial para la realización de un film basado en el motivo argumental del extranjero benefactor. Al convertir la acción mesiánica de *Shane* en una auténtica epifanía a los ojos del benjamín de la familia amenazada, el director construyó no sólo la crónica en clave épica de una lucha en favor de los oprimidos, sino —y quizá sobre todo— la visualización en clave lírica de una educación sentimental. En otras palabras, la historia que *Shane* contaba no era tanto la de una *revolución* contra la injusticia como la de una *revelación* de la idea misma de justicia.

Esta operación, orientada a potenciar el protagonismo subjetivo del visitado en detrimento de la identificación con el visitante —y que Clint Eastwood exacerbaría aún más en su western *Pale Rider (El jinete pálido)*, 1985), vigorosa revisión del film de Stevens realizada treinta años después—, encuentra su reverso en aquellas películas en las que el personaje mesiánico se convierte en protagonista absoluto del relato. De la revelación a los ojos de la comunidad pasiva, a la revolución en las manos del héroe que la hace posible. Por seguir en un género tan marcadamente dotado de connotaciones bíblicas como el western, un conjunto de pistoleros clásicos —el Gary Cooper de *The Westerner (El forastero)*, 1940), el Henry Fonda de *My Darling Clementine (Pasión de los fuertes)*, 1946) o incluso el James Stewart de *Destry Rides Again (Arizona)*, 1939), mesías en este caso muy a su pesar— son tratados de manera singularizada como auténticos protagonistas.

Idénticas características pueden encontrarse bajo el rostro —o la máscara— de los carismáticos justicieros que popularizó el cine de aventuras de Hollywood en títulos como *Captain Blood (El capitán Blood)*, 1935), *The Adventures of Robin Hood (Las aventuras de Robin Hood)*, 1938) o *The Mark of Zorro (El signo del Zorro)*, 1940). Se trata en todos los casos de personajes que —rememorando muchas de las acciones de las antiguas novelas de caballerías— llegan a una comunidad oprimida para propiciar, con su intervención, la caída de la tiranía; salvadores que actúan indistintamente por temperamento aventurero, por espíritu de venganza, por amor a la justicia o incluso

por encargo. Cualquiera de ellos, sin embargo —y ahí reside el poder de su fascinación—, es alguien con quien el espectador puede proyectarse hasta una parcial o total identificación.

Entre estos dos polos de subjetividad —el héroe y la comunidad— oscila toda la complejidad del relato mesiánico. La lucha que se nos ofrece también puede ser equilibrada a través de historias de amor —normalmente imposibles— entre el visitante y una persona de la comunidad, o con la división de la figura mesiánica en un conjunto de personajes complementarios, como en la historia múltiple *Shichinin no samurai* (*Los siete samurais*, 1954), de Akira Kurosawa, releída por John Sturges en el western *The Magnificent Seven* (*Los siete magníficos*, 1960).

CONDENADOS A SER DIOS

En cualquiera de los casos, está en juego el diálogo —nunca del todo resuelto— entre el líder y la comunidad. Esta confrontación crea con frecuencia un marcado desencanto en el héroe, condenado por fuerza a la marginación. Un film como *Shane*, que, según hemos visto, puede ser leído como la historia de un niño que convierte fantasiosamente la imagen de un hombre en la de un dios, incluye —de una manera quizá más sutil— el drama paralelo de un dios que quiere convertirse en hombre: el pistolero encarnado por Alan Ladd es perfectamente asociable a la figura de Cristo, tampoco él *tiene sitio en este mundo* [7]. El sacrificio que le corresponde realizar, al igual que al héroe melancólico del film brasileño *Antonio das Mortes* (1968), de Glauber Rocha, no consiste en otra cosa que en su desaparición de la comunidad.

Éste es finalmente el destino del personaje mesiánico: salvar a una comunidad sin derecho a permanecer en ella. Y es que la actuación mesiánica no supone necesariamente la aceptación unánime del grupo. Una característica inherente al personaje es la soledad: el pueblo puede sentirse receloso de su actividad, o insolidario con su causa. En las películas de predicadores, como *Elmer Gantry* (*El fuego y la palabra*, 1960), de Richard Brooks, se presenta la tensión constante entre el líder y la masa, un poco como sucede en las historias de artistas incomprensidos, según podríamos deducir de las biografías exacerbadas de Van Gogh (el pintor mesiánico por antonomasia), o del fatal destino del héroe de Tim Burton *Edward Scissorhands* (*Eduardo Manostijeras*, 1990) cuya intervención estética en una comunidad cerrada y conservadora supone su exilio eterno.

En ocasiones es la misma naturaleza física del mesías la que lo hace difícilmente sociable, como el robot justiciero de *Robocop* (1987), contemplador atónito de su propia muerte y resurrección en la sorprendente *Robocop 2* (1990), y condenado a vivir en solitario el incompañable drama entre su parte humana y la cibernética.

Sobre la inadaptabilidad y la incompreensión de la comunidad que acoge al mesías centró un cineasta como Luis Buñuel una parte notable de su filmografía. Buñuel supo sacar un partido extraordinario de esta actitud de rechazo colectivo a las quijotescas *buenas intenciones* de los personajes que quieren aportar el bien. En su trilogía sobre la crítica a las virtudes del cristianismo —*Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) y *Simón del desierto* (1965)—, Buñuel propone personajes que actúan como si fueran mesías salvadores, seres iluminados que se convierten en causantes involuntarios de las más inefables catástrofes. En la crisis de identidad de *Nazarín* y de *Simón*, y en la renuncia de *Viridiana* a su caridad primigenia, se encuentra la más punzante crítica que ha hecho el cine de la inutilidad del mesianismo.

Es posible que, haciendo justicia a las palabras bíblicas *dejad que los niños se acerquen a mí*, muchos héroes de reputación violenta necesiten expiarla con el cultivo de una amistad infantil, que da sentido real a la misión del líder. Pero los niños también condenan al alejamiento final: el héroe sabe que tiene que desaparecer para seguir siendo un mito en la imaginación de sus pequeños adeptos, y acepta el sacrificio. Es un rasgo común a los musculosos superhéroes del cine de los noventa: lo hace el Van Damme de *Nowhere to Run* (*Sin escape (ganar o morir)*, 1992) —otra clara revisión de *Shane*— y, sobre todo, el Arnold Schwarzenegger de *Terminator 2: the Judgement Day* (*Terminator 2: el día del juicio*, 1991) —que muere, como Cristo, para salvar la humanidad— y de *The Last Action Hero* (*El último gran héroe*, 1993) —que vuelve a la pantalla, de donde no tenía derecho a salir, después de haber servido a la fantasía de un niño—. El mismo destino seguirán los múltiples héroes de la ficción serial —televisiva, cinematográfica y de cómic—, visitantes de países o de hogares en conflicto, pasajeros restauradores del orden, los cuales, después de haber marcado profundamente a alguna alma sensible, proseguirán su errática función de justicieros.

EL MESÍAS VIENE DEL CIELO

La moderna ficción fantástica ha mantenido en permanente actualidad el argumento del salvador. Es posible que en ningún otro género del gran espectáculo cinematográfico se haga más visible la pertenencia de un relato ancestral con la oportunidad comercial de su utilización.

En el origen de este éxito está la saga iniciada en 1977 con *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*), donde Georges Lucas utiliza una inteligente combinación del relato mesiánico con la adopción de una iconografía de rituales orientalizantes, próximos a la estética guerrera de los samuráis, en una no declarada referencia al film japonés *Kakushi toride no san Akunin* (*La fortaleza escondida*, 1958), de Akira Kurosawa,

que está en el origen argumental del primer film de la trilogía, completada por *The Empire Strikes Back* (*El imperio contraataca*, 1980) y *Return of the Jedi* (*El retorno del Jedi*, 1982). La saga, en su conjunto; constituye la visualización completa del ciclo de gestación y posterior apoteosis del héroe mesiánico. Esta trayectoria es la que vive el protagonista principal Luke Skywalker, un joven adoptado de origen incierto que recibe un día la revelación de su destino trascendente. Una vez ha aceptado la llamada de la aventura, y después de un periplo de secreta iniciación, se convertirá en un líder imprescindible para la salvación colectiva de la galaxia y para su pacificación definitiva.

Pero si *La guerra de las galaxias* elude la iconografía cristiana pese a mantener de manera ejemplar la fase inicial del argumento, encontramos en *Superman* (1978) —realizado un año después del primer film de Lucas, en pleno fervor del género— una narración mesiánica sorprendentemente literal. Y es que Superman, tanto en la versión de cómic como en la cinematográfica, ha sido el mesías por excelencia de la moderna épica de la ciencia ficción. Superman es un niño salvado de un cataclismo galáctico; educado por unos padres adoptivos, descubre de adulto su origen y sus superpoderes, y los pone al servicio de la comunidad amenazada por peligros y catástrofes de todo tipo. El film no hace más que aumentar iconográficamente las referencias mesiánicas del personaje originario del cómic, sobre todo en lo que se refiere a la iconografía del padre celestial (Marlon Brando haciendo, por fin, de Dios) y la simplicidad de sus padres terrestres (Glenn Ford, o sea, José). De igual modo, Superman hace milagros, resucita a su amada Lois Lane —amor secreto, no realizable— y, no sin conocer el desaliento, acaba triunfando sobre el mal. Comprobado el final del filón cinematográfico del personaje —a partir de los fracasos de *Superman III* (1983), ya inevitablemente paródica, y de *Superman IV* (1987), decididamente inútil—, la empresa editora del cómic decidió montar un golpe de teatro para reactivar su edición, haciendo morir y resucitar al héroe, consciente de que esta fase del ciclo heroico era la que le faltaba al personaje. Decisión de muy discutibles perspectivas comerciales, porque difícilmente un personaje mesiánico, una vez concluido su periplo —la resurrección—, puede seguir dando un juego dramático de continuidad.

En el caso de Steven Spielberg, quizá el más mesiánico de los directores en activo, la profética *Close Encounters of the Third Kind* (*Encuentros en la tercera fase*, 1977) ya planteaba las líneas básicas del relato en la figura esperanzada del hombre (Richard Dreyfuss), que recibe el aviso de la llegada de los extraterrestres salvadores. Un film que en su momento recibió airadas críticas de Jean-Luc Godard [31], que calificó a Spielberg de *cobarde* y *estafador* por haber eludido el encuentro final entre los hombres y los extraterrestres de la nave en el único momento de toda la película —según Godard— que hubiera sido dramáticamente innovador. Spielberg debió de tomar buena nota de esta crítica. Su respuesta fue un film sobre dicho encuentro: *E.T.* (1982).

Si *Encuentros en la tercera fase* constituye la primera parte del ciclo mesiánico, la de la profecía del Antiguo Testamento, *E.T.* es su continuación natural: la llegada del mesías que encarna el mensaje renovador^[25]. En *E.T.* un extraterrestre procedente del cielo llega a un hogar caracterizado por una determinada carencia de amor (hay ausencia del padre) y manifiesta poseer poderes especiales de cariz telepático y telequinésico, que le permiten hacer pequeños milagros con la física. El visitante —monstruoso pero entrañable— es perseguido por una fría comunidad de científicos, muere, resucita, regresa al cielo, no sin haber dejado un mensaje de esperanza a los niños que lo han acogido. *E.T.* no sólo ha revelado una nueva ética (la universalidad del hogar como espacio para la felicidad; un mensaje contra la xenofobia de la diferencia), sino que ha contribuido a unir una nueva familia.

La historia de la salvación de un matrimonio por puro contacto con el Misterio también es, desde coordenadas muy diferentes, el tema de *Abyss* (1989), film extraño, mal entendido, de James Cameron. *Abyss* narra la peripecia de un matrimonio a punto de divorciarse en el que renace el amor gracias a su inmersión en la profundidad oceánica. Esta aventura supone una traumática experiencia doble de muerte y resurrección y la aceptación de un milagro propiciado por la visita benefactora de unos extraterrestres. El film tiene —al igual que *Cocoon* (1985), de Ron Howard— una deuda evidente con las dos películas de Steven Spielberg.

En la misma tradición, y coincidiendo con la moda de la ciencia ficción mesiánica, *Starman* (1984), de John Carpenter, introdujo una variante destacable: aquí es el visitante mesiánico el que contempla a los humanos. El protagonista del film, un extraterrestre interpretado por Jeff Bridges, entra en la casa de una desamparada viuda joven y adopta, a la manera de Zeus cuando se introdujo en el hogar de Anfitríon, el cuerpo de su difunto marido. La relación con esa mujer le servirá para descubrir los placeres de la vida en la Tierra, a través de una mirada que poco a poco se maravilla de esta humanidad que, como dice el protagonista, da lo mejor de sí misma en las peores situaciones^[26].

Antes de regresar al cielo, el protagonista de *Starman* engendra un hijo en el vientre de la mujer de la que se ha enamorado, dotándola así del mismo carácter de Virgen María que tendrá también la protagonista —interpretada por Linda Hamilton— de las dos partes de *Terminator*, saga visionaria que efectúa una original relectura del relato mesiánico: un hombre viaja desde el futuro para engendrar, en una mujer elegida, al mesías que liberará a la raza humana cuando las máquinas hayan esclavizado a los hombres. Un robot (Arnold Schwarzenegger), que en el primer film intenta impedir el engendramiento mesiánico, se convierte en la segunda parte en un ángel de acero, protector de la mujer y del hijo ya engendrado, que escapan de la implacable persecución del proteico robot venido del futuro con la finalidad de impedir —como un sicario de Herodes— el crecimiento de ese mesías.

Pero si *Terminator* demuestra la ambivalencia de este héroe cibernético —demonio en la primera parte, ángel en la segunda—, es porque revela la ambigua

materia dramática de estos personajes de vida artificial y sentimientos humanos. El robot puede ser un intruso bienhechor, lo que contrasta con la visión negativa de filmes como *2001...* o *Alien* (1979). El grado más elevado de ambigüedad de esta figura lo encontramos en el clásico de Ridley Scott *Blade Runner* (1982), historia que puede entenderse como un argumento prometeico (una parábola sobre la creación de la vida artificial y la rebelión de los hombres contra los dioses), pero también como una narración cristológica en la que el robot encarnado por Rutger Hauer asume la condición de redentor de la humanidad, por la que muere con explícitas —y a veces forzadas— referencias evangélicas, como el clavo crucificador —que él mismo se introduce en plena agonía— y la liberación de una paloma blanca —¿el Espíritu Santo?— en el momento de su muerte.

EPIFANÍAS INTERIORES

Pasolini sabía que la fascinación por el misterio del personaje mesiánico es lo que conmueve y provoca cambios en la comunidad que recibe su mensaje. En *Teorema* (1968) el director explica las transformaciones que provoca la llegada de un enigmático personaje a la casa de una familia de la alta burguesía milanesa. Para Pasolini, en ese contexto el revolucionario mensaje ha de pasar por el sexo: una zona liberadora que se revela en su elementalidad revolucionaria en el interior de un hogar que hasta ese momento la ha contenido y disimulado para conservar el orden burgués. La marcha del visitante, después de su radical mensaje modifica los comportamientos de todos los miembros de la familia.

Una característica esencial de *Teorema* es la de convertir al visitante más en una *idea* que en un personaje. Y esta opción narrativa es la que ha presidido los films de intención más metafísica: la historia de la transformación de determinadas vidas a causa de una revelación interior. Es el caso del cine de vocación religiosa que lleva a los directores a evocar algo invisible, quizá irrepresentable, como la experiencia de una pequeña comunidad humana que asiste a la aparición de lo sobrenatural, de un milagro, o sea el argumento de *Ordet* (*La palabra*, 1954), el film más ejemplar del danés Carl Theodor Dreyer. Como sabemos, la fe o la esperanza comunitaria en la llegada de una salvación es lo que ha permitido siempre el desarrollo de los relatos mesiánicos. Pero la grandeza de Dreyer se reconoce en la dificultad dramática de su film: la salvación que un reducido grupo de personas obtiene es la resurrección milagrosa de un ser querido, eludiendo la presencia física de cualquier bienhechor. *Ordet* —al margen de introducir una alusión clara a la figura mesiánica a través del loco que cree ser Cristo— es un canto a la sencillez naturalista, a la austeridad espiritual, al ascético rigor compositivo. El premio final a esa espera, mediante la realización del milagro, supone uno de los momentos más misteriosos de la historia del cine, allí donde lo intangible —¿el Verbo?— se manifiesta en toda su pureza.

La metafísica creyente de este film prodigioso es seguida y contestada por el director sueco Ingmar Bergman en una serie de películas que presentan el reverso de la actitud esperanzada: personajes no sometidos a la fe, sino a la angustia existencial producida por la terrible certidumbre de que Dios no se manifiesta. Bergman recreó este tema en la llamada *Trilogía del silencio*. En la primera de las películas, *Såsom i en spegel* (*Como en un espejo*, 1961), una mujer enloquece pensando que recibe en su habitación la visita de Dios. En *Nattvardsgästerna* (*Los comulgantes*, 1962) se cuenta la crisis religiosa de un pastor protestante que celebra la misa sin fe. Finalmente, en *Tystnaden* (*El silencio*, 1963), el vacío de Dios ya es absoluto y los protagonistas se mueven en un espacio poblado de referencias demoníacas. La ausencia radical de cualquier esperanza religiosa, y de cualquier mesías salvador, constituye la clave argumental de este conjunto de obras de cámara. El tiempo se inmoviliza, los personajes esperan sin ningún sentido: una atmósfera del absurdo no demasiado alejada de la inquietud evocada por el dramaturgo Samuel Beckett en *Esperando a Godot*.

La densidad agnóstica de las películas de Bergman influyó extraordinariamente en algunos cineastas de los países del Este europeo, que vivían un contradictorio equilibrio entre el impulso religioso y la espiritualidad oficialmente negada. El ruso Andréi Tarkovski trasladó muchos elementos del relato mesiánico a las formas de comportamiento de sus personajes. Muy especialmente en su film testamentario *Le sacrifice* (*Sacrificio*, 1986), lleno de fe rabiosa, terminado cuando Tarkovski estaba a punto de morir de cáncer, en el que se defiende abiertamente la necesidad humana de la autoinmolación como gesto portador de un sentido universal de salvación frente a la apocalíptica era nuclear.

La contradicción entre lo racional y lo sagrado es lo que conmueve al protagonista de *Imperativ* (1982), del polaco Krzysztof Zanussi, film protagonizado por un profesor de filosofía que busca una respuesta religiosa al absurdo existencial. Ante el silencio divino, opta por la automutilación (el sacrificio) como expresión física de esa buscada trascendencia. El carácter indagatorio de esta película es precursor de la obra de Krzysztof Kieslowski, que, juntamente con el guionista Krzysztof Piesewicz, realiza una de las más memorables obras completas sobre la pérdida contemporánea de los valores trascendente en *Dekalog* (*El decálogo*, 1988-89). Articulado como diez películas de una hora aproximada de duración, cada una de las cuales hace referencia a uno de los mandamientos, *El decálogo* propone una visión laica de la contradicción entre las leyes fundamentales del comportamiento —de fundamento religioso— y las actitudes éticas de la cotidianidad dramática. Tal vez el primer episodio de *El decálogo* sea el más categórico en lo que se refiere al relato mesiánico. A la prohibición universal *No tendrás otro Dios más que a Mí*, Kieslowski y Piesewicz oponen la historia terrible y entrañable de un padre, un hijo y un ordenador personal con el que trabajan, juegan e investigan. A través de este ordenador —saber físico que sustituye al metafísico— se manifiesta el Misterio,

mediante un error (¿informático?, ¿de voluntad divina?) que provoca la muerte accidental del niño. En la última secuencia de la película, el padre —todavía consternado— acude a una iglesia, donde murmura unas últimas palabras trágicas casi ininteligibles, pero que resumen el espíritu agnóstico del director: «¿Con quién hablar? ¿Con quién...?».

Posteriormente a esta obra capital, Kieslowski y Piesewicz abordaron la *Trilogía de la libertad*, con las películas *Bleu* (*Azul*, 1992), *Blanc* (*Blanco*, 1993) y *Rouge* (*Rojo*, 1994) —colores de la bandera francesa—, en las que, especialmente en *Azul*, se evidencia la utilización de muchos elementos del relato evangélico. Una mujer, que sobrevive a un accidente en el que mueren su marido —un músico famoso— y su hija, cae en una crisis profunda de la que se recupera culminando la sinfonía que su marido dejó incompleta. Una obra musical trascendente, un canto a la fraternidad europea. El descubrimiento de una amante del marido que espera un hijo suyo sirve para proponer un final esperanzado, que podemos reconocer como típico del relato mesiánico: el futuro del niño como anuncio de una nueva armonía, serena, femenina, de la que la obra musical —una inspirada composición de Zbigniew Preisner— será su manifestación profética.

EL INTRUSO DESTRUCTOR

EL MALIGNO

El reverso más exacto del relato mesiánico es la intromisión de unos seres malignos en una comunidad plácida hasta aquel momento. La llegada del inoportuno visitante no hará más que traer desgracias, pese a que tiene también efectos aleccionadores: es posible que la comunidad, unida contra el mal, reaccione catárticamente. Esta positivización del relato explicaría, parcialmente, el éxito multitudinario de la figura del Maligno en el cine. Un personaje atractivo, asociado a las tinieblas y surgido de un submundo de penumbras y misterio. Un ser ambivalente, activo, que tendría protagonismo en el arte de las luces y las sombras desde sus orígenes: ¿acaso no tildaban muchos moralistas el invento de los Lumière de *invención del Demonio*? [20].

Entre todas las visitas de intrusos malignos a un hogar aparentemente feliz, seguramente la primera y más famosa es la que aparece en el tercer capítulo del Génesis: la serpiente, *el más astuto de todos los animales que el señor Dios había hecho*, tienta a Eva, asegurándole que si ella y Adán comen del árbol prohibido se equiparan al Creador. Llena de curiosidad, la mujer cae en la tentación, e incita a su compañero a comer con ella. Porque el Maligno siempre suele necesitar aliados en su lugar de destino.

Bajo la figura de la serpiente se oculta el espíritu del mal, fuerza demoníaca que textos bíblicos posteriores asociaron a Satanás. Esta palabra de origen hebreo —que corresponde con su traducción griega *diablo*— evoca la leyenda judía del ángel caído, no estrictamente bíblica, aunque aludida en algunos pasajes de las Escrituras^[27]. Asumido o no como *diablo*, existe en todo el mundo el concepto de una fuerza —criatura individualizada o conjunto de espíritus— asociada a la tiniebla o al caos, y enfrentada a la luminosidad de los dioses benignos. El relato de la llegada de esos seres a la comunidad tranquila y estable también proporciona, al igual que el relato mesiánico, una reflexión en torno a la relación entre visitante y comunidad. Si en el argumento del Mesías una colectividad en crisis recibía a su salvador, en el del Maligno esta comunidad se verá abocada a un cataclismo emotivo hasta que surjan unos héroes que —desde sus interior— se enfrenten a la agresión. Una forma galvánica de recuperar su identidad.

La llegada del mal es un grande, extenso e intenso argumento cinematográfico que tiene diversos precedentes literarios, fundamentalmente dentro del campo de la fantasía y el terror. Es muy probable que la novela que ha conseguido crear una temporalización del relato más notable haya sido *Drácula*, de Bram Stoker, que convierte la figura del vampiro en una perfecta transposición, en el contexto decimonónico, del demonio occidental. La influencia de *Drácula* en el cine va mucho más allá de su reconocida fortuna como personaje. El hecho de narrar el ciclo completo del intruso destructor es lo que le convierte en una referencia obligada en los relatos del mal contaminante.

La novela de Stoker recrea^[28] la figura de un aristócrata vampiro, que viaja al Londres victoriano en busca de nuevas víctimas, y se enmarca dentro de un género de literatura epistolar muy propio del siglo XIX. Se inicia con la visita del procurador Jonathan Harker al castillo del conde, en Transilvania, adonde ha sido llamado para formalizar la posesión de una abadía londinense donde el conde quiere establecerse. Harker es vampirizado por Drácula y sus mujeres, y no consigue evitar que el vampiro viaje hasta Londres. La presentación del conde en la sociedad británica le pone en contacto con Mina, la prometida de Harker, su amiga Lucy y un grupo de médicos de un manicomio. Drácula interviene en la comunidad seduciendo y vampirizando a las mujeres, con la ayuda de uno de los internos del manicomio, Renfield, que se convierte en su esclavo. Sólo la intuición de un reputado científico naturalista, el doctor Van Helsing, permite advertir a la comunidad de la naturaleza vampírica del aristócrata y de los remedios que hay que utilizar para prevenirla. Entre ellos, la cruz cristiana, el agua bendita y la luz, armas capaces de destruir a la criatura de las tinieblas aparentemente inmortal. La intervención de Van Helsing resulta decisiva para que la comunidad amenazada inicie una cruzada contra el monstruo que le obliga a escapar y regresar a su país. Sus perseguidores, encabezados por Van Helsing y Harker, que ha conseguido huir, y ayudados por Mina —que medio vampirizada mantiene contacto telepático con el pensamiento del monstruo— llegarán a su fortaleza para destruirlo.

Con todas sus peculiaridades, el *Drácula* de Bram Stoker ofrece un modelo estimable de relato relacionado con el *ciclo maligno*, un esquema perfectamente aplicable a las múltiples variantes del intruso destructor. Encontramos en primer lugar una *comunidad plácida*, pero con contradicciones (el mundo victoriano, con toda su carga de puritanismo y de represiones sexuales), que se enfrenta, en su perfecta organización burguesa, al tenebroso espacio del castillo de Drácula, una Transilvania exótica y lejana. La *visita agresora* del intruso extranjero provoca una cadena de destrucciones que llevan a la comunidad a una *crisis* pero también a una *cohesión* posterior que cristaliza en un determinado *heroísmo*, encabezado en este caso por Van Helsing, cara opuesta del monstruo, batallador contra él hasta el final. La novela

acaba con el arrinconamiento y persecución del intruso, y su *destrucción* después del sacrificio de algunas víctimas propiciatorias. Pero el nivel de *contaminación* vampírica que se ha producido por el camino invita también a pensar que un nuevo brote de malignidad puede estallar en cualquier momento.

LA SEDUCCIÓN DEL EXTRANJERO

La transposición del relato de Stoker que F. W. Murnau hizo en la película *Nosferatu* (1922) visualizó al intruso como un moderno Anticristo, de rostro cadavérico y uñas afiladas, asociado visualmente a la decadencia y a la muerte. *Nosferatu* creó escuela argumental porque Murnau construyó su film como la historia de una invasión: el vampiro viaja de su reino maléfico a la ciudad, llevando la destrucción y la peste allí donde los mesías bienhechores siembran milagros. Al visualizar la lucha entre el bien y el mal como una apocalíptica batalla entre la luz y la sombra, el futuro director de *Faust* (1926) creó un film arquetípico sobre el argumento del Maligno desde la amenaza inicial a la comunidad hasta la destrucción final del monstruo, con la ayuda de una heroína mártir. Evidentemente, no era casual que el monstruo tomara forma en la Alemania de los años veinte. En una serie de notables películas de fantasía y terror, el cine expresionista alemán había acogido las primeras intervenciones malignas de una partida de lóbregos vampiros, locos asesinos, autómatas erráticos, científicos sin escrúpulos y demás demoníacas criaturas, surgidas de la sombra para destruir el plácido descanso de la comunidad burguesa. Un ejército que, capitaneado por *Nosferatu*, franquearía el océano buscando en el Oeste una tierra donde hacer germinar el terror.

Así es como el relato del conde Drácula se convierte en una de las principales fuentes argumentales del cine americano de los años treinta, influido estéticamente por la diáspora de los técnicos y artistas germanos que huyendo del nazismo se refugiaron en Hollywood. *Drácula* (1931), de Tod Browning, presenta un vampiro atractivo, encarnado por un actor nacido en Hungría —Bela Lugosi—, de porte elegante y aureolado por la siniestra premonición de su origen extranjero. Drácula pasea por Londres y es presentado en la alta sociedad como una persona extravagante, pero no externamente maligna. Su acción agresiva y vampírica provocará la unión de los defensores del orden contra el intruso hasta su destrucción. Pero los americanos entendieron inmediatamente que la parte final, la contaminación del mal, era imprescindible tanto para crear un clímax de inquietud más allá del *the end*, como para garantizar una seriación que ya estaba implícita en el original literario. Los productores lo resolvieron provisionalmente con *Dracula's Daughter* (*La hija de Drácula*, 1936), secuela donde la hija del monstruo prosigue la acción vampírica del padre. Pero la continuidad de Drácula quedaría asegurada al extenderse por multitud de países —México, Inglaterra, Italia...—, lo que demuestra la

consistencia de su imaginario.

Los monstruos clásicos de la Universal —Frankenstein, Drácula, la Momia— encarnaban el miedo primitivo hacia unos seres desconocidos, que asociaban su malignidad a la condición de extranjeros. No todas las figuras arquetípicas del terror clásico tenían un origen exterior a la comunidad —Frankenstein o el Hombre Invisible son monstruos producidos por la razón de la propia civilización—, pero todas ellas representan la anomalía de la conducta (y la forma) civilizada: son criaturas, extranjeras o extrañas, opuestas a la normalidad consensuada.

Se observa en muchas de estas películas —al igual que en los precedentes literarios que las inspiran— una significativa reminiscencia del relato edénico de la tentación: la alteración de la vida de la comunidad es propiciada por la conversión de la frágil y ambigua figura de la mujer en un eslabón intermedio entre el mal contaminador y el orden paradisiaco a punto de ser trastocado. Drácula seductor de Evas^[29], o la Momia a la búsqueda de la reencarnación de un antiguo amor (tema recuperado por Coppola en su versión del clásico de Stoker), serían perfectos ejemplos cinematográficos de cómo la cohesión social puede tambalearse cuando el elemento reprimido (el deseo de la mujer sumisa) es estimulado subterráneamente por las fuerzas del mal.

EL DEMONIO NUCLEAR

Un relato clásico de Isaac Asimov [6] lleva el mal a una dimensión hasta entonces desconocida: un grupo de científicos descubre, analizando una película a cámara lenta de la explosión de una bomba atómica, la imagen borrosa pero identificable de Lucifer. El pánico nuclear permite al género de ciencia ficción ilustrar nuevas formas del mal en el mundo contemporáneo, al actualizar el motivo argumental del intruso destructor en un contexto de miedo cósmico, constantemente alimentado por la cultura de la guerra fría y el pánico a un nuevo holocausto.

El terror a la bomba originó nuevos monstruos, frutos de la convulsión que ataca todos los fundamentos biológicos del planeta. Una variante típica para expresar esa nueva dimensión del Maligno es el gigantismo de unos animales aparentemente inofensivos. Es el caso de las hormigas en *Them!* (*La humanidad en peligro*, 1954), o de la araña gigante de *Tarantula* (1955), monstruos desprovistos de cualquier moral, que suelen aparecer en el desierto, geografía típica del escenario posatómico.

La deformidad nuclear encontraría otra ilustración en la serie japonesa *Gojira*: el renacimiento de seres antediluvianos que pasean sus dimensiones gigantescas por la ciudad y siembran el pánico entre sus habitantes^[30]. El primer film de la serie, *Gojira* (*Japón bajo el terror del monstruo*, 1954), dirigido por Inoshiro Honda, deja bien clara la procedencia atómica de esta reaparición, hasta el punto de que este dragón de

los tiempos modernos no arroja fuego medieval, sino un letal aliento radiactivo.

Cosificado y abstracto como la propia bomba, el nuevo demonio surgido del terror nuclear no permite el diálogo ni el pacto. Deshumanizado, constituye un mal a escala cósmica, y es leído en términos de escala: miniaturiza a los humanos supervivientes y los enfrenta a una experiencia de absoluta precariedad. En la obra maestra del período, *The Incredible Shrinking Man* (*El increíble hombre menguante*, 1957) ya no es el monstruo el que crece sino el protagonista quien se empequeñece, por culpa de una extraña niebla radiactiva. Vive su robinsoniana aventura en su propia casa, y la lucha final con la minúscula araña —vista por él como un animal gigante— es el clímax paroxístico de una obra que, por primera vez, convertía la pura realidad cotidiana en amenaza^[31].

LA CONTAMINACIÓN SUTIL

El terror atómico extrapoló a todo el globo terráqueo el espacio susceptible de ser poseído por el mal. La contaminación fue vista a escala mundial, como si Hiroshima hubiera supuesto por primera vez una conciencia de globalidad, de constituir un grupo humano único, sometido al peligro (o al destino) de una aniquilación total. Más allá de la lectura política que en relación a la guerra fría se pueda hacer de algunas de esas películas, es evidente que aparece por primera vez la idea de la Tierra como colectividad sometida a una amenaza, cuyo origen tiene que ver con el impacto psicológico del omnicidio estremecedor de Hiroshima.

Esta conciencia de apocalipsis a escala mundial es la que caracteriza la proliferación de films sobre invasiones extraterrestres al estilo de *War of the Worlds* (*La guerra de los mundos*, 1953), de Byron Haskin. Esta adaptación de la clásica novela de H. G. Wells —que ya había mostrado su fuerza premonitoria en el programa radiofónico de Orson Welles— utiliza un lenguaje bíblico y milenarista, con una humanidad sometida a una imparable maldición cósmica que sólo la fe religiosa puede redimir.

Pero no siempre el enemigo invasor es tan reconocible. *Invasion of the Body Snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, 1956), de Don Siegel, introduce la alteración del orden de la vida cotidiana a través de una suplantación que no modifica las formas antropomórficas de la vida anterior. Los invasores de una pequeña comunidad rural son vegetales en forma de vainas que adquieren la apariencia del cuerpo humano que absorben mientras las víctimas duermen. Como en el antecedente de William Cameron Menzies, *Invaders from Mars* (*Los invasores de Marte*, 1953), la manifestación de la invasión se produce a través de una contaminación sutil que se extiende a toda la comunidad: una manera bastante clara de advertir al público de que el mal ya está entre nosotros. Un epílogo forzado por las convenciones moralistas

obligaba a un final supuestamente feliz, en que los invasores eran descubiertos y provocaban la movilización del ejército. La versión posterior de este mismo film firmada por Philip Kaufman (1978) elude esta convención y manifiesta, por el contrario, la angustia final de la consolidación de la invasión^[32].

Se abría un gran filón argumental: los invasores adoptarían todo tipo de formas. La mayoría llegarían del exterior; otros, sin embargo, no sólo compartirían el espacio de la humanidad sino que saldrían de sus más íntimas profundidades. Éste es el tema de una película canadiense que daría a conocer internacionalmente a su director, *The Parasite Murders* (*Vinieron de dentro de...*, 1974), de David Cronenberg, inquietante fábula sobre la contaminación a través de unos horribles animales viscosos que exacerbaban la libido de sus víctimas. Cronenberg anunciaba, sin saberlo, uno de los imaginarios terroríficos del fin de siglo: la transmisión del mal a través del sexo.

LA MUERTE PRESENTE

El cine australiano ha planteado un apocalipsis especial: la acción negativa de la naturaleza descontrolada. Películas como *Picnic at Hanging Rock* (*Picnic en Hanging Rock*, 1975) o *The Long Weekend* (*Largo fin de semana*, 1978), que pusieron de moda en todo el mundo el cine de ese continente, repiten un esquema argumental en el que un núcleo familiar disfruta de una estancia en medio de la naturaleza salvaje hasta que ésta se manifiesta en contra de la presencia de los intrusos, en una venganza misteriosa de clara evocación ecologista. En una línea similar, *The Last Wave* (*La última ola*, 1977), de Peter Weir, supone una de las cumbres de esta especial visión del enfrentamiento entre la familia tradicional y el orden atávico y primitivo. En el film de Weir un abogado de raza blanca acepta defender a unos aborígenes acusados de un crimen. Mientras su investigación avanza, el abogado sufre extrañas alucinaciones que le ponen en contacto con un mundo mágico y tribal, hasta descubrir los restos de una antigua civilización desaparecida por una catástrofe natural. Diferentes señales atmosféricas indican a lo largo de la película que esta catástrofe está a punto de reproducirse. Las premoniciones del abogado se confirman en la última imagen del film cuando aparece una ola gigantesca como anuncio de una apocalíptica destrucción.

Este castigo contra una civilización ciega tiene unos tintes milenaristas que recuerdan *Det Sjunde Inseplet* (*El séptimo sello*, 1956), de Ingmar Bergman, película en la que el anuncio del apocalipsis es encarnado por la figura de la Muerte. Un personaje con unos atributos característicos —capucha negra, guadaña, un insaciable jugador de ajedrez— que en su visita terrenal trae la peste, una epidemia terrible pero cohesionadora de una humanidad alegórica. Siguiendo las pautas del relato del Maligno, es el enfrentamiento contra el destino fatal lo que provoca la reacción

positiva de la comunidad, encarnada en un caballero (Max von Sydow) que juega al ajedrez con la Muerte y sabe engañarla para dar tiempo a que una familia con un niño —la pureza esperanzada— pueda salvarse.

El sentido de la Muerte como pregonera de una peste nos remite a la *contaminación* que impregna todo relato demoníaco. Es probable que una de las epidemias más perdurables del cine sea la que ocasionan los pájaros de Hitchcock, que enfrentan la placidez pequeñoburguesa de una comunidad al descubrimiento de un mal metafísico y abstracto. *The Birds* (*Los pájaros*, 1963) propone una representación cinematográfica del miedo del hombre a una catástrofe inesperada, como un castigo que proviene del cielo. Mirando hacia ese cielo, asustados ante el siguiente ataque de unos animales aparentemente inocentes, es como los personajes de la película de Hitchcock encarnan la paradoja típica de este argumento: la ambivalencia entre el milagro y la tragedia de una creación que se resiste a explicarse, pero que tiende a manifestarse bajo el signo alternado de intervenciones benéficas y demoníacas, mesiánicas y destructoras, surgidas de un mismo origen fundador.

COMBATIR AL MONSTRUO

Jaws (*Tiburón*, 1975) es, muy probablemente, uno de los films más arquetípicos del argumento del visitante maligno. Una de las claves de su éxito consiste en haber explicado todo el proceso mediante el cual una comunidad se defiende de la agresión del intruso a partir de una sofisticada tipología de personajes universales. En primer lugar el monstruo, gigante pero realista, inhumano pero con punto de vista, reforzado por la genial idea de Spielberg de utilizar la cámara subjetiva en sus ataques contra los bañistas indefensos. La comunidad agredida es un paraíso turístico con conflictos soterrados que aflorarán gracias a la intervención del visitante maligno. Pero la necesaria cohesión llevará al grupo a nombrar unos agentes capacitados para destruir a la bestia: un oceanógrafo, un policía y un viejo marinero, un héroe tricéfalo que intenta hermanar la ciencia, la ley y la fuerza aventurera^[33]. Como en el caso de Drácula, el combate contra el intruso alcanza su desencadenante definitivo en el momento en que los héroes salen en su búsqueda: entonces es cuando el monstruo, sintiéndose atacado, asesta sus últimos golpes, cada vez más sanguinarios. La catarsis final, con la destrucción explosiva del tiburón, lo es sobre todo para el espectador, liberado de la presencia del Maligno, en una tácita comprobación de la efectividad gratificante que tiene este modelo argumental.

La tríada heroica de *Tiburón* se concentra en una sola figura en la trilogía de *Alien*. El primero de los films dirigidos por Ridley Scott sigue las líneas del relato clásico. Los tripulantes de una nave espacial han recibido un aviso que les lleva a

visitar un planeta desconocido: uno de los astronautas sufrirá la agresión de una extraña sustancia que se le adhiere al cuerpo para desaparecer poco después. Cuando emprenden el viaje de vuelta, el monstruo surge del cuerpo del tripulante contaminado. Este animal proteico se alimenta de los cuerpos de sus víctimas, a las que irá eliminando hasta entablar un duelo final con la única superviviente, la comandante Ripley (Sigourney Weaver). El carácter ambivalente del Maligno, a la vez visible y capaz de camuflarse en el interior del cuerpo de sus víctimas, prepara un final inquietante, en el que cabe desconfiar de su aparente destrucción y se predispone al espectador para sus secuelas. *Aliens* (1986) —segunda parte de la saga— fue encargada a James Cameron, uno de los directores contemporáneos que mejor han sabido entender al mesías y al demonio como dos caras del mismo relato. *Aliens* constituye el esquema más belicista —el de la segunda parte de *Drácula*—, con la persecución del monstruo en su fortaleza: el planeta de donde había surgido el mal. En el tercer enfrentamiento con el Monstruo, en *Alien 3* (1992), dirigida por Dave Fincher, la acción se desarrolla en un planeta claustrofóbico habitado por una pequeña comunidad de monjes galácticos, al que llega Ripley, naúfraga del espacio. Vestida y rapada como una reencarnación de la Juana de Arco de Dreyer, Ripley culmina su proceso de formación heroica en la lucha contra el Alien con un sacrificio cristológico: se mata después de haber sido fecundada por el demonio alienígena, que adopta en esta tercera parte un claro perfil de Anticristo.

LAS POSESIONES

En la historia del cine, la inversión literal del relato mesiánico tiene un título clásico: *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*, 1968), de Román Polanski. Ambientada en un bloque de apartamentos siniestro, el film —basado en una novela de Ira Levin— narra la historia de una posesión satánica, con una inversión inteligente y blasfema del tema bíblico de la anunciación, presentando la natividad de Cristo en términos demoníacos. Un matrimonio convencional (Mia Farrow y John Cassavettes) es elegido por las fuerzas del mal para acoger el nacimiento del Demonio. La mujer se convierte, pues, en una contrarréplica de la Virgen María, vive una serie de pruebas de iniciación y finalmente se ve forzada a aceptar el milagro infernal que la convertirá en madre del Demonio.

The Omen (*La profecía*, 1976), de Richard Donner —surgida a raíz del éxito de un film menor pero efectivo, *The Exorcist* (*El exorcista*, 1973)—, nace allí donde se cierra la película de Polanski: es la historia de los padres (necesariamente adoptivos, en una buena inversión del relato mesiánico) de un hijo de Satán que llega a la tierra en calidad de Anticristo. El éxito de la película propició dos continuaciones hasta formar un conjunto trinitario: la denominada *Trilogía de Damien*. El perseverante protagonismo del Demonio evangélico como encarnación del mal recupera los

orígenes míticos del personaje: en una calculada venganza, el ángel caído regresa dispuesto a utilizar en su favor la debilidad de los hombres. Poseyéndolos, por ejemplo, como hace con el personaje de Jack Nicholson en *The Shining* (*El resplandor*, 1980), de Stanley Kubrick —a partir de una novela de Stephen King—, un escritor que, atrapado por las fuerzas demoníacas, ataca a su propia familia aislada en su compañía en el interior de un hotel laberíntico. El film tiene una relevancia notable porque mezcla el relato de los poseídos con una de las más prolíficas series de adaptaciones del motivo del Maligno: el ataque a la institución familiar.

EL HOGAR AMENAZADO

El psicópata es el monstruo secular, el que vive confundido entre la comunidad. Su primera caracterización clásica se encuentra en el sombrío asesino de niñas encarnado por Peter Lorre en *M* (1931), de Fritz Lang, y es recuperado más modernamente con los asesinos ritualistas de *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico*, 1959) de Michael Powell, y de *Psycho* (*Psicosis*, 1960), de Alfred Hitchcock. Descontrolado y encubierto bajo las formas más cotidianas, este mal psicopatológico llegará al grado cero de la motivación criminal en la inquietante *Henry, Portrait of a Serial Killer* (*Henry, retrato de un asesino*, 1988), de John MacNaughton, una película en la que el protagonista elige indiscriminadamente a sus víctimas llevado por un placer por matar que va más allá de cualquier justificación clínica.

A veces, este asesino de vida plácida entre vecinos ignorantes de su personalidad dual se instala al lado de hogares falsamente paradisíacos. Y pasa a convertirse en el principal inductor de los relatos homologables bajo el lema del *intruso en casa*. Este motivo temático se ha convenido en protagonista de infinidad de films —y, sobre todo, de telefilms—, fundamentalmente norteamericanos, y ha cristalizado en títulos como *Unlawful Entry* (*Falsa seducción*, 1992), *The Hand that Rocks the Cradle* (*La mano que mece la cuna*, 1991), *Consenting Adults* (*Dobles parejas*, 1992), *Single White Female* (*Mujer blanca soltera busca*, 1992), *Guilty as Sin* (*El abogado del diablo*, 1993) y un larguísimo etcétera. La multiplicación del modelo obliga a pensar que el hogar americano vive una auténtica psicosis de animadversión hacia los desconocidos, como ratificaba hasta la paranoia uno de los más increíbles finales de este largo ciclo: el matrimonio de *Dobles parejas* instalándose en una parcela de terreno alejada de cualquier indicio de otra vida humana.

Intruso (1993) de Vicente Aranda tiene la enorme virtud de haber planteado este esquema argumental desde un territorio físico —y mental— diferente al de ámbito anglosajón. Aranda introduce unas sensibles variantes en el esquema tradicional (matrimonio feliz agredido por un intruso que es vencido y expulsado). En *Intruso* el personaje que siembra la discordia es un hombre marginado por la sociedad y rescatado por su exmujer, que lo saca de su vida miserable y lo lleva a la casa donde

convive con su actual marido —antiguo amigo de la infancia del visitante— y con sus hijos. Los elementos del relato son los mismos, pero el punto de vista varía irremisiblemente. El miserable rescatado, víctima de una enfermedad terminal, se manifiesta como una figura ambigua y a ratos bondadosa mientras que la reactivación del dormido carácter de la mujer provoca unos progresivos celos en el marido burgués y autoritario, que va adquiriendo tintes demoníacos hasta convertirse en el personaje más negativo. En la familia, parece decir Aranda, reside la semilla del mal.

UN ARGUMENTO MISÓGINO

Muchas veces la amenaza al mundo estable procede de la sexualidad: un matrimonio feliz puede verse alterado por la presencia de una figura seductora, invariablemente asociada al sexo. La misoginia inherente a la cultura cinematográfica clásica —heredera de la Eva tentadora (o de la Lilith demoníaca de la tradición judía) — suele plantear el papel destructor en la figura femenina, hasta el punto de haber creado un personaje —la vampiresa— con los atributos típicos del Maligno: oportunidad, extranjería, pero también el atractivo de su actividad autosuficiente.

El gran film sobre la tentación del macho casado es *Sunrise (Amanecer, 1927)*, de Murnau, donde se cuenta de manera diáfana la invasión de un hogar estable por parte de un intruso destructor. Una pareja casada que vive en el campo ve alterada su existencia por la llegada de una mujer de la ciudad, una vampiresa vestida de negro que despierta la pasión del marido y lo tienta a deshacerse de su mujer, asesinándola. La escena en la que el marido está a punto de consumar el crimen, poseído por la maléfica influencia, se desarrolla en una barca en medio de un lago. El marido, débil, no llega a cometer el homicidio, y se arrodilla mientras su esposa reconoce en él el estigma del pecador arrepentido.

Después del viaje de reconciliación a la ciudad (convertida en escenario para un anecdótico picaresco e infantil), la segunda parte de *Amanecer* repite toda la aventura en términos cosmogónicos: en el lago, adonde han vuelto a navegar, ahora completamente reconciliados, estalla una tormenta que hace naufragar la barca y provoca que la mujer se pierda en las profundidades. Rescatada finalmente resucitará y abrirá los ojos al tiempo que los primeros rayos de sol aparecen por el horizonte, evidenciando así el triunfo del amor diurno sobre la noche oscura y destructora.

Si la mujer rural de *Amanecer* se emparenta con la tipología moralizante que Hollywood quería enaltecer, la derrotada mujer urbana entronca con la vampiresa devoradora. Un personaje que Louise Brooks inmortalizaría poco tiempo después en el papel de Lulú de la película alemana *Die Büchse der Pandora (Lulú, o la caja de Pandora, 1928)*, una obra maestra de Georg Wilhelm Pabst basada en la pieza teatral de Franz Wedekind. Pabst consigue hermanar la historia misógina de la devoradora de hombres con la crítica social a una clase burguesa decadente y pervertida que vive

alienada y agónica, derrotada por el poder del frenesí sexual femenino. Louise Brooks, desafiante en su perdurable belleza, llena de ambigüedad y de magnetismo, constituye el prototipo de destructora de hogares pero también de la víctima trágica de una sociedad machista decidida a eliminarla al no someterse al poder patriarcal.

Los ecos de Lulú moldean a la protagonista de una novela de Heinrich Mann, *Professor Unrat*, que Josef von Sternberg adaptó en 1930 en una coproducción entre la Ufa alemana y la Paramount americana, *Der Blaue Engel/The Blue Angel (El ángel azul)*, la película que hizo célebre a Marlene Dietrich, rodada simultáneamente en versiones alemana e inglesa. Se trata de una historia de constantes humillaciones entre un viejo profesor universitario (Emil Jannings) obsesionado por Lola-Lola, una cantante de cabaret que, aburrida de la compañía del viejo, lo convierte en poco menos que un esclavo. Por sugerencia de Jannings el guión eliminó la parte final de la novela (que explica la ascensión social del profesor) para mostrar únicamente la decadencia del personaje en manos de la cantante. Una historia de dominación sexual que se convierte en el modelo predilecto para el cine de mujeres fatales.

La exaltación sternberguiana del cuerpo de Marlene como un artificio alcanza su límite en *The Devil is a Woman* (1935), una recreación en clave de comedia incrédula y distante del tema de la devoradora de hombres. Ambientada en España, la nueva Carmen que interpreta Marlene —sobre un argumento popular de Pierre Louÿs, *La femme et le pantin*— es una prostituta que vuelve a humillar a un hombre maduro enamorado de ella, jugando a seducir a un rival más joven, y destruye irremisiblemente el corazón de ambos^[34].

La conversión del mito de la vampiresa en una historia radicalmente demoníaca se ofrece con mano maestra en *De Vierde Man (El cuarto hombre)*, 1983, de Paul Verhoeven. La referencia bíblica al Maligno sexual ya se manifiesta en los títulos de crédito, con una araña devoradora tejiendo su trama mortal sobre un crucifijo. El film explica la historia de un escritor que se desplaza a una pequeña ciudad de provincias donde conoce a una hermosa y misteriosa mujer que le seduce por completo. A través de unas alucinaciones premonitorias, el escritor descubre que su anfitriona es una asesina que ha eliminado a sus anteriores maridos y que prosigue su ciclo destructor.

Verhoeven reincidirá en el tema de la asesina devoradora en *Basic Instinct (Instinto básico)*, 1992, rotunda consagración de la actriz Sharon Stone, que encarna un personaje original en su radicalismo, una *mantis religiosa* rendida por el placer sexual que utiliza un arma fálica —un punzón de hielo— para destruir a sus amantes. Actualización de Lilith —la primera mujer de Adán, que se negó a convertirse en Madre de la Humanidad—, esta heroína insolente y activa se muestra capaz de llegar al asesinato ante la perspectiva poco halagadora de convertirse en madre de familia. Un personaje que resume la ambivalencia y el atractivo de la Mujer Maligna, destructora vampírica, pero también —y volvemos a Lilith— activa, bella e independiente, decididamente liberada de la opresión del Macho.

LA VENGANZA

LA ORESTÍADA

Es noche profunda en una ciudad marcada por la espera. Un hombre regresa de una larga ausencia, entra confiadamente en su casa y es asesinado a traición. Años después, en una madrugada silenciosa, un forastero llega a la ciudad del crimen. Ante la tumba del hombre muerto manifiesta ser su hijo y proclama su intención de vengarse. El recién llegado mata a los asesinos de su padre y escapa de la ciudad para iniciar una vida de vagabundo. Tiempo después, cansado de su solitario deambular, se entrega a la justicia de una población lejana. Un tribunal delibera sobre su crimen de venganza. El veredicto final es el perdón, que impone una conciliadora filosofía de paz sobre la antigua y caduca ley de los odios.

Nos sería fácil reconocer en este relato un clásico film de venganza en géneros diversos: películas de aventuras, westerns o muchas películas de serie negra. Pero el origen del argumento proviene íntegramente de la *Orestíada* de Esquilo, la única de las trilogías de los trágicos griegos que ha llegado completa a nuestros días. La absoluta similitud de su estructura con la progresión narrativa de los films de vengadores se debe precisamente a constar de tres partes. A través del encadenamiento de esta trilogía (*Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides*), la *Orestíada* define los momentos básicos del relato, perfectamente equiparables a los tres actos de la dramaturgia cinematográfica: un hecho inductor, el *asesinato*, una acción firme por parte del protagonista, la *venganza*, y una resolución, el *juicio*, que contempla la posibilidad de la regeneración.

La fuente de inspiración de la *Orestíada* es la saga legendaria de la familia de los Atridas. Los acontecimientos fundamentales de este ciclo —ya aludido en diferentes pasajes de la poesía homérica— son la muerte del caudillo de los aqueos, Agamenón, a manos de su esposa Clitemnestra y el amante de ésta, Egisto, y la posterior venganza que lleva a cabo su hijo Orestes^[35]. En la primera parte de la trilogía, *Agamenón*, situada en la ciudad de Argos, se evoca el regreso de Agamenón de la guerra de Troya. Durante su ausencia, Clitemnestra ha cometido adulterio con Egisto, primo de su marido. Agamenón, recibido triunfalmente, es asesinado en el interior de su palacio por su propia esposa. Egisto, cómplice del crimen, usurpa entonces la corona del muerto.

La segunda parte, *Las coéforas*, tiene por escenario la misma ciudad, siete años después. Orestes, el vengador, que ha sido educado lejos de Argos, regresa, fingiendo ser extranjero, para lavar con sangre la muerte de su padre. Se da a conocer a su

hermana Electra, que ha permanecido en palacio todo ese tiempo^[36]. Con su complicidad, mata por sorpresa a Egisto y a Clitemnestra. Después escapa de la ciudad, perseguido por las Erinias, implacables deidades de la venganza, que claman por la sangre de la madre asesinada.

En la tercera parte, *Las Euménides*, Orestes, acosado por las deidades vengadoras, llega a Delfos y se refugia en el santuario de Apolo, divinidad que le aconseja dirigirse a Atenas, donde será juzgado por un tribunal humano. Un empate de votos hace que sea la diosa Atenea quien decida finalmente el perdón de Orestes. Para aplacar el descontento de las furiosas Erinias, la diosa las transforma en Euménides, benefactoras de la ciudad^[37].

EL CICLO DE LA VENGANZA

Ni el bien ni el mal, ni el Mesías ni el Demonio: el vengador tiene ambivalencia moral porque la sangre que derrama tiene su origen en una sangre más antigua. En el ciclo de la venganza el sentimiento de culpa siempre es relativo: todos los personajes tienen alguna razón de peso para haber perpetrado su crimen. Para entender mejor a los protagonistas de la *Orestíada*, por ejemplo, es bueno saber los precedentes del asesinato de Agamenón. Su padre, Atreo, después de asesinar a los dos hijos mayores de su hermano Tiestes —padre de Egisto—, lo invitó a un banquete cuyo plato principal era los cadáveres descuartizados de los niños^[38]. Por consiguiente, algún motivo tenía Egisto al contribuir al asesinato de Agamenón como réplica retrasada de la afrenta familiar. Mayor comprensión podríamos mostrar todavía hacia el crimen de Clitemnestra: Agamenón había ordenado sacrificar a su hija Ifigenia para conseguir un viento favorable que permitiera la salida camino de Troya de las naves de guerra griegas, inmovilizadas en el puerto de Aulis.

Con estos precedentes sanguinarios, la acción vengativa de Orestes se nos presenta como la continuación de un ciclo de violencia implacable, que sólo la intercesión de la conciliadora diosa Atenea, y del tribunal que preside, puede detener. De ahí viene la importancia dramática de la trilogía: permite ilustrar el paso de la ley tribal de la sangre a la ley de la justicia reglamentada, un tema que hará fortuna en aquellos géneros cinematográficos situados en el finísimo equilibrio entre la ley y el grito atávico de la venganza. Las Erinias, que persiguen a Orestes, son unas diosas vengadoras que claman por la sangre de la reina asesinada, cuyo espíritu, de acuerdo con las creencias griegas, no descansará hasta que su asesino encuentre la muerte. Pero un nuevo modelo de civilización —una ley escrita y consensuada, una democracia— aparece para desterrar la ley primitiva del ajuste de cuentas. La *Orestíada*, obra religiosa pero llena de emoción humanista, es simultáneamente un texto sobre el perdón divino y una apología de la organización civil propugnada por

la democracia ateniense^[39].

En el argumento de la *Orestíada*, la venganza adquiere una dimensión especial por las características singulares de la situación en que se halla inmerso su personaje central: la ley de la sangre, que le manda vengar la muerte de su padre, entra en conflicto con la piedad filial, que le obliga a respetar a la madre asesina. Este conflicto extremo, el enfrentamiento entre dos irreconciliables dictados de la conciencia, crea una lucha interior fuerte y radical. O da paso a la ejecución de la venganza, como asume Orestes, o paraliza la represalia sin llegar a consumarla, como William Shakespeare sabría potenciar en *Hamlet*^[40].

Como podremos comprobar, el argumento de la *Orestíada* ha ofrecido un impecable sistema dramático para explicar los argumentos de la venganza, aunque la literalidad de su trama haya sido rara vez adaptada. Esta aparente contradicción encuentra una fácil explicación: el carácter matricida del asesinato de Orestes lo hacía poco aceptable para una mentalidad cristiana. Por dicho motivo, cuándo la trama es recuperada —en la Francia y la Alemania de los siglos XVIII y XIX—, se buscarán soluciones elípticas para representar este crimen aberrante. Otra opción dramática es la dulcificación del matricidio: Clitemnestra será asesinada de modo accidental, haciéndola interponerse instintivamente entre la espada de Orestes y el cuerpo de Egisto, o se suicidará para eximir a su hijo de la responsabilidad de su asesinato [28].

A partir de la ejecución de la venganza, el Orestes trágico de los griegos se convierte en un personaje marcado por los remordimientos, errante, al margen de la ley, imagen clásica del vengador que se ha tomado la justicia por su mano. Toda la gran dramaturgia articulada alrededor del relato (de Esquilo a Sartre)^[41] es un intento de comprensión de su acto y una interrogación en clave dramática sobre la responsabilidad de la acción individual en relación con las leyes comunitarias. Orestes asume la caracterización arquetípica del vengador, el hombre a quien el destino ha colocado en la situación límite de ver derramada la sangre familiar, que se ha sentido llamado a la venganza y que reproducirá la misma violencia con su acto justiciero. El héroe se someterá, a continuación, a los remordimientos y a la persecución de otras fuerzas que reanudarán el ciclo sanguinario, hasta una resolución que admite el perdón a partir de la restitución de la legalidad comunitaria.

ORESTES REVOLUCIONARIO

El cine ha sido poco justo con Orestes. Le ha sorbido íntegramente su estructura dramática, pero muy pocas veces le ha hecho protagonista explícito de películas. Todo lo contrario que a *Hamlet*, que ha disfrutado de múltiples adaptaciones literales y, en cambio, ha ofrecido un reducidísimo modelo dramático para los films de vengadores^[42]. *Hamlet* transforma la acción de represalia en una vacilación subjetiva:

el ritual de la sangre, cuando llega a la parte final, es tan azaroso y accidental que los efectos han perdido sus causas. Si bien Orestes es un protagonista nato porque tiene claro su objetivo y actúa en consecuencia, Hamlet da paso a un prototipo humano que se aparta de la figura del vengador y prefigura al intelectual vacilante entre la acción y la reflexión. Un héroe de la duda como el protagonista de *Popiól i diament* (*Cenizas y diamantes*, 1958), de Andrzej Wajda, un resistente revolucionario que, acabada la ocupación alemana, se debate entre las consignas del partido clandestino —que le inducen a seguir practicando la violencia— y la absurdidad de seguir matando cuando la guerra ha terminado.

Podemos deducir que la limitación de Orestes como personaje cinematográfico explícito se debe a su acto: matar a la madre es un gesto difícilmente tolerable en un argumento de tipo verista, y más si después el vengador arrepentido tiene que ser perdonado socialmente. Por ese motivo las únicas aproximaciones posibles han corrido a cargo de directores que se han sumergido en la atmósfera atávica original. Este aspecto tribal es el que ha interesado a artistas como Pasolini, autor de unos *Appunti per una Orestiada africana* (*Apuntes para una Orestíada africana*, 1969), proyecto que entronca con la preocupación del director por entender el mundo clásico desde unas coordenadas arcaicas. Cuando el griego Michael Cacoyannis se interesa por el tema, prefiere adoptar la versión de Eurípides, mucho más crítica que la de Esquilo con la actitud de Orestes y Electra. En este film, *Elektra* (1961), Irene Papas es una Clitemnestra dignificada, mientras que sus hijos actúan como traidores miserables ante la grandeza de esa mujer que, al asesinar al patriarca militarista Agamenón, había realizado un acto justiciero.

La mejor lectura cinematográfica de la *Orestíada* proviene también de la cinematografía griega. Se trata del hábil y profundo juego metalingüístico propuesto por Theo Angelopoulos en *O thíasos* (*El viaje de los comediantes*, 1975), que elabora un paralelismo entre una compañía de actores que deambulan por Grecia durante el período 1939-1952 (de la Segunda Guerra Mundial a las primeras elecciones democráticas) y la historia de la familia de los Atridas. La sensibilidad del director griego establece una relación entre los períodos convulsionados por las guerras en la Grecia antigua y el mundo contemporáneo, como si Troya hubiese configurado un cierto imaginario colectivo de Europa, que se reproduce literalmente en la historia reciente. La compañía teatral viaja por Grecia representando una obra bucólica de gusto popular y vive una tragedia idéntica a la de la familia de los Atridas. Agamenón es la figura principal del grupo y, durante todos los acontecimientos que jalonan la historia de Grecia desde 1939, siempre toma partido por los movimientos de izquierda. Su mujer (Clitemnestra) y otro miembro de la compañía (Egisto) le engañan: Egisto denuncia a Agamenón a las fuerzas fascistas, que lo fusilan, e intenta conseguir entonces la pequeña parcela de poder que supone dirigir la compañía. Orestes —el único de los personajes que recibe su nombre mítico—, que se ha marchado a la montaña con los guerrilleros, interrumpirá una de las representaciones

para asesinar a su madre y a Egisto.

El Orestes contemporáneo de Angelopoulos es un libertador, un revolucionario que actúa al servicio de unos ideales políticos. El personaje no abandona las armas después de cometer el doble asesinato, sino que sigue protagonizando la rebelión con los guerrilleros comunistas hasta que es apresado y condenado por las fuerzas reaccionarias. Angelopoulos, justificadamente pesimista dado el momento en que se rodó el film —la dictadura de los coroneles—, no concede ningún perdón divino a Orestes: la historia es más cruel que el destino.

UN ESCENARIO DE TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

Si relegamos a un segundo plano la imagen de Orestes visto como matricida —una tipología que sólo es comprensible en clave ancestral—, la estructura argumental del vengador de sangre aparece sorprendentemente moderna, implicada en conflictos universales de signo político. La venganza de Orestes no es un hecho que pueda producirse en cualquier contexto social. Para poder recuperar la atmósfera de ese gesto calculado —y finalmente perdonado— tenemos que situarnos en geografías donde reine la ley de la violencia personal por encima de la todavía incipiente legalidad escrita. Espacios predemocráticos, en los que el vengador fuera de la ley encuentra un marco social capaz de comprender su acción, que acabará siendo conflictiva con las reglas de juego de la convivencia.

Los escenarios cinematográficos para la *Orestíada* son los que se encuentran entre la justicia individual y la de la comunidad organizada, los que toleran el desbordamiento vengativo a causa de una agresión primigenia y los que, en cualquier caso, reivindican la necesidad de un orden que canalice esta sed de sangre. Los fuera de la ley serán en el cine de aventuras exóticas, en el western, en el cine de gánsters o en el de policías que se toman la justicia por su cuenta, figuras que resolverán su conflicto con el orden sin renunciar a su propia fe en sus principios. La sociedad tenderá a perdonarlos, al igual que a Orestes, vagamente consciente de la bondad última de sus actos violentos. Ésta es la clave de la fecunda transposición argumental de la *Orestíada* al cine.

EL PERDÓN DE LA REINA

Obligado a permanecer al margen de la ley, el vengador encuentra un contexto idóneo para el ejercicio de sus acciones en el marco del cine de aventuras. Fieles a la tradición creada por Salgari y Sabatini, la mayoría de los piratas de los grandes films marinos son caballeros que han entrado en la orden de los filibusteros para poder

vengarse de otro pirata —asesino de un familiar (normalmente su padre)— o de un cacique de las colonias que ha provocado su desgracia. *The Black Pirate* (*El pirata negro*, 1926) —historia del hijo de un aristócrata asesinado por unos piratas— crea la escena clásica del niño jurando venganza delante de su padre muerto, antes de convertirse en pirata para acabar con la vida del asesino. Esta acción al margen de la ley, pero justificada por los códigos del honor, encontrará su conclusión positiva en la retórica del perdón real, que actúa como auténtico *deus ex machina* para poder devolver al proscrito a la legalidad delante del tribunal final. Es el Errol Flynn de *The Sea Hawk* (*El halcón del mar*, 1940), arrodillado a los pies de la reina Isabel I, que le exculpa de su pasado delictivo en agradecimiento a su contribución al orden monárquico e imperial.

La misma ambivalencia entre orden y desorden se encuentra en los vengadores del cine de capa y espada, cortados según los patrones de *El conde de Montecristo*, de Dumas y *El jorobado de Lagardère*, de Paul Féval. Jean Marais, que protagonizó estos y otros espadachines en la cinematografía francesa de los años cincuenta, es el rostro más popular de la figura del vengador estilizado y elegante. Buena parte de esa misma ligereza «dandy» es recogida por Stewart Granger en su interpretación de *Scaramouche* (1952) dirigida por un director de musicales, George Sidney. Todo, en *Scaramouche*, gira alrededor de la venganza y del laberinto de las relaciones familiares en una época prerrevolucionaria: André Moreau (Stewart Granger) es un aventurero, hijo natural de un aristócrata, que presencia el asesinato de un amigo suyo por la espada traidora del marqués De Maynes (Mel Ferrer). Moreau se promete vengar la muerte de su amigo, aprende esgrima, se camufla, siempre escapando de la justicia, en una compañía de cómicos (donde crea el personaje de Scaramouche), y se enfrenta con De Maynes en un espectacular duelo a espada, que Sidney filmó como si se tratara de un número coreográfico. Scaramouche vence, pero cuando mira cara a cara a su enemigo no se atreve a hundirle la espada: en este momento culminante es más Hamlet que Orestes. Un hombre que se ha pasado la vida maquinando una venganza, pero cuando tiene el poder de ejecutarla decide frenarse. Un epílogo reforzará la justificación de este perdón: De Maynes era en realidad el hermano del vengador.

Todo un subgénero de la producción cinematográfica del Japón sigue unas pautas similares al cine occidental de capa y espada: una afrenta inicial desencadena una venganza ritualizada por parte de unos guerreros imbuidos del código del honor. Estos héroes místicos —los samuráis— llevarán la violencia a sus puntos extremos —el duelo final es inevitable, prefigurador de los westerns más violentos^[43]— como única forma de poder asumir su propia dignidad. La fidelidad a su señor puede llevarlos al perdón o al suicidio ritual, como se expresa magníficamente en *Seppuku* (*Harakiri*, 1962), de Masaki Kobayashi.

La dramaturgia del western se presenta como idónea para desarrollar, sin ninguna edulcoración estilizada, el argumento del vengador al margen de cualquier orden legal. Las leyes del Oeste todavía no están escritas pero forcejean por imponerse. Mientras tanto, los héroes del western tendrán un espacio de actuación suficientemente amplio para poder materializar sus venganzas, entendidas estrictamente como respuesta personal a una primera agresión injustificada.

El factor bíblico del género supone con mucha frecuencia una confrontación entre dos lenguajes, dos formas de civilización: la ley del talión, el linchamiento, el duelo de pistoleros, por una parte, y la nueva legalidad que acompaña a una civilización que va a terminar con la mítica del género. Muchas películas de viaje —como *La diligencia*, de Ford— introducen a protagonistas con un objetivo de venganza superpuesto a la épica del desplazamiento. Esta venganza tiene normalmente como motivo un crimen familiar: el Ringo de *La diligencia* (John Wayne) se desplaza, fugitivo de la cárcel, para acabar con los asesinos de sus hermanos. El personaje, en tanto que vengador fuera de la ley, vive una fase de la historia americana paralela a la construcción del Estado de derecho. Por dicho motivo su crimen ritualizado —el duelo— es exculpado, al igual que su pasado anterior, por un *sheriff* que, a la manera de la Atenea griega, decide, con un gesto de perdón, romper el ciclo de la sangre. Encontramos en el pistolero y *sheriff* Wyatt Earp un personaje arquetípico de esta dualidad entre venganza y orden. Motivo de una larga serie de films sobre su gesta^[44], el héroe del O. K. Corral vengará la muerte de dos de sus hermanos en una persecución implacable en la que prescindirá de las reglas de la ley. Conseguida la venganza, la justicia —y la colectividad que le ha convertido en héroe— no sólo le exculpará sino que hará de él una leyenda: una manera de decir que encarna el pasado y que los tiempos han cambiado.

La mayoría de los directores clásicos del género^[45] han aludido en uno o varios de sus films al vengador de sangre. Entre ellos destaca Anthony Mann, que en *The Man from Laramie* (*El hombre de Laramie*, 1955) narra la obsesión de Will Lockhart (James Stewart) por encontrar al traficante que vendió armas a unos indios que atacaron la caravana en que viajaba su hermano. El rey del western serie B, Bud Boetticher, es autor, con la complicidad del guionista Burt Kennedy, de varios films interpretados por Randolph Scott —*Seven Men from Now* (1956) y *Ride Lonesome* (1959)— alusivos a la figura repetidísima del vengador de la esposa asesinada. Pero es Delmer Daves quien más acentúa el paralelismo estructural con la trilogía de Esquilo en *The Last Wagon* (*La ley del talión*, 1956). El protagonista de este film, Todd (Richard Widmark), ha emprendido la venganza contra los asesinos blancos de su mujer india y de sus dos hijos. Llevado finalmente a juicio, recibirá el apoyo de los miembros de una caravana a los que ha salvado la vida, que interceden en su favor delante de un tribunal benévolo.

El mismo motivo del asesinato de una esposa india desencadena una de las más hábiles traslaciones del argumento a un clima de tragedia, la intensa *Last Train from Gun Hill* (*El último tren de Gun Hill*, 1959), de John Sturges: el *sheriff* de una pequeña ciudad del Oeste (Kirk Douglas) se traslada a otra localidad para apresar al asesino de su mujer piel roja. El criminal resulta ser el hijo de su mejor amigo (Anthony Quinn). El justiciero, al igual que Orestes, se enfrentará a la contradicción entre el deber a la esposa muerta y la fidelidad al amigo que le pide que perdone a su hijo. Su adhesión a los métodos legales acaba siendo sabotada por el asesino, que le obliga a un duelo a pistola en el que el padre del criminal y éste mueren abatidos por el vengador, imposibilitado de eludir la tragedia.

Pero en ocasiones el vengador puede confundir su objetivo: éste es el trágico destino de Jim Douglas (Gregory Peck), que en *Bravados* (*El vengador sin piedad*, 1958) es un justiciero solitario y obsesivo que intenta vengarse de los cuatro asesinos y violadores de su mujer, pero su rabia y precipitación acaban traicionando su plan, ya que los hombres que ha ido matando son inocentes, como descubre delante de su aterrorizada y postrera víctima. Este film dotaba a la figura individualista del justiciero de la misma carga crítica con que William Wellman había tratado el gran error de un grupo de linchadores que matan a tres inocentes en *The Ox-Bow Incident* (*Incidente en Ox-Bow*, 1943), que recoge fielmente la misma escena de la *Orestíada* en la versión de Eurípides: la venganza atávica de la comunidad desprovista de cualquier heroísmo.

Fritz Lang abordaría el tema de la venganza en el western en *The Return of Frank James* (*El retorno de Frank James*, 1940) y *Rancho Notorious* (*Encubridora*, 1952), y dotaría de una gran intensidad trágica el tema en incursiones en otros géneros. *Fury* (*Furia*, 1936), su primera película americana, tiene un clima convulsivamente alusivo a la intransigencia social de la gente arrastrada por la ley del tali3n. Su protagonista (Spencer Tracy) es acusado de un crimen que no ha cometido, y est1 a punto de ser ahorcado por un grupo de linchadores que prenden fuego a la c1rcel. Haci3ndose pasar por muerto, intenta, mediante un complicado plan, que los autores del incendio sean acusados de haberlo asesinado. Pero en el 1ltimo momento se retracta y comparece ante la justicia para salvarlos de la condena, en una l3nea de defensa del sistema legal que recuerda el final de *Las Eum3nides*.

LA TENTACI3N AUTORITARIA

Mayor desconfianza en el sistema revela el film *The Big Heat* (*Los sobornados*, 1953), una excelente muestra de cine negro, cuya 1ltima parte explica la venganza, al margen de la ley, que emprende un sargento de polic3a porque su mujer ha sido asesinada por unos criminales. El personaje interpretado por Glenn Ford se convierte en un arquetipo del polic3a que, conocedor a fondo de las limitaciones de la legalidad,

decide actuar por su cuenta. Pero su acción contra los asesinos no le obligará a transgredir ninguna norma. Una aliada inesperada (Gloria Grahame) asume la responsabilidad de la venganza y libera al policía de contraer una deuda con la ley.

En *Los sobornados* la legalidad institucional es una sombra alejada que entorpece la acción justa pero que, pese a todo, sigue actuando como un referente moral. En las películas de gánsters, por el contrario, la ley es un obstáculo externo a las reglas de funcionamiento de la familia, entendida como un mundo impenetrable. Esta atmósfera de leyes endogámicas está ejemplarmente tipificada en *The Godfather* (*El padrino*, 1972), donde toda la escalada de violencia vengadora entre familias se produce a partir de un código autónomo, independiente del Estado democrático, herido de muerte por la corrupción inherente a la ley seca. La misma contradicción se hace notar en *The Untouchables* (*Los intocables*, 1987), ambientado en el mismo universo pero visto desde la perspectiva de los defensores del orden, hombres que se debaten entre la justicia y el clamor de venganza que parece atenazarlos. Elliot Ness (Kevin Costner) representa a la ley y no la quiere vulnerar, pese a su ansia de venganza por la muerte de sus compañeros, que reprimirá en favor de una resolución judicial^[46].

Pero el caso de *Los intocables* es prácticamente una excepción en los héroes «legales» de muchas películas de acción. Si bien los Orestes vengativos se manifiestan como personajes ambiguos en fases de predemocracia, pueden adquirir un aire totalmente distinto en el caso de sociedades consolidadas donde lo que está en cuestión es la limitación legal que impone la sumisión a las reglas del juego. De ese principio surge la tipología de héroes parafascistas, generalmente policías o expolicías, que, cansados de la inutilidad de la ley, deciden tomarse la justicia por su mano para poder resolver las afrentas que han recibido. Policías poco escrupulosos que se constituirán en un arquetipo a partir de las películas de Charles Bronson como *Death Wish* (*El justiciero de la ciudad*, 1974) y sus secuelas, de Clint Eastwood y Mel Gibson en las series iniciadas, respectivamente, con *Dirty Harry* (*Harry, el sucio*, 1971) y con *Lethal Weapon* (*Arma letal*, 1987). La fama de Gibson ya se había edificado sobre la tipología del vengador protagonista de una famosa saga australiana, *Mad Max*, un policía futurista que, en el primer film de la serie (1980), sufre la muerte de su esposa e hija a manos de una banda de malhechores motorizados a los que perseguirá implacablemente en un ambiente apocalíptico. El escenario desértico típicamente posnuclear de *Mad Max* anuncia una jungla humana presidida por la ley de la venganza: aparece de nuevo el atavismo, pero ahora posdemocrático. La ley, en este mundo, desempeña un papel decididamente marginal.

El destino elige al vengador: una novia, al salir de la iglesia, ve morir a su lado al hombre con el que acaba de casarse, víctima de un azaroso disparo de escopeta procedente de una casa próxima, en la que un grupo de amigos juega irresponsablemente con el arma. La pérdida repentina de la normalidad, de lo que tenía que ser una cotidiana vida matrimonial, vertebró un camino sinuoso hacia la locura vengadora, una búsqueda implacable de los seis hombres coparticipantes en el siniestro juego. Éste es el argumento de *La mariée était en noir* (*La novia vestía de negro*, 1967), film de François Truffaut sobre una novela de William Irish, que sigue el esquema de una espiral sinuosa hacia el infierno de la venganza y la alienación total: la novia vengadora encarnada por Jeanne Moreau convierte su proyecto aniquilador en un viaje dantesco, al margen de cualquier razón, sustentado por un implacable aliento trágico y romántico, más allá de cualquier código civil.

No menos obsesiva resulta ser la protagonista de la inquietante película de Abel Ferrara *Angel of Vengeance* (*Ángel de venganza*, 1987). Víctima de una sangrienta y terrible violación, una joven normal y corriente se convierte en una terrible asesina que atenta indiscriminadamente contra cualquier hombre. Su conversión en una turbia vengadora de la noche es presentada bajo unas premisas próximas al *gore*: la primera de sus víctimas —el hombre que mató durante la violación— permanece descuartizada en su nevera, de la que cada día saca fragmentos que esparce por la ciudad. Caracterizada por una inquietante movilidad maquinal y enigmática, la protagonista del film de Ferrara lleva el concepto de venganza obsesiva a las cuotas más desesperanzadas del nihilismo. Su transgresión, al igual que la de la novia de Truffaut, está desprovista de cualquier visión política: estas mujeres no buscan la comprensión de la comunidad ni su perdón y acaban pagando su conducta con un acto suicida, radical, mártires de su desazón.

LA MÁRTIR Y EL TIRANO

ANTÍGONA

¿Por qué la historia de Antígona ha interesado a los dramaturgos de todas las épocas^[47]? George Steiner [78] propone una respuesta convincente: porque reúne los cinco grandes conflictos posibles que puede asumir una obra dramática. Y es muy cierto, ya que Antígona padece en carne propia ser *mujer* (conflicto entre hombres y mujeres) y *adolescente* (entre jóvenes y viejos), estar *sola* (entre un individuo y una sociedad), ser *devota* (entre dioses y humanos) y *piadosa* (entre vivos y muertos). Sería, por tanto, la obra teatral que modela el drama universal de la lucha dialéctica entre contrarios.

PAISAJE DESPUÉS DE LA BATALLA

Todos estos conflictos están contenidos, efectivamente, en la tragedia de Sófocles, vertebrados en un argumento principal: el que enfrenta a una mártir inocente y a un tirano que la reprime. El origen del drama es una guerra civil en la que se han enfrentado dos hermanos —Eteocles y Polinice— por el dominio de la ciudad de Tebas. En la lucha final se han dado muerte mutuamente y sus cadáveres han quedado en el campo de batalla, a las puertas de la ciudad. El nuevo amo de Tebas, el viejo Creonte, tío de los fraticidas, ordena que el cadáver del hermano que acaudillaba el ejercicio derrotado —Polinice— quede sin enterrar, mientras se tributan grandes honores al cadáver de Eteocles.

Sólo una voz disidente, la de la joven Antígona, hermana de los dos muertos, se enfrenta individualmente a las leyes dictadas por Creonte. Sólo ella se empecina en enterrar al hermano abandonado en el campo, en un gesto amoroso, de justicia íntima, eterna, de inspiración divina, pero opuesto a la ley de los hombres. Violadora de esta ley, sólo ella paga con otra condena —ser enterrada viva— su gesto piadoso de dar sepelio al hermano de sangre. El terror a la condena es tremendo: Antígona se ahorca en la gruta mortuoria adonde ha sido llevada, pero Creonte también paga el precio de la soberbia. Su hijo Hemón, enamorado de Antígona, se suicida, y su esposa Eurídice enloquece. Creonte hace cumplir la ley, pero descubre la impotencia de ésta ante el castigo cósmico: él es el verdadero derrotado. Mientras tanto, Antígona ha pasado a encarnar el acto más heroico, por la vía del martirio, de toda la tragedia griega.

La obra de Sófocles que ha inmortalizado la historia de Antígona se estructura

dramáticamente a través de un diálogo constante entre las posiciones enfrentadas de la mártir Antígona y el tirano Creonte, irritado no sólo por la desobediencia de la rebelde sino porque se trata de una mujer que se entromete en los dictados políticos de los hombres. Cuando la intransigencia inicial de Creonte da paso a ciertas vacilaciones, el caudillo se precipita a anular las órdenes que ha dictado, pero ya es demasiado tarde: Antígona se ha ahorcado y Hemón, al intentar matar a su padre, se da muerte a sí mismo. Queda para Creonte, el único personaje que permanece vivo en un mundo de cadáveres, la grave conciencia de la culpabilidad, la responsabilidad de seguir gobernando después de haber comprobado cuán trágico puede ser el ejercicio de un poder impetuoso^[48].

La obra es un debate político, a la vez que metafísico, donde al universo de espiritualidad y exacerbación del sentido religioso y trascendente (Antígona) se enfrenta la voluntad del dictador de edificar una civilización sobre unas leyes duras y escritas, al margen de los dictados de los dioses. Y el olvido de los dioses supone en este caso el olvido de la piedad. Entre ambos polos, Ismene, hermana de Antígona, desempeña cierto papel en la primera parte del texto dramático: le corresponde asumir el rostro más humano y asequible de una obra teatral marcada por la radicalidad. Ismene encarna la duda comprensible, es una figura que está de parte de Antígona pero que se siente incapaz de seguirla en un acto de heroísmo que la protagonista tiene que realizar a solas. Sófocles olvida a Ismene a partir de la mitad de la obra, cuando los gestos de Antígona y de Creonte son excesivamente radicales para que entren en relación con una figura vacilante.

No menos secundario, pero de relativa importancia en la tradición literaria posterior, es el personaje de Hemón. El hijo de Creonte no obra movido por una voluntad política o ética, sino por un impulso adolescente y apasionado que le lleva a morir al descubrir ahorcada a su amada Antígona. Podemos intuir en esta subtrama de la tragedia premoniciones lejanas de la necrofilia final de *Romeo y Julieta*, donde la voluntad irreductible de los dirigentes viejos ha provocado una tragedia en la generación más joven^[49].

El núcleo de la obra, el momento más intenso de la tragedia, es el interrogatorio que sufre Antígona por parte de Creonte, después de haber enterrado a Polinios y haber sido detenida. Si en *Edipo rey* Sófocles construye el primer argumento de investigación policíaca de la historia, en *Antígona* dibuja el primer drama judicial moderno: la acusada que ejerce el derecho de réplica para enfrentarse a su juez, asumir su acto y considerar la inocencia de su decisión. La conclusión del juicio, la condena por parte de Creonte, convierte a la protagonista en una mártir por sus ideas contrarias a una legalidad que se presenta como incuestionable.

Indudablemente, la mártir femenina más consistente a la que el cine ha dedicado su atención ha sido Juana de Arco. Este protagonismo intemporal sólo puede explicarse por lo que tiene de arquetípica la heroína francesa: una mujer rebelde, que defiende sus opciones íntimas contra un poder masculino, viejo, severo e inapelable, y que preferirá la muerte a traicionar sus convicciones. Evidentemente, una Antígona de carne y hueso^[50].

Cuando Carl Theodor Dreyer decide llevar al cine la pasión y muerte de la santa —o bruja— Juana, toma una opción que se revelaría decisiva: elige el proceso —la parte más documentada de su periplo— como eje dramático de la narración. El film se convierte en una confrontación entre Juana y sus acusadores, entre una mujer joven y esencialmente sola contra los ancianos que la juzgan, entre las convicciones íntimas de la bondad de la ley divina contra la falsa justicia de la ley inquisitorial de los hombres. Encontramos ahí todos los conflictos de *Antígona*: el final no puede ser otro que el martirio.

Dreyer visualizó este proceso despojándolo de todos los elementos accesorios. En su radicalismo, el director danés hacía la mejor transposición posible de la tragedia de Sófocles, eliminando circunstancias y personajes aleatorios y dejando la confrontación entre Juana-Antígona y los jueces-Creonte en su más pura y dramática crudeza. *La passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, 1928) narra en imágenes esta confrontación esencial, hasta el punto de abarcar, en su forma de expresar cinematográficamente el juicio, todos los restantes juicios posibles. La plástica de la lucha entre la mártir y el tirano se conforma a partir de la alternancia de primeros planos, entre las miradas severas de los jueces y las de amorosa piedad de Juana (Renée Falconetti), una conversión del rostro en metáfora visual de la palabra: las razones de cada una de las partes en conflicto se expresan en las miradas antagónicas. A esta lucha entre razones irreconciliables añadía Dreyer las repercusiones del martirio de la heroína en la vida del pueblo, recordando que, como en *Antígona*, lo que está en juego es el desarrollo de toda una dictadura.

Con Dreyer, Juana de Arco pasaba a configurar el arquetipo de la heroína cinematográfica enfrentada a la tiranía, la simbolización de la firmeza ética delante de la ley equivocada (en este caso, de tipo religioso e inquisitorial). El argumento, con el atractivo añadido de nacer de un hecho histórico, se reproduce de manera sorprendentemente prolífica en la producción de films posteriores, aunque no todos ellos adscritos a la enérgica sombra de la mártir de Sófocles. Por ejemplo, la versión de *Joan of Arc* (*Juana de Arco*, 1948), realizada en Hollywood por Victor Fleming, con Ingrid Bergman como protagonista, sometía la historia de Juana a la estructura sentimental del *biopic*, con lo que perdía toda su carga trágica. Hollywood se interesaba más por las aventuras militares de la santa que por su confrontación ética^[51]. Por el contrario, la lectura que de ella hizo Robert Bresson —*Le procès de Jeanne d'Arc* (*El proceso de Juana de Arco*, 1961), la más fiel de todas a las actas del juicio— recuperaba la severidad del enfrentamiento contra los tiranos. Pero Bresson

no se interesaba tanto como Dreyer por el efecto político del proceso histórico — según dejaba patente en los anacronismos voluntarios del film—, sino que lo depuraba al máximo, a la búsqueda de un escenario neutro e intemporal que reforzara de manera ejemplar el aspecto más eterno y sobrenatural de la aspiración de la protagonista. En esta Juana anónima (Florence Carrez) encontramos las resonancias más metafísicas de Antígona, aquella que ya está más dispuesta a hablar con los muertos que a atender las palabras de los vivos.

LA DEFENSA DE LOS INOCENTES

A la concepción de *Antígona* como un juicio contra la propia heroína hay que superponer otra lectura de la tragedia, en la que está en juego la defensa del cadáver de Polinice, que, al no tener voz propia, necesita un intercesor que haga valer sus derechos. Desde este punto de vista, el drama prefigura aún en mayor medida las modernas ficciones judiciales: Antígona como defensora de los inocentes, mientras Creonte representa al fiscal que asume la responsabilidad de hacer cumplir las leyes del Estado.

Pero, a diferencia de *Antígona*, en el clásico cine liberal de juicios *la ley no está en juego*. Al contrario, este tipo de películas suelen defender, después de todas las vacilaciones, la inmanencia de la ley de los hombres. Lo que se cuestiona es la volubilidad al aplicarla, como se manifiesta en uno de los films más carismáticos del cine americano postmacarthysta: *Twelve Angry Men* (*Doce hombres sin piedad*, 1957), debut en la realización cinematográfica de Sidney Lumet. En medio de un jurado de desaprensivos, sólo la rigurosa rectitud de un hombre (Henry Fonda), que no está seguro de poder culpabilizar a un acusado, permite introducir la piedad en una sala donde los reunidos estaban dispuestos a legalizar una ejecución. Esta piedad se ha de entender a partir de cierta feminización del personaje: humillado por las reacciones arquetípicamente masculinas del resto de los miembros del jurado, el protagonista de *Doce hombres sin piedad* sufre constantemente la vejación fascistoide de sus compañeros. Fonda encarna la minoría (minoría feminizada, compasiva), que acaba convenciendo *amorosamente*. Su fragilidad aparente, como la de Antígona, es la que acaba dotándolo de fuerza para la defensa de los débiles y los indefensos.

La práctica totalidad del cine judicial plantea la realidad de un proceso donde los posibles inocentes son figuras mudas, incapaces de defenderse por su cuenta, relegadas a una condición de pasividad absoluta. Asumir la responsabilidad de defenderlos supone para los abogados problemas y riesgos de muerte, como al Gregory Peck de *To Kill a Mockingbird* (*Matar un ruiseñor*, 1962), amenazado por una comunidad que busca en el negro que él defiende a la víctima expiatoria de una violación. Al igual que en *Antígona*, el conflicto ético de los abogados consiste en seguir adelante con su convicción a pesar de las presiones que los amenazan.

La ley sí es rigurosamente cuestionada, en idéntico sentido que en el texto de Sófocles, en aquellos films —escasísimos y siempre con problemas de censura— donde se cuestiona la absurda, cruel e impía legislación militarista que condena al indefenso. Films basados en consejos de guerra contra soldados que han cometido un acto humano e individual —desertar, por ejemplo— y que se verán aplastados por el peso terrible de la legalidad castrense. La oposición entre la norma inflexible y escrita y la ética íntima encuentra en estas películas un extraordinario campo de cultivo. Uno de los films clásicos del tema es *King and Country* (*Rey y patria*, 1964), de Joseph Losey, en el que se juzga a un soldado inglés desertor durante la Primera Guerra Mundial. El capitán Hagreaves (Dirk Bogarde), a quien corresponde asumir su defensa en el consejo de guerra, no podrá evitar que el peso de la justicia caiga sobre el joven acusado (Tom Courtenay), un ser humilde e inocente, que no conoce el alcance de su delito. El film denuncia la anónima y brutal injusticia de la ley de guerra, frente a la cual el defensor se muestra dubitativo, en un proceso de toma de conciencia que no es suficiente para cambiar el rumbo de la justicia.

Un perfil similar al del capitán Hagreaves en ese bello y crudo film es el del coronel Dax, que encarna Kirk Douglas, en *Paths of Glory* (*Senderos de gloria*, 1957), película de Stanley Kubrick que padeció la censura no sólo de los países totalitarios —como España—, sino de regímenes aparentemente abiertos como el francés, que veía en la recreación de este ignominioso episodio verídico de la Primera Guerra Mundial un ataque frontal a sus instituciones más sagradas. En la película, Dax defiende inútilmente a tres soldados elegidos al azar entre toda una guarnición acusada globalmente de cobardía. Los tres acusados serán víctimas —después de un simulacro de juicio— de una ejecución ejemplar en la más brutal expresión de la venganza militar. Pese a que la figura personal de Antígona no encuentra paralelismos en este film —ya que los abogados no son mártires—, descubrimos en él la misma crítica a las injustas leyes de los hombres. Estos films de denuncia política contra el estamento militar dejan escasas posibilidades al triunfo del humanismo. Los Creontes, escudados tras sus prerrogativas de poder, asumen hasta el final la cadena de arbitrariedades del código militar, única manera de preservarlo de posibles contaminaciones piadosas que lo hagan tambalearse.

LA PIEDAD FEMENINA

Pero el interrogatorio de Creonte a Antígona no se produce únicamente en el ámbito de los films judiciales. El mensaje de Antígona es el del amor que combate la intransigencia con la solidaridad establecida desde el marco sentimental. En una escena famosa de *Johnny Guitar* (1953) se tipifica una forma de generosidad femenina, defensora, solidaria y amorosa, como única salida a la ley inexorable de las pistolas. Viena (Joan Crawford) regenta un salón de juego que los retrógrados

habitantes de un pueblo inmovilista quieren clausurar. La mujer encubre al presunto atracador de un banco que se ha refugiado en su local. Con la dignidad de una mujer que ha tomado una decisión mucho antes de que la horda de linchadores vaya a buscarla, Viena los recibe sentada tranquilamente ante el piano, y asume un interrogatorio de esencia trágica que demuestra la fortaleza arquetípica de estos personajes comprometidos en la preservación de los débiles.

La piedad femenina es un gran personaje cinematográfico. En su vertiente maternal —la fuente iconográfica esencial del motivo es la Virgen con su hijo muerto en los brazos—, estas mujeres desoladas se convierten en auténticas Antígonas dispuestas a implorar clemencia pero también justicia. El cine soviético nos ha legado momentos inolvidables alrededor de la figura de la madre que se opone a la ley por amor a su hijo. La elaboración más completa del motivo se encuentra en *Mat (La madre)*, 1926), de Vsevolod Pudovkin, que adapta el famoso relato de Maxim Gorki. El film explica la historia de la concienciación política de una mujer cuando descubre que su hijo es un revolucionario: el encarcelamiento del muchacho obliga a la mujer —hasta entonces no comprometida políticamente— a salir a la calle e implicarse en la lucha. A la muerte del hijo, en la manifestación final, su madre recogerá la bandera y asumirá su compromiso hasta el martirio.

Serguéi M. Eisenstein dedicó sólo unos minutos del mejor film coral de la historia, *Bronenosez Potemkin (El acorazado Potemkin)*, 1925), a mostrar el arquetipo trágico de la madre que clama justicia. Seguramente el momento que mejor resume el enfrentamiento entre el poder militar oscuro y anónimo y la reivindicación individual contra la opresión es aquel en que una madre con su hijo muerto en los brazos increpa a los soldados asesinos, en un movimiento ascendente por las escalinatas de Odesa que se enfrenta al movimiento descendente de las fuerzas del orden. Eisenstein consigue una fórmula visual de emotiva pureza para explicar esta confrontación: los lamentos acusadores de la madre se expresan en dramáticos primeros planos; frente a ella sólo existe la imagen sin rostro de los soldados, unas botas marciales y unos fusiles que disparan. Jamás el cine había representado con mayor brillantez la encarnación del tirano que carece de nombre y de cara: es la pura represión despiadada.

CONTRA LA LEY DEL ESTADO MODERNO

La fascinación política que los tiempos modernos generan en torno a la figura de Antígona se demuestra en uno de los episodios de *Deutschland im Herbst (Alemania en otoño)*, 1977), film colectivo de diversos representantes del nuevo cine alemán en el que se cuestiona el clima de represión institucional ejercido en la República Federal de Alemania. En uno de los episodios, dirigido por Volker Schlöndorff, un grupo de productores de televisión reflexiona sobre la pertinencia o no de emitir una

versión televisiva de *Antígona*, en una adaptación de Heinrich Böll (que interpreta su propio papel en el film) de la que se llegan a ver varios ensayos. En esta versión, Antígona es una moderna activista revolucionaria que se opone desde su acción individual a la fuerza implacable del Estado. Böll —y su personaje— se enfrentan a los dirigentes televisivos que dudan en programar la obra. El episodio no sólo se convierte en una crítica al sistema político, sino también a los instrumentos de comunicación de que dispone para mantener su poder.

Este *sketch* puede considerarse heredero de una película anterior de Schlöndorff y Margarethe von Trotta basada en una novela de Böll: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (*El honor perdido de Katharina Blum*, 1975), que narra el drama de una mujer que acoge en su casa a un terrorista. El gesto protector de la protagonista remite al de Antígona: se enfrenta a la ley de Creonte y denuncia delante de la prensa y la policía a la injusta justicia. Katharina opta por la moral privada pese a que le suponga la pérdida del honor público.

El desdoblamiento entre Antígona e Ismene (la hermana radical y la hermana que acepta el sistema) se produce en *Die bleierne Zeit* (*Las hermanas alemanas*, 1981), una película posterior de Margarethe von Trotta que plantea las relaciones entre una mujer independiente y feminista, que obra con conciencia crítica dentro de la legalidad, y su hermana terrorista, de la que discrepa políticamente. La detención y el encarcelamiento de la hermana radical despertará el sentido de piedad de la otra, que acudirá a visitarla a la cárcel, donde descubrirá la crueldad del sistema represivo institucional. La muerte —en forma de un suicidio inexplicado— de la presa en su celda (más que nunca la cueva de Antígona) sumirá a la hermana superviviente (una Ismene reformulada) en plena crisis de identidad.

Liliana Cavani, otra directora con preocupaciones políticas, ha planteado directamente la transposición argumental de la *Antígona* de Sófocles a la época contemporánea. La primera imagen de su película *I cannibali* —*Los caníbales*, 1970) — ya expresa su sentido total: las calles de una ciudad aparecen sembradas de cadáveres después de una fracasada revuelta juvenil. Se ha dictado una ley que impide a los habitantes de la ciudad tocar los cuerpos bajo pena de muerte. Dos jóvenes (Antígona e Ismene, respectivamente Britt Ekland y Dehlia Boccardo) deciden oponerse a la ley de los dictadores militares y dan sepultura a su hermano con la ayuda de un joven (Pierre Clementi) que habla una extraña lengua y se comunica mediante inscripciones paleocristianas, una incorporación mesiánica al argumento típica de las preocupaciones religiosas de la directora italiana.

UNA ANTÍGONA AFRICANA

La rebelión contra el poder de los nuevos e incipientes Estados es un tema habitual en las mejores películas del cine africano. Éste es el caso de *Finyé* (*El viento*,

1982), del cineasta de Malí Souleymane Cissé, una de las películas africanas más controvertidas por la censura, donde se denuncia el abuso del poder político contra la libertad individual y contra la tradición ancestral. La historia muestra diversos conflictos, entre ellos el que enfrenta a la joven Batrou con su padre, el cruel gobernador militar de la región. Este conflicto tiene una raíz política, porque Batrou participa junto con otros muchos jóvenes en una revuelta estudiantil contra el régimen liderado por su padre. Existe también una subtrama amorosa que recuerda la relación Antígona-Hemón o, si se prefiere, la de Romeo y Julieta: Batrou está enamorada de Bah —hijo de una familia tradicional del Malí, ahora en decadencia— y los dos jóvenes no cuentan con la aprobación familiar. Después de la revuelta, reprimida sanguinariamente, el gobernador deporta a Bah a un campo de prisioneros. Batrou y el padre del muchacho se movilizan en pos de su libertad, implorando al gobernador, que se niega a indultarlo. Una nueva revuelta llevará, finalmente, a su destitución y a la liberación de los presos.

Es interesante tener en cuenta una especificidad del argumento en esta transposición africana: el conflicto entre viejos y jóvenes —tan importante en *Antígona*— queda mediatizado por otra de las oposiciones esenciales del argumento, la que se da entre las leyes tribales, eternas, del mundo rural tradicional y las leyes modernas, militares y urbanas. Esta reivindicación de la cultura tradicional hace que en *Finyé* se establezca una alianza entre los más jóvenes —los estudiantes— y los más viejos —el padre de Bah— para combatir el nuevo orden militar. Esta unión se produce bajo un principio moral con reminiscencias del relato que nos ocupa: la reivindicación de la bondad y del saber contra el imperio represivo del nuevo orden político. En África lo viejo puede ser nuevo y lo nuevo, por el contrario, limitarse a reproducir la farsa del dominio colonial.

LO VIEJO Y LO NUEVO

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

Una clase social que se acaba, un mundo de cisnes, o de gatopardos —por decirlo con palabras de Lampedusa—, que da paso a un mundo de ratas y de dismanteladores sin escrúpulos. Este tránsito dramático fue expresado por los dramas decimonónicos que cabalgaban el nuevo siglo con una visionaria unidad de espacio: la casa familiar desintegrada. El tiempo destructor pesaba sobre la conciencia de los héroes sin heroísmo.

Diferentes autores han tratado esta descomposición, pero entre todos ellos destaca un cronista excepcional, Anton P. Chéjov, uno de los dramaturgos que tendría más influencia en el arte que nacía, irónicamente, con el ritmo frenético del siglo xx. Si bien muchas obras de Chéjov son asimilables al tema de lo viejo y lo nuevo, *El jardín de los cerezos* nos propone el modelo más espléndido: un encadenado de cuatro fascinantes estampas sobre una casa rica que se va despoblando progresivamente de alegría, mientras el tiempo, inexorable, se cobra sus víctimas.

UN MUNDO EN DECADENCIA

La obra tiene un argumento sencillísimo, está situada en un único escenario y cuenta con unos personajes de escasa evolución, pero sintetiza a la perfección uno de los modelos argumentales más característicos del final del siglo xix, el de la decadencia de un mundo que naufraga irremediablemente en el mar del progreso. *El jardín de los cerezos*, la última pieza teatral de Chéjov, fue estrenada bajo la dirección de Stanislavski en 1904, el mismo año de la muerte del autor, y es la culminación de la gran dramaturgia del escritor ruso a caballo entre un teatro burgués bien hecho y un teatro revolucionario. Chéjov, inventor de los tiempos muertos y potenciador de la *impresión* por encima de la *acción*, encuentra los detalles mínimos capaces de conferir una intensidad sin precedentes a escenas donde aparentemente no ocurre nada. Chéjov canta en sus textos el tránsito entre el mundo viejo de la aristocracia rusa venida a menos y las nuevas formas de un incipiente capitalismo burgués, que la revolución hará entrar en crisis. Lúcido sobre el curso de la historia pero alejado de la agitación política, Chéjov es el creador de inolvidables seres visionarios, empeñados en creer en una utopía que sabía expresar en páginas llenas de ambigua fascinación por un futuro *donde se instaurará una vida nueva, una vida feliz*, como dice uno de

los personajes de *Las tres hermanas*.

El argumento, pese a su sencillez, configura un referente utilizadísimo en la ficción posterior, especialmente la cinematográfica. La casa de Liudiov Andreievna, la protagonista de la obra, tiene unos magníficos cerezos, símbolo del esplendor que un día había alcanzado. Cuando la obra se inicia, Andreievna regresa de un largo viaje al extranjero, adonde se había desplazado siguiendo a un amante que ha terminado por arruinarla. A su vuelta, la casa comienza a manifestar indicios de decadencia; las deudas de Andreievna obligan a subastarla. Los restantes habitantes de la mansión familiar ven perder irremisiblemente sus años dorados. Entre los personajes sólo Trofimov, estudiante y amigo de la familia, que cree en los ideales revolucionarios, intenta hacerles ver que aquella mansión es signo de un pasado que ya no puede volver. Menos sentimental, Lopachin, un pragmático comerciante, les aconseja que dividan la hacienda, construyan chalets, y especulen con ellos aprovechando la proximidad de la estación de ferrocarril. Pero el orgullo familiar es demasiado fuerte para desprenderse así de la histórica mansión y del jardín que simboliza su fastuosidad. Cuando, finalmente, cargados de deudas, no tengan otro remedio que vender el bellissimo jardín, será el tal Lopachin quien lo compre para llevar a término por su cuenta el proyecto especulativo. La obra finaliza con el rumor de los obreros talando los árboles del jardín, mientras los personajes de la familia, desalojados, tienen que abandonar la casa para iniciar una vida sin futuro.

UNA RADIOGRAFÍA DEL TEDIO

El jardín de los cerezos nos propone un modelo argumental edificado sobre tres pilares: el tiempo, la casa y la familia. El tiempo se convierte en un enemigo que lo absorbe todo; la casa se mantiene como espacio exasperante donde se respira la atmósfera decadente; la familia será la protagonista inactiva del cambio irrefrenable. Pero lo más importante de este argumento es su toque impresionista, su atmósfera. La influencia de Chéjov se deja sentir en el tono evocador y melancólico que impregna todas las películas que tratan el tema de lo viejo y lo nuevo. Obras que respiran el mismo ciclo expositivo de *El jardín...* y otras piezas chejovianas: instantáneas despojadas de gran acción, tendentes a la concentración, donde todo lo importante pasa a segundo término, siempre expresado en voz baja. En menudísimas dosis dramáticas, entre el inicio y el final de la obra el espectador contempla la ruina definitiva de una familia y el final de una época.

Chéjov nos habla de la muerte a través de la radiografía del tedio: la muerte rodea a los personajes, pero sus sentimientos siguen vivos, y de esta dialéctica trágica surge una vibración melancólica y opresiva que podemos reconocer en todos los films contruidos sobre la sutil confrontación entre lo viejo y lo nuevo.

Cuando Luchino Visconti, autor de obras clave del neorrealismo, de *Ossessione* (1942) a *La terra trema* (1948), concibió la adaptación de la novela de Tomasi di Lampedusa *El gatopardo*, más de un crítico —por ejemplo, Guido Aristarco— puso el grito en el cielo: del anhelo revolucionario, Visconti pasaba inexplicablemente a la elegía por el tiempo perdido. Pero el film —*Il Gattopardo* (1963), un análisis implacable de la historia italiana— se revelaría como la obra magna sobre el argumento de lo viejo y lo nuevo, un perfecto encuentro entre el proustianismo (Visconti siempre había querido filmar *En busca del tiempo perdido*) y la melancolía familiar de las obras de Chéjov.

El gatopardo es la historia de la decadencia de una estirpe aristocrática encarnada por el príncipe de Salina (Burt Lancaster en su creación más memorable), último representante de una orgullosa raza de nobles sicilianos obsesivamente cerrados al progreso, que resiste desde su fortaleza los embates de un mundo dinámico que lo cambiará todo. Visconti y Lampedusa (las dos voces encubren en este caso una misma sensibilidad) contemplan de manera escéptica esta posibilidad de transformación: cambiar, después de todo, podría ser la única manera de que las cosas siguieran igual, porque la historia siempre se ha constituido sobre la base de un poder afianzado en una minoría que especula con él. Un representante del nuevo gobierno unificado tienta al príncipe para que entre en política, pero él prefiere ceder ese lugar a su sobrino predilecto (Alain Delon), que es presentado como un burgués pragmático que aprovechará mejor las condiciones de la nueva política. El gatopardo sabe que ha llegado la hora de los chacales, y que los cambios que tienen que producirse atentan definitivamente contra el esplendor de una casa que se arruina.

El sistema expresivo que Visconti aplica para hacer posible la visualización de este cambio tiene más que ver con el lenguaje dramático de Chéjov que con la novela de Lampedusa: está más basado en la densificación de unas pocas y prolongadas escenas que con la acumulación novelesca de acontecimientos. Y si bien aparentemente teatraliza, la utilización magistral de la planificación y del montaje convierte la estructura teatral en un relato cinematográfico lleno de pureza. Un ejemplo —el mejor del film— sirve para explicar el método: la novela no acaba con la muerte del príncipe, sino que se alarga muchos capítulos más, en los que se relatan toda la evolución de la familia, la conversión del sobrino de Salina en un conservador autoritario y la irrefrenable caída en las tentaciones burguesas por parte de los supervivientes al cambio histórico. Visconti, en cambio, no necesita matar a su héroe ni explicar los efectos de su desaparición. Le basta con una secuencia majestuosa y larga —más de tres cuartos de hora—: una gran fiesta ofrecida por otra aristócrata siciliana. En ese baile, donde no parece suceder nada de extraordinario, Visconti explica cómo evolucionará cada persona, insinúa la muerte del príncipe —que se pierde, de madrugada, en un alba que ya no es la de la revolución sino la de la muerte

—, y convierte el conjunto coreográfico del baile en una sucesión de valsés y de mazurcas vividos absurdamente por una clase social que detrás del vendaval de la alegría descubrirá la destrucción. Es la imagen más clara que el cine ha dado del final de una época a manos del tiempo destructor.

La fiesta final de *El gatopardo* recuerda la de un film indio anterior de Satyajit Ray, *Jalsaghar* (*El salón de música*, 1958), sobre una narración del escritor Tarashankar Bannerjee, muy inspirado en Chéjov. Esta obra tratada en tonos elegiacos tiene concomitancias directas con *El jardín de los cerezos*. Su protagonista es un terrateniente completamente arruinado que, como Andreievna, la protagonista chejoviana, tiene que acabar hipotecando su palacio a un nuevo rico de la localidad. Para despedirse de la casa gasta los restos de su fortuna en la organización de un espectáculo que se desarrolla en la sala de música, espacio evocador del antiguo esplendor, que el protagonista recuerda con intensa añoranza. El final de la película tiene una gravedad emotiva semejante a la de *El gatopardo*: el solitario protagonista se aleja a caballo de la casa, hasta que una caída mortal —¿accidente buscado, suicidio?— acaba definitivamente con su vida.

El pasado perdido significa asimismo, como hemos aprendido en Chéjov, el naufragio de un espacio, el despoblamiento o la desposesión: la venta del jardín de los cerezos es la pérdida de la tierra que un día fue poseída, y ahora es expropiada. Sobre este mito de la propiedad de la tierra se edificó un género menor del cine americano, el *southern*, basado en la épica sudista de la desaparición de los valores tradicionales en favor de una nueva cultura política. Pese a ser un género de alcance reducido, el *southern* cuenta entre su arsenal fílmico con el título más famoso de la historia del cine: *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939). Una de las razones del éxito de este film que ya desde su título nos evoca el paso del tiempo, es su contundencia al valorar la tierra como un espacio simbólico, y la decisión de asentarse en ella como una victoria contra la fugacidad. La película cuenta desde posiciones sudistas la pérdida de una determinada civilización, orgullosa y aristocrática, a manos de la pragmática pero democrática civilización del Norte. Un canto al paraíso perdido, que es evocado por la tierra de Tara, la posesión familiar que Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) defenderá con firmeza: su famosísimo juramento es la versión épica de la testarudez de Andreievna de no moverse del espacio donde ha nacido. Pero Scarlett, como tantas heroínas chejovianas, también es una desarraigada sentimental, una mujer que no ha soportado el rechazo de su primer amor (Leslie Howard) y que pagará cara la relación ambigua con el Segundo (Clark Gable), que acaba también abandonándola. En este itinerario de descomposición amorosa, la tierra resulta el último valor que se puede afirmar.

Este orgullo sudista es el que posee, en *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942), el último representante de la estirpe de los Amberson, una familia aristocrática de una pequeña ciudad progresivamente amenazada por la revolución industrial impulsada desde el Norte. Este hombre, George Amberson (Tim

Holt), es el personaje más trágico de la segunda película de Orson Welles, anclada en la tradición dramática de lo viejo y lo nuevo. En una de las secuencias finales, George vuelve a la casa familiar para suicidarse después de haber provocado con su intolerancia e incompreensión la muerte de su madre. Welles refuerza el retorno del vencido con una superposición de imágenes subjetivas que evocan el enfrentamiento de George contra todo lo que ha luchado. Se levantan nuevos edificios y las calles están llenas de coches, muchos de ellos fabricados por su gran rival, Eugene Morgan (Joseph Cotten), antiguo pretendiente de su madre y representante del nuevo orden industrial.

El cuarto mandamiento plantea los límites de este progreso en una conflictiva cena que se desarrolla en la casa de los Amberson, donde Eugene se muestra consciente de las contradicciones que se producirán por culpa de la nueva civilización tecnológica que está a punto de empezar. Un momento de conversación de una lucidez visionaria (típicamente chejoviana) en torno al progreso, la utopía y la conservación de los valores, que encontramos en muchas películas sobre lo viejo y lo nuevo.

EL TIEMPO DESTRUCTOR

Encontramos de nuevo el esqueleto del argumento —tiempo, casa, familia— en *How Green Was My Valley* (*Qué verde era mi valle*, 1941), de John Ford, una película que evoca el cambio de las formas de vida en una población minera galesa. El film es narrado en primera persona por el hijo menor, el último de la familia en abandonar un valle corrompido por los nuevos tiempos. A partir de un flash-back (recurso narrativo típico del argumento), el chico evoca toda su infancia, los diversos acontecimientos que alteraron la comunidad y provocaron su despoblamiento y el cambio. El film de Ford demuestra que el argumento del paso del tiempo no es exclusivo de la decadencia aristocrática, y que también puede mostrar las transformaciones sociales vividas por la clase obrera. El padre de esa familia de hermanos mineros es un obrero tradicional, que no quiere saber nada de huelgas (durante las primeras movilizaciones de la comunidad ante el paro progresivo y la explotación se convierte en un esquirol). Los hijos, por el contrario, ven que el mundo de la mina se está convirtiendo en un espacio social irrespirable y deciden emigrar a América, abandonando el paraíso del valle que con el tiempo será mitificado en la memoria.

Concebida paralelamente como una educación sentimental, la película de Ford tiene como tema la presencia de la muerte: por ello, al despoblamiento progresivo de la casa familiar hay que añadir la escena final, el accidente en la mina con la muerte del padre. Un plano magistral e inolvidable —la vagoneta de los mineros subiendo vacía, anuncio de la desaparición física del viejo, muerto en la galería— se convierte en una metáfora del vacío y de la desertización de una comunidad. Pese a que

algunos de los personajes sueñen, al igual que las criaturas chejovianas, en un posible nuevo paraíso utópico, indiscutiblemente ligado por Ford a la tierra prometida de los Estados Unidos.

Y ya hemos visto que la Tierra Prometida es, en la historia americana, la tierra del western. Pero el Nuevo Mundo de ilusiones que debía sustituir al Viejo —el de la emigración europea— se, convirtió con el paso de los años en otro paraíso perdido. La nueva civilización que sustituye a la antigua ley del western es el tema del gran film crepuscular de John Ford, *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962), que señala, como pocas otras obras, la crisis que se estaba produciendo en el sistema de representación del cine clásico. *Liberty Valance* abre un interrogante sobre el Oeste legendario que el cine había presentado como histórico, y que Ford, con un doloroso sentido de la aceptación, tiende a denunciar como mitificado por una mentira. Ransen Stoddard, el abogado protagonista (James Stewart), llega a un pueblo del Oeste para recordar —en flash-back— los tiempos en que, hombre de leyes recién licenciado, apareció en ese mismo pueblo para poner orden en una justicia basada en las pistolas. Allí vivió un episodio esencial en su vida: un exaltante enfrentamiento con un bandolero sin escrúpulos, Liberty Valance (Lee Marvin), al que mató en un duelo a pistola. Pero, como un segundo flash-back nos permitirá ver, el abogado, en realidad, fue ayudado por su amigo y rival en amores Tom Doniphon (John Wayne) que, desde un segundo término de la calle del duelo, disparó contra Valance para conseguir que el abogado triunfase.

Stoddard encarna al servidor del nuevo orden, que se queda con la fama y con la chica que Doniphon había pretendido siempre, mientras el pistolero de los viejos tiempos quema la casa que había construido amorosamente para ella. Quemar la casa: una poderosa forma visual, profundamente pesimista, de romper con el pasado. Nuevas formas de vida, basadas en la especulación burguesa, destruyen a los aristócratas de la pradera, esos caballeros de las pistolas que no pueden hacer nada contra el nuevo orden legal que los borra. Tom Doniphon lo pierde todo: la fama, el mérito de haber matado al bandolero, la chica que ha pretendido, la casa que construyó para ella... Ford nunca fue tan pesimista y melancólico como en esta película, donde la puesta en escena adquiere el aspecto de una representación, lo que evidencia la imposibilidad de utilizar el lenguaje inocente con el que el cine —y Ford el primero— había abordado esta misma épica en los años anteriores. *Liberty Valance* abría la puerta a los llamados westerns crepusculares que, especialmente a través de la figura de Sam Peckinpah, constituirían una crónica de la decadencia de pistoleros *outsiders*^[52].

La imposibilidad para el cine de restituir los códigos anteriores, tal como Ford denuncia en esta obra maestra, puede observarse en otros títulos que reflexionan el cine desde dentro. No sólo las películas clásicas parecen de otro tiempo, sino que el propio Hollywood parece cada vez más una ruina fantasmal. De todas las elegías desencantadas sobre esa Babilonia imperial, la más incisiva aparece firmada por Billy

Wilder en 1949: se trata de *Sunset Boulevard*^[53]. El film constituye uno de los mayores esfuerzos jamás realizados por un cineasta para ofrecer una visión cruda del mundo del cine, que presenta, sin el menor eufemismo, el trágico crepúsculo que rodea a muchas de las estrellas de la época muda. Pero no se trata únicamente de un homenaje (ácido y no siempre compasivo) a esas figuras, sino de una atrevida reflexión fílmica sobre el destino de los humanos: el paso del tiempo como un inexorable y maligno destructor.

Wilder eligió a Gloria Swanson, una actriz del cine mudo rescatada del olvido, para encarnar a Norma Desmond, una vieja *star* que vive retirada en su mansión de antiguo esplendor, en compañía de su mayordomo, encarnado por Eric von Stroheim^[54], antaño marido de Norma y director de algunas de sus películas. Tampoco nos sorprenderá ver en un momento de la película cómo DeMille, interpretándose a sí mismo, rechaza a la Desmond para estrella de su película^[55]; o a Buster Keaton junto con otras estrellas del mudo jugando a cartas con Norma: todo es punzantemente real en este film fantasmagórico, poblado de espectros del pasado.

Pero *Sunset Boulevard* supera la elegía al paraíso perdido cinematográfico para centrarse en la soledad sentimental. La historia tiene por protagonista masculino a un hombre bastante vulgar, Joe Gillis (William Holden), guionista en paro, que Norma secuestra en su casa con dos finalidades, que le escriba un guión a medida para volver al cine, y que se convierta en su amante. Cuando la situación se hace insostenible, el círculo se cierra trágicamente: Gillis es asesinado por una Norma totalmente enloquecida. Como recurso aún más patético, Wilder se atrevió a convertir toda la película en un flash-back narrado por el muerto momentos después de caer asesinado en la piscina de Norma. De este modo, uno de los instrumentos más habituales para evocar el tiempo perdido desde una perspectiva elegíaca se convierte en la cristalización de un absurdo narrativo: la memoria de un muerto no puede redimir el pasado paradisiaco.

LA FAMILIA EN ESCENA

La tetralogía de Chéjov proporcionaba un escenario único donde el tiempo se convertía en un agente destructor. Esta inmovilidad del espacio ha resultado de una fecundidad inmensa en su tránsito al cine, más allá de las adaptaciones literales^[56]. Lo que ha trascendido es el tono intimista, la tragedia en voz baja y la constitución protagonista de un espacio majestuoso que permanece perenne mientras la vida se degrada y se respira la presencia del final.

Este carácter atormentado es lo que caracteriza algunas de las películas más chejovianas de Ingmar Bergman, que rendía tributo a las virtudes dramáticas del maestro ruso en *Viskningar och rop* (*Gritos y susurros*, 1972), historia del

reencuentro de cuatro hermanas en una vieja casa familiar con motivo de la enfermedad cancerosa de una de ellas. La práctica ausencia de movimiento y el descubrimiento de la muerte como última realidad, que se impone sobre el frágil calor familiar, constituyen el centro temático del film. Woody Allen repetiría los mismos procedimientos en su confesado homenaje a Bergman, *Interiors* (*Interiores*, 1978), donde un padre reúne a sus hijas para anunciarles que deja a su mujer por otra, y, en una posterior relectura del universo chejoviano, en *September* (*Septiembre*, 1987), film sobre la fragilidad de los sentimientos, no especialmente aclamado pero notable por su fidelidad al espíritu del autor ruso.

Otra de las grandes aportaciones de la tradición cinematográfica mundial a la dramaturgia chejoviana está firmada por cineastas japoneses. Uno de los grandes maestros universales en el tratamiento minimalista del paso del tiempo, Yasuhiro Ozu, puebla sus films de un universo alterado por antagonismos binarios entre tradición y modernidad, Oriente y Occidente, padres e hijos. Películas como *Bakusha* (*Inicio de verano*, 1951) o *Higanbana* (*Flores de equinoccio*, 1958) tienen por tema la descomposición familiar en unos pocos escenarios, entre los cuales adquiere protagonismo la casa común. *Tokio Boshoku* (*Crepúsculo en Tokio*, 1957) nos resulta familiar en lo que se refiere a la dramaturgia de lo viejo y lo nuevo; un padre de familia se queda solo después de abandonarlo su mujer y suicidarse su hija: en la última escena, se viste lentamente ayudado por una criada y se pierde por un callejón, un arquetipo visual que anuncia la muerte.

En estos años de desconcierto. Mikio Naruse trata en *Iwasigumo* (*Nubes de verano*, 1958) la decadencia de una viuda de guerra a la que han expropiado sus tierras y que sobrevive trabajando en el campo mientras convive con una suegra difícil. Reencontramos en ese personaje el arraigo en un ambiente que no quiere abandonar, pese a que toda su familia ha emigrado a la ciudad. La heroína se empeña en permanecer en un mundo que ya no la necesita, impermeable a la realidad que la rodea. Otra figura femenina, irreductible, en este caso cohesionadora, vertebrada la gran mirada al pasado del film de Heinosuke Gosho, *Kaachan to juichi-nin no Kodomo* (*Nuestros años de esplendor*, 1966), la obra más representativa sobre el paso del tiempo en la historia del Japón. Un flash-back familiar iniciado con la reunión de todos los hijos en la granja presidida por la madre consigue una sutil evocación del pasado irrecuperable y feliz, transformado por las nuevas formas de vida que los jóvenes representan.

Esta nostalgia íntima planteada en términos familiares ha sido el motivo predilecto de muchos cineastas europeos, que han convertido los álbumes de familia en cantos al paso del tiempo. Carlos Saura realiza implacables viajes a las contradicciones del pasado en filmes como *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973) o *Dulces horas* (1981), utilizando el flash-back como irrenunciable figura estilística. Una gran mirada atrás es también el esqueleto narrativo que sustenta *La familia* (1987), de Ettore Scola, uno de los films más radicales en lo que se refiere

a la inmovilidad de un escenario —la casa familiar— por el que discurre la convulsa historia del país. Este recurso de la puesta en escena, ya utilizado en *Le bal* (1983) en clave más colectiva (un siglo de historia de Francia a través de la evolución de una única sala de baile), supone una toma de posición argumental, una manera de adaptar el «es necesario que todo cambie para que todo siga igual» de *El gatopardo* al punto de vista de los que participan activamente en el cambio. La conclusión de Scola es desconfiada: mientras el tiempo pasa y todo cambia, el espacio familiar se mantiene aparentemente inalterable. Pero sólo aparentemente.

UN INTELLECTUAL ESCÉPTICO

La visión agridulce de la institución familiar más allá de la historia se reproduce de manera crítica en un gran film sobre la desintegración, *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, experiencia única del cine español de la transición. El film se centra en la memoria familiar de la viuda y los hijos del poeta Leopoldo Panero, que dibujan un retrato coral desencantado, escéptico y rabiosamente sarcástico del esplendor y la gloria cultural del muerto que se invoca. Tan fuerte fue el impacto de ese film sobre el propio presente de los espectadores, que, veinte años después, otro director, Ricardo Franco, realizó una continuación con los mismos protagonistas (sin Felicidad Blanc, la viuda, ya fallecida). *Después de tantos años* (1994) recoge la nueva y trágica situación de cada uno de los miembros de la familia, con la pretensión de mostrar el despiadado paso del tiempo, más destructor que nunca. Un ejercicio de autoconciencia también para los espectadores.

La relación entre el tiempo histórico y el tiempo cinematográfico tiene una pertinente representación en el seno del cine cubano. Su film más representativo es *Memorias del subdesarrollo* (1968), dirigido por el director más celebrado de la revolución, Tomás Gutiérrez Alea. El protagonista es Sergio, un intelectual escéptico que decide quedarse en Cuba en lugar de exiliarse como hacen la mayoría de sus amigos burgueses. El drama de Sergio es característico del argumento de lo viejo y lo nuevo: no se identifica con el mundo que se hunde pero carece de la voluntad de comprometerse en la nueva sociedad revolucionaria. Veinticinco años después Tomás Gutiérrez Alea dirige una nueva película, *Fresa y chocolate* (1993), sobre otro protagonista en crisis, un artista homosexual que quiere escapar del mundo que se hunde, el de la revolución, para abrazar un indeterminado mundo de la libertad. En sólo veinticinco años, la revolución cubana ha transformado su imaginario: ha pasado con una celeridad sorprendente de ser *lo nuevo de lo viejo* a *lo viejo de lo nuevo*.

LA AUTODESTRUCCIÓN

El mismo Gutiérrez Alea dirigió en 1978 un film alegórico, *Los sobrevivientes*, en torno a una familia aristocrática cubana que se encierra en su casa en los primeros días de la revolución con la esperanza de que el cataclismo no tardará en solucionarse. La familia enclaustrada y sin ningún contacto con el exterior inicia un proceso de degradación que los hará, retroceder del capitalismo acomodado a un primitivo canibalismo. La estructura de este film irónico nos remite a la gran obra maestra sobre un grupo social aislado del exterior: *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel. El cineasta aragonés no necesita recurrir a la imagen real de la revolución para expresar el estancamiento y el callejón sin salida en que se encuentra un grupo de invitados de clase alta reunidos en una gran mansión mexicana de la que, extrañamente, no pueden salir. La parábola de Buñuel significa una exacerbación sarcástica del inmovilismo chejoviano: estos náufragos no tienen memoria ni futuro, y ese instante de suspensión es una premonición de su exterminio.

Cineasta de la crueldad, Buñuel retomaría el tema del estancamiento de una clase sin horizontes en las dos parejas de *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972), cuatro personajes que quieren comer y no pueden^[57]. Una intromisión de la gastronomía que daría fructíferos y golosos resultados a la hora de exacerbar este sentimiento de destrucción moral y física de una clase. Un cineasta que podría compartir privilegiadamente con Buñuel su gusto por el anarquismo destructor es el portugués Manoel de Oliveira. En *Os canibais* (*Los caníbales*, 1987) Oliveira encierra a un grupo de aristócratas en una mansión operística que encubre un misterio siniestro: hombres y mujeres elegantes que ocultan extremidades inferiores de animales. El festín antropófago comienza en medio de una voracidad sin límites. El pesimismo es total: detrás de la belleza no sólo se oculta la decadencia viscontiniana, sino directamente la bestialidad caníbal. Una animalidad que, en clave de comedia, tendrá eco en argumentos más optimistas.

EL AMOR VOLUBLE Y CAMBIANTE

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

«*El hombre es una cosa inconstante, y ésta es mi conclusión*». Shakespeare cierra su comedia *Mucho ruido y pocas nueces* con una afirmación que resume el espíritu constitutivo de las grandes comedias corales de carácter amoroso. En todas ellas el deseo se convierte en el agente fundamental de la acción dramática: es su protagonista invisible, el genio indomeñable y arbitrario que pone en marcha el circuito de los sentimientos.

Pero el encuentro entre los personajes y este deseo perturbador no es un hecho extrínseco a la vida social. La comunidad entera padece la visita invasora de la pasión. En Grecia, el dios Eros —Cupido entre los romanos— urde intrigas amorosas, hace tambalear la razón, exalta el ardor. El resultado de la acción invisible de ese dios travieso es la circulación del amor, que el teatro aprendió a expresar polifónicamente a través de la comedia.

Este género crea una red vastísima de embrollos amorosos. Se imponen los cambios de pareja, se juega a la suplantación, se crean identidades equívocas y se definen convenciones estéticas: existe un amor feliz, de enamorados triunfantes; existe un amor lúbrico de ancianos insatisfechos; existe un amor vacilante de esposos adúlteros; existe un amor triste de amantes no correspondidos.

En un mundo de embrollos donde nada es lo que aparenta, los objetos suelen tener un alto valor dramático: un pañuelo, o una carta, hallados fatalmente en un lugar imprevisto, generan equívocos que alteran la placidez de la rutina sentimental. Un filtro amoroso, como veremos a continuación, podrá ser el sucedáneo de esos objetos dinamizadores de la enamorada. Pero el desorden supone la legitimización final del orden: la desviación de la tranquilidad pone en juego el deseo, pero pide un final estabilizador.

UNA COMEDIA CORAL

El sueño de una noche de verano, de William Shakespeare, ofrece el ejemplo más perfecto, y más famoso, de comedia coral de carácter amoroso^[58]. El argumento es complicado, pero en el centro de su configuración laberíntica hay que deducir una perturbadora racionalidad constructiva.

Todo ocurre en una sola noche, justo el día anterior a la boda real que unirá al

monarca de Atenas, Teseo, y a la reina de las amazonas, Hipólita. Dos parejas de atenienses (Lisandro y Hermia, Demetrio y Helena) acuden a un bosque huyendo de la autoridad paterna. En ese bosque encantado vive el duende Puck, que, utilizando un filtro mágico, complica la vida afectiva de los jóvenes hasta el punto de alterar sus sentimientos amorosos. El resultado de su acción es un nuevo circuito sentimental sin ninguna reciprocidad: Lisandro quiere a Helena, Helena quiere a Demetrio, Demetrio quiere a Hermia, Hermia quiere a Lisandro^[59]. Por si la trama no fuera suficientemente enrevesada, en el bosque coinciden otros personajes que también son víctimas de diferentes hechizos. Bottom, un actor teatral que ha ido al bosque a ensayar la obra que tiene que representar su compañía para festejar las nupcias del día siguiente, sufre una metamorfosis que convierte su cabeza en la de un asno. La reina de las hadas —Titania—, víctima también del filtro de Puck, se enamora de Bottom para satisfacción de Oberón, rey de los duendes, que ha querido jugar con el corazón de la reina, con la que está peleado. Después de diversas situaciones equívocas, los jóvenes atenienses, cansados de perseguirse, se duermen en medio del bosque, lo que permite a Puck y Oberón volver a utilizar el filtro para restaurar el orden, lo que les hace despertarse a la mañana siguiente correctamente emparejados: Hermia con Lisandro, Helena con Demetrio. El final de la obra está próximo: los jóvenes prometidos se unen a la boda de Teseo e Hipólita; Oberón y Titania se reconcilian, y Bottom, ya sin la cabeza de asno, vuelve a la ciudad para protagonizar la representación teatral, tan llena de despropósitos como de diversión.

EL LABERINTO SENTIMENTAL

La exposición dramática de este iluminado discurso sobre el mundo pasional se concreta en unas pocas y escogidas leyes teatrales que el texto de Shakespeare acaba convirtiendo en normativas: concentra el escenario de las transformaciones en un solo ámbito (el bosque mágico), durante un período de tiempo muy breve (una sola noche), y con la reunión de un grupo de personajes destinados a entremezclarse a partir de un filtro mágico (sustituible por otro objeto o por la mera atmósfera de sueño que preside la obra). Este insuperable modelo de comedia coral admite dos diferentes conclusiones: o se retorna al orden primero o se crea otro nuevo. Pero, invariablemente, se tratará siempre de un orden, normal, diurno, que deja a los personajes con la vaga nostalgia de otra vida oculta, reservada y nocturna.

La exasperación temporal que supone la disposición de los acontecimientos en una única noche contribuye a hacer operar la obra como una mordaz denuncia de la volubilidad de los sentimientos amorosos, una crítica desafiante de la arbitrariedad de los impulsos y de la imposibilidad de que el deseo permanezca estable (y de ahí la necesidad imperiosa del matrimonio *petrificador*, con la celebración del cual quiere

darse por cerrada la obra^[60]).

MAX REINHARDT EN HOLLYWOOD

En los años treinta existía en Hollywood una comedia muy codificada, basada en el *star system* y en una jerarquía de rostros familiares que la configuraban. *El sueño de una noche de verano*, comedia coral sin protagonista, podía ofrecer bastantes atractivos sobre el papel —suponía el paroxismo del *chico conoce chica*—, pero era difícil que encajara en una cinematografía basada en unos relatos con personajes fuertemente individualizados. Fue un director alemán afincado en Hollywood, William Dieterle, quien sugirió a la Warner hacer un film de *prestige* sobre la obra de Shakespeare, que en aquel momento triunfaba en el teatro Hollywood Bowl de Los Ángeles, en una versión dirigida por el alemán Max Reinhardt. Gracias a esta coincidencia, Reinhardt recibió el encargo de dirigir la obra para el cine, con la ayuda de un director experimentado como el propio Dieterle. Reinhardt concentró sus esfuerzos en aprovechar todo lo que la magia del cine podía proporcionarle para hacer posible el mundo fantástico de *El sueño*... El claroscuro difuminado (que había hecho famoso a Reinhardt en el teatro) fue utilizado como patrón expresivo, con la ayuda de unos efectos especiales intencionadamente *naïfs*, con sobreimpresiones atrevidas, estallidos luminosos y atmósfera acuática. La palabra shakespeariana era secundaria, sus versos fueron recortados para supeditarlos a fragmentos cantados con música de Mendelssohn. Lo más importante de *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, 1935) fue concebir la obra como un decorado, con una ambientación imaginaria para describir un mundo en el que todo era posible. Seguramente la Metro lo habría convertido en un musical fantasioso, prefigurando *The Wizard of Oz* (*El mago de Oz*, 1939); pero los musicales de la Warner eran serios y Reinhardt todavía lo era más: el resultado fue una suerte de exquisito divertimento, una superproducción anómala en el contexto de una estética realista como la que practicaba la Warner, que se saldó con un notable fracaso comercial. *El sueño*... cinematográfico había entrado con mal pie en América, pero, como veremos, sus pisadas se harían oír.

Desde Suecia otro director teatral, y también cinematográfico, Ingmar Bergman, comprendería por experiencia propia que en *El sueño*... no sólo había una atmósfera sino también un argumento para el cine. Al estilo de aquellos paréntesis de felicidad y armonía que apuntan en medio de sus tragedias —como el desayuno con fresas silvestres en la loma de *El séptimo sello*—, Bergman concibió su película *Sommarnattens leende* (*Sonrisas de una noche de verano*, 1955) como un recuperación del espíritu de la comedia coral de Shakespeare. En esta obra maestra se reúne un conjunto de personajes de la burguesía sueca de principios de siglo en una

finca campestre, donde, por espacio de una noche, se produce una serie incansable de cambios de pareja, mutaciones del espíritu y revelaciones existenciales. Bergman utilizó con mucha habilidad algunos de los elementos de *El sueño...* —como la alegre inmoralidad inequívocamente pagana que preside todos los encuentros— al tiempo que subrayaba la presencia latente del drama, que se manifiesta en un suicidio frustrado o en el juego de la ruleta rusa, resueltos enteramente con recursos de comedia. Disquisición extremadamente poética sobre el amor, impregnada de sensibilidad sobre el paso del tiempo —en una sutilísima línea impresionista, casi chejoviana—, la película es una celebración continua de la sensualidad, en una noche densa a la que sigue una madrugada melancólica que uno de los personajes dedica a los enamorados felices, a los bohemios enloquecidos y a los solitarios tristes.

La magnitud de esta película es tan grande, que cruzó fácilmente las fronteras del hermetismo que siempre ha envuelto la obra del director sueco. Woody Allen, que había iniciado con *Interiores* su ciclo de inspiración bergmaniana, recuperó la comedia de Bergman como primer referente para *A Midsummer Night's Sex Comedy* (*La comedia sexual de una noche de verano*, 1982). La época del relato era similar —principios de siglo en los Estados Unidos— y con unos personajes de los que emana —como en Bergman— un hedonismo ocioso, no desprovisto de cierto tormento interior. Pero Woody Allen recuperó también la atmósfera visual que, procedente directamente del texto shakespeariano, tanto había influido en Reinhardt. La evocación fotográfica del bosque donde se producen los adulterios y los nuevos emparejamientos volvía a ser vaporosa, como si proviniera de las emanaciones de unos riachuelos encantados. Al igual que Reinhardt, Allen encontró en la música de Mendelssohn el equivalente sonoro de la volubilidad sentimental, pese a ser utilizada —como es lógico en Allen— con distancia irónica: la Marcha Nupcial inicia el film, cuando todos sabemos que su argumento constituirá un atentado contra las leyes del matrimonio. *La comedia sexual de una noche de verano* recrea una de las tramas centrales del texto de Shakespeare, la lucha entre la ciencia y la magia: los sesudos científicos trasladados a una finca rural en la que entran en una espiral de líos sentimentales son finalmente ridiculizados por el personaje interpretado por Allen, un hombre que siempre ha creído en la magia y el esoterismo, que acaban revelándose como los auténticos generadores de la acción. La recuperación de la magia de la noche confluye con una preocupación típicamente bergmaniana, el eterno conflicto de la humanidad para descubrir si existe algo trascendente detrás de sus actos más espurios.

COMEDIAS EN EBULLICIÓN

Sin ser una obra coral, *Bringing Up Baby* (*La fiera de mi niña*, 1938) es una perfecta traslación del mismo patrón dramático a los códigos delirantes de la

screwball comedy. Al igual que en *El sueño...* la trepidante acción de la película de Howard Hawks está comprimida en unas pocas horas y, también como en la obra de Shakespeare, se sitúa temporalmente en el período anterior a una boda: el despistado paleontólogo David Huxley (Cary Grant) está a punto de casarse con su remilgada colaboradora, que ha decidido incluso renunciar a su luna de miel para que su prometido pueda dedicarse ininterrumpidamente al trabajo. La aparición meteórica de la impetuosa Susan Vance (Katharine Hepburn), una atractiva e imprevisible millonaria acompañada de una pantera, arrastra al personaje a un enloquecido *carroussel* de acontecimientos que se configura como una inesperada despedida de soltero del metódico profesor protagonista.

El inmenso esqueleto de dinosaurio que preside el laboratorio de David, al principio y al final de la película, puede ser visto como la imagen simbólica de un apolíneo templo de la razón, equiparable, con sus huesos blancos articulados verticalmente como columnas, a las visiones más idealizadas de la arquitectura de Atenas. Desde este espacio racional y frío, David emprende un viaje fantástico al bosque del deseo, escenario de unos ritos de iniciación que liberan los instintos y permiten que el personaje entre en una dimensión diferente de la felicidad. El acceso a la bestialidad y la pérdida de la identidad —*leits-motivs* soterrados que impregnan *El sueño...*— tienen un marcado protagonismo en todo el film: a lo largo de su accidentado itinerario, David se arrastra por el suelo a cuatro patas como un perro, emula los gritos de los animales salvajes, es atrapado por el cazamariposas de Susan, entona canciones de cuna para dormir a una pantera y se disfraza de mujer para encubrir su accidental e inoportuna desnudez en una casa extraña. Inmerso, en compañía de la excéntrica millonada, en un bosque impenetrable y confuso, sufrirá una caída, se le romperán las gafas y —culminados los ritos de iniciación— podrá ver el mundo desde otra perspectiva^[61].

Fiel a la perspectiva de las comedias clásicas, el final de la película tendría que suponer la reinstauración de un orden. Hábilmente —y como Shakespeare conseguía en *El sueño...* mediante la impertinente representación teatral del último acto—, Hawks sabotea esta reordenación obligada mediante un famosísimo gag, de extraordinaria efectividad simbólica: abandonado por su antigua prometida (enterada de las últimas excentricidades prematrimoniales del científico), David recibe la visita conciliadora de Susan, a la que se declara sobre la frágil estructura que sustenta el esqueleto del dinosaurio. El espontáneo abrazo de la chica, que se abalanza sobre su enamorado, provoca la caída de todo el esqueleto. La apolínea arquitectura de la civilización y del orden se hace añicos en pocos segundos por el asentamiento —en el nivel más alto de los arquivates— de un jugueteón espíritu dionisiaco de poderes ingobernables. El emparejamiento final no se ve como la constitución de un orden estable, sino como el anuncio de su negación.

El espíritu dinamitador y enloquecido que caracterizaba a esta comedia aparece multiplicado hasta lo inaudito en películas que hacen reinar el desorden más total en

el campo de los sentimientos. Las comedias de los Hermanos Marx están llenas de este aliento, sobre todo *Horse Feathers* (*Plumas de caballo*, 1932), seguramente su película más subversiva, que resuelve la aparente contradicción sentimental —que todos los hermanos estén enamorados de la misma chica— con una solución final tan fácil como imposible: un matrimonio múltiple de la chica con los cuatro aspirantes.

Más contenida, pero igualmente voluble, resulta la trama amorosa de *The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, 1940), película de George Cukor sobre una sofisticada obra de Phillip Barry. Se trata de una comedia de *remariage* (historias no basadas en la construcción de una pareja, sino en su reconstrucción), con un tratamiento del tiempo y una estructura coral muy fácilmente relacionables con el modelo propuesto por Shakespeare en *El sueño...*

La acción del film vuelve a estar situada en el período anterior a una boda. Tracy Lord (Katharine Hepburn), rica heredera de Filadelfia, a quien en un sintético prólogo hemos visto divorciarse de su marido Dexter Haven (Cary Grant), se dispone a casarse con George Kittredge (John Howard). Una revista de sociedad envía al periodista Macauley Connor (James Stewart), acompañado de una fotógrafa (Ruth Hussey), para seguir todos los acontecimientos de la boda. Macauley no tarda en sentirse fascinado por la novia, pero también Dexter se presenta en la casa con la intención de impedir el matrimonio de su exmujer con George y reconquistarla.

El gran clímax dramático se produce, al igual que en el caso de *El sueño...*, durante la noche previa a la ceremonia nupcial, en el jardín de la mansión de los Lord, convertido en un bosque mágico, propenso a la circulación de deseos contradictorios. El corazón de la historia se localiza en el de la protagonista: no importa tanto la lucha de tres hombres para conseguir a una mujer como la confusión sentimental que ésta vive, en unas pocas horas, enamorándose alternativamente del trío de aspirantes a vivir con ella. La noche prenupcial aparece entonces como el ámbito de expresión de los sentimientos más inconstantes, la última oportunidad para derribar las frágiles barreras que separan lo que se dice querer de lo que se quiere realmente.

Sobre esta misma confusión está edificada la filmografía de Eric Rohmer. De sus films seriados, los pertenecientes a las *Comedias y proverbios* son los que mejor expresan la insegura movilidad sentimental de sus protagonistas. Hombres y mujeres todavía poco maduros, sometidos a un aprendizaje en el que el amor se aprende a través del error. La búsqueda obsesiva de la estabilidad —el matrimonio— está presente en películas como *Le beau mariage* (*La buena boda*, 1982), título que se refiere al itinerario que emprende una chica en busca de un marido todavía desconocido, que la protagonista está convencida de encontrar; o como *Le rayon vert* (*El rayo verde*, 1986), en el que una chica supersticiosa y solitaria conoce a un hombre coincidiendo con un fenómeno mágico, emanado de la naturaleza, y lo considera como una señal de que el amor ha llegado. También personajes estables como la protagonista de *Les nuits de la pleine lune* (*Las noches de la luna llena*,

1984) —la malograda Pascale Ogier— sienten la necesidad de cambiar sus vidas, lo que les lleva a descubrir que los tiras y aflojas con los propios sentimientos pueden acabar produciendo la soledad, primero tan deseada y ahora melancólicamente ambigua.

L'ami de mon amie (*El amigo de mi amiga*, 1987) es la película donde la estructura de parejas intercambiables y juveniles remite en mayor medida al alegre pero malicioso retozo de la obra de Shakespeare. Al igual que en ella, Rohmer descubre que los lazos de amistad entre dos personas de un mismo sexo pueden vacilar cuando una de ellas le roba el novio a la otra. Las lamentaciones de la joven herida recuerdan las de Helena, ignorada por Demetrio en la parte inicial de *El sueño...* El posterior olvido de este primer amor a causa de la repentina aparición de otro hombre contribuye a la creación del ambiente de amor voluble que impregna los films de Rohmer —así como algunos de Woody Allen: pensemos en *Manhattan* (1979)—, en los que el director parece jugar, como Oberón, con el destino sentimental de sus personajes.

La única comedia teatral de Rohmer —*Trío en mi bemol*— fue definida por Fernando Trueba, responsable de su dirección escénica en España, como una comedia de *remariage*. Trueba restablece un vínculo entre las punzantes cabriolas sentimentales del mundo de Rohmer y las de los personajes característicos de la comedia de Hollywood. En su actividad como director de cine, Trueba también construye sus films con una acertada simbiosis de influencias, que en el campo de la comedia coral ha dado como resultado un film de éxito internacional, *Belle Époque* (1993), que hermana la construcción de los films clásicos de Hollywood (su admirado Billy Wilder) con el estudio de los personajes a la manera humanista y relajada del Jean Renoir de *Une partie de campagne* (1936). *Belle Époque* congrega un conjunto de personajes en un contexto rural, durante el pequeño paraíso que parece representar los años de la Segunda República. El film explica la historia de un joven fugitivo de la Guardia Civil (Jorge Sanz) refugiado en una casa de campo en compañía de una familia de chicas por las que se sentirá alternativamente atraído y tentado. La película desprende una contagiosa placidez vital, una celebración de la sensualidad campestre, orquestada por el padre de las chicas (Fernando Fernán Gómez), personaje imbuido de tanta sabiduría como escepticismo. Todo el tiempo que dura la estancia del chico en la casa de campo puede considerarse una paráfrasis de la noche shakespeariana, un momento de óptima sensualidad —un paraíso asimilable al paréntesis de la República— antes de la entrada en la cruda realidad de la guerra.

EL CIRCUITO DE CLASES

La comedia coral que adquiere un matiz oscuro como premonición de las sombras venideras tiene su película culminante en *La règle du jeu* (*La regla del juego*, 1939),

de Jean Renoir. Para la materialización de su film, el director francés se había inspirado en la juguetona carpintería teatral de Marivaux, Musset y Beaumarchais. Pero el tono de comedia de su película se transmuta inexorablemente en un final trágico.

La historia es como mínimo tan complicada como la de *El sueño...* Un conjunto de personajes se reúnen en la gran casa de campo de unos aristócratas para una cacería. Los caracteres de los invitados abarcan los perfiles más variados y los papeles más opuestos: hay marqueses, esposas y amantes, un aviador intrépido y enamorado, un amigo conciliador (interpretado por el propio Renoir), y, además, criados, criadas y un guardabosques celoso.

Los embrollos sexuales se acumulan a lo largo de la jornada, en un juego de confusiones que, a través de los recursos típicos de la comedia de suplantación —una prenda en un cuerpo equivocado— llevan a una fatal conclusión: el guardabosques mata de un tiro de escopeta al aviador, pretendiente de la mujer del marqués, a la que el asesino ha confundido con su propia esposa. Pero la muerte del aviador no es precisamente trágica a los ojos del marqués; los celos del guardabosques han servido para liquidar el motivo de la preocupación de su señor, que tampoco tiene la menor intención de verse envuelto en un escándalo: con una indiferencia muy poco disimulada, exhorta a sus invitados a entrar de nuevo en la casa.

La más notable variación de Renoir respecto a los recursos de la comedia clásica es la supresión de la magia en favor de una mirada política, inspirada en el espíritu libertario de las comedias de amos y criados de Beaumarchais (*Las bodas de Fígaro*, especialmente). En este agitado microcosmos, señores y sirvientes tienen las mismas debilidades y problemas a causa del sexo, aunque los resuelvan de maneras diferentes: duelos ritualizados entre los primeros, impulsivos disparos de escopeta entre los segundos. Todo tiene un aspecto efímero y artificial, de universo que se cae a pedazos (la Segunda Guerra Mundial no se haría esperar), y la mirada crítica consigue convertir este mundo sin piedad en el fragmento de una desapasionada y distante representación.

LA NOCHE MÁGICA

La *noche de verano* de la obra de Shakespeare es mágica, pero también extraordinariamente densa. Todo ocurre en un tiempo lunar de exasperación emotiva que conduce a una madrugada agridulce. Algunos argumentos que transcurren en las pocas horas de una velada mantienen esta ambivalencia sentimental. *Dinner at Eight* (*Cena a las ocho*, 1933), film dirigido por Georges Cukor, inspirado en una obra teatral de George S. Kaufman y Edna Ferber, y con guión de Herman J. Mankiewicz y Frances Marion, condensa toda la acción en el banquete que ofrece un empresario arruinado por la depresión, Oliver Jordan (Lionel Barrymore), que trata de encontrar

financiación para nuevos proyectos entre sus elegantes invitados.

Una vez más, el encuentro no tiene nada de cotidiano: ahora la noche es un espacio interior para las revelaciones, la emergencia de los amores y los odios, la caída glacial de las máscaras; se hace evidente que los personajes carecen, en esta obra coral, de la juventud de los inexpertos amantes del bosque de Atenas. No es hora de descubrimientos desordenados, sino de penosas verificaciones. La noche que acoge la fiesta se vuelve grave, muy poco aérea. No es la sed de experiencia, sino el peso del pasado, el motor que produce los movimientos dramáticos. Pero hay algo que sigue manteniendo una deuda con la precisa concentración del tiempo nocturno que realizaba Shakespeare en su obra: la construcción de un mundo simbólico y autónomo, que captura a los personajes atrapados en un universo de insomnio para que manifiesten su naturaleza más oculta. Siempre hay alguien a quien el desorden de la noche vuelve siniestramente lúcido: el suicidio de Larry Renault (John Barrymore), actor alcoholizado en decadencia, al final de *Cena a las ocho* ratifica el tono sombrío de la velada y acentúa su función catártica^[62]. Para que pueda recomenzar el orden diurno, se necesita una víctima expiatoria, una sombra negra en el recuerdo que justifique al día siguiente a la pesadilla la continuidad de la farsa.

Esta conciencia adulta de los límites del amor voluble es el esqueleto de los protagonistas de *One from the Heart* (*Corazonada*, 1982), film en el que se quiere evocar el carácter mágico de un universo nocturno que en lugar de ser del fuego natural típico de los solsticios es de neón artificial, el del bosque multicolor de Las Vegas. Se atribuye el fracaso comercial de *One from the Heart* a la simplicidad de su historia argumental, que está emparentada con el relato shakespeariano: una pareja en crisis que se desplaza por una ciudad extraña donde, a lo largo de una noche, se separarán y conocerán amantes ocasionales y exóticos, para volver al día siguiente, después de la convulsión, a reencontrarse en una conformada melancolía. En la caracterización de este decorado realista, pero fabricado con la materia de los sueños, es donde Coppola afronta el reto visual del argumento de *El sueño...*: encontrar en la desmesura del paisaje el contrapunto que justifica y evidencia la pérdida del sentido. La belleza de *One from the Heart* no puede aislarse de la desproporción entre el decorado y el minimalismo de la trama. El film recupera la mejor enseñanza de *El sueño...*: cuando todo vuelve al orden queda el regusto de los fuegos de artificio. Y eso es en estado puro *One from the Heart*: el fuego onírico de un director fulgurante.

EL AMOR REDENTOR

LA BELLA Y LA BESTIA

Hemos visto unas cuantas Bellas bestias —como las mujeres malignas— y nos quedan por ver unas cuantas Bestias bellas [62] —como *Cat People* (*La mujer pantera*, 1942)—. Pero ni unas ni otras desencadenan la compleja trama amorosa de la unión aparentemente imposible entre una Bella y una Bestia. Y eso que las historias fabulosas en que un animal salvaje rapta a una hermosa doncella que se casa con él no nos resultan desconocidas a los europeos. Sabemos que en el origen mítico del continente está el rapto de una joven, Europa, sorprendida por un toro blanco mientras juega con sus amigas en la playa de Tiro. La presencia del monstruo hace huir a todas las jóvenes, excepto a Europa, que, fascinada por la belleza de la bestia, se le acerca y se le monta encima. El toro inicia entonces un veloz viaje a través del mar, que lleva a la doncella hasta una nueva tierra donde el secuestrador —que no es otro que Zeus metamorfoseado— se muestra en todo su esplendor divino, y se casa con la enamorada doncella. Somos europeos, desde este punto de vista, gracias a la unión entre una bella virgen y una bestia que sólo lo parecía.

EL CICLO DEL ANIMAL-NOVIO

La tierra a la que Zeus y Europa viajaron era la isla de Creta, cuna de toda la posterior civilización griega, donde la fascinación por el toro parecía un veneno amoroso inagotable. El rey Minos, hijo de Europa y Zeus, pide a Poseidón que haga salir un toro del mar, en un olvido de su propio pasado que a la larga le resulta nefasto: su mujer, Pasífae, se enamora de la bestia y se acuesta con ella. De esta unión nace otro monstruo, el Minotauro, al cual se sacrificarán cada año siete jóvenes de ambos sexos^[63].

Todas estas historias tienen su fundamento en los cuentos primitivos agrupados en el llamado ciclo del *animal-novio*. En su mayoría —procedentes de tradiciones tan diferentes como los indios americanos, los lapones o la narrativa mediterránea— parten de un planteamiento similar: una joven es secuestrada por una bestia salvaje que la obliga a vivir con ella sin hacerle, sin embargo, ningún daño. Un buen día, la joven pide permiso para ir a ver a su familia, con lo que provoca dos reacciones posibles: o el animal acepta, y la pierde para siempre, o se niega, y es víctima de alguna estratagema por parte de la joven que, a la postre, consigue regresar a casa.

Pero también cabe la posibilidad de que la doncella llegue a preferir la vida con su secuestrador e incluso se animalice, o tenga hijos con él: este último desenlace suele ir asociado con la legitimación mágica de una tribu, que encuentra en un determinado animal totémico el referente mítico de sus orígenes.

UN CUENTO DE HADAS

Entroncando con estas narraciones primitivas sobre el *animal-novio* surgieron en Europa los cuentos de hadas alusivos al secuestro de una hermosa joven (generalmente con dos hermanas mayores) por parte de un animal que gracias a un beso de amor recupera su apariencia de príncipe seductor dispuesto a compartir la vida con su amada. El amor desempeña en ese tipo de historias un papel *redentor*. Gracias al amor se restituye la *posibilidad* de una relación que parecía físicamente *imposible*. Este esquema argumental tuvo su mejor concreción en dos textos prácticamente simultáneos escritos por un par de autoras francesas del siglo XVIII. En primer lugar la narración de Madame de Villeneuve y, sobre este original, la de Madame Leprince de Beaumont, con un título que haría historia: *La Bella y la Bestia*^[64].

El argumento del cuento no siempre es bien conocido. Se inicia con un comerciante arruinado que vive en una casa de campo con sus tres hijas (y tres hijos, irrelevantes), la menor de las cuales, Bella, es envidiada y maltratada por las demás. Un día el padre anuncia que se va al puerto, ya que ha llegado una nave con mercancías suyas, y es posible que vuelvan a ser ricos. Las hijas le piden que les traiga vestidos, pero Bella sólo quiere una rosa. El negocio resulta ser un fracaso y, de vuelta, el mercader se pierde en el bosque hasta llegar a un palacio abandonado, donde encuentra cena y alojamiento. Cuando al día siguiente se dispone a irse, descubre una parra llena de rosas, y corta una para Bella. Inmediatamente se le aparece un monstruo que le acusa de ingrato por la manera como ha correspondido a su hospitalidad, robándole la rosa, y amenaza con matarlo. Cuando el mercader le cuenta que la rosa es para una de sus hijas, la Bestia le ofrece la posibilidad de salvar la vida si una de las jóvenes le sustituye. El mercader vuelve a casa para despedirse de las muchachas, pero Bella se ofrece a morir en su lugar. Al día siguiente va al palacio con su padre, del que se despide delante del monstruo. La Bestia, al quedarse solos, la trata cortésmente y cada noche le pregunta si quiere casarse con él. Bella siempre se niega, pero cada día se siente mejor con su anfitrión, que le permite ver, a través de un espejo, a su familia. Así es como Bella descubre que su padre ha enfermado, y pide a la Bestia autorización para ir a verlo. El monstruo acepta, a condición de que regrese al cabo de una semana. Las hermanas, envidiosas, obligan a Bella a quedarse más tiempo, apelando a la tristeza que sienten por su ausencia.

Cuando Bella, finalmente, vuelve al palacio, encuentra al monstruo muriendo de melancolía. La joven le ruega que viva, porque quiere casarse con él, y la Bestia se convierte en un joven príncipe, que le cuenta que fue hechizado por una bruja: sólo se salvaría si una virgen le quería por marido. Un hada le explica a Bella que ha sido premiada por haber preferido la bondad a la belleza. El padre se reúne con los enamorados y las hermanas son convertidas en estatuas.

LA FALSEDAD DE LAS APARIENCIAS

Para la joven, la Bestia pasa de ser un monstruo a ser un hombre querido. El psicoanalista Bruno Bettelheim [13] emparenta esta evolución de la historia de *La Bella y la Bestia* con otros cuentos de hadas alusivos a la superación de la repulsión sexual por parte de una joven que acaba casándose con el presunto monstruo. Como ocurre, por ejemplo, en el cuento de los hermanos Grimm *El rey rana*, o, en un precedente indirecto, en la historia de Perrault *Riquete el del Copete*, en la que un príncipe muy feo pero muy listo y una princesa muy guapa pero muy tonta descubren que cada uno de ellos puede conceder al otro la cualidad que le falta.

El terror excitante hacia el monstruo desconocido, relaciona también el cuento de *La Bella y la Bestia* con la historia de Cupido y Psiqué, recogida por Apuleyo en su novela filosófica *El asno de oro*: Psiqué es una doncella de gran belleza que no consigue marido. Consultado el oráculo, éste dicta que sea abandonada en la cima de una montaña, donde irá un monstruo a esposarla. Psiqué es transportada por el viento a un suntuoso palacio dentro de un valle donde un misterioso amante la visita cada noche, pero le exige que jamás le descubra el rostro. Incitada por sus hermanas, que, envidiosas, le aseguran que vive con un monstruo, Psiqué ilumina una noche a su amante con un candil de aceite mientras duerme, y descubre a Cupido, un bellissimo adolescente. Una mancha de aceite cae sobre la espalda del dios, que se despierta e, irritado por la desconfianza, la expulsa del palacio. Psiqué protagoniza entonces un periplo expiatorio, que culmina con un descenso al infierno como servidora de Venus, la madre de Cupido —ciega de envidia ante la belleza de la joven— hasta que el dios se reconcilia con ella y consigue de Júpiter permiso para que puedan casarse.

La narración de *Cupido y Psique* se aproxima a la de *La Bella y la Bestia* en algunos temas que serán característicos del argumento (la prevención de la joven, el hermoso galán que subyace bajo la figura del monstruo...), pero incluye un elemento, habitual en otros cuentos de hadas, que no aparece en los textos de Madame de Villeneuve y de Madame de Beaumont: la transgresión de lo prohibido. El desvelamiento del secreto, que en *Cupido y Psiqué* da paso al descubrimiento de un hermoso adolescente allí donde había presuntamente un monstruo, tiene su reverso [13] en el cuento de Perrault *Barba Azul*, en el que una mujer contraviene la prohibición de su marido de no abrir nunca una determinada habitación y descubre en

ella los cadáveres de sus anteriores esposas, a las que ha asesinado. Impresionada, la mujer deja caer al suelo la llave, que quedará manchada de sangre. Este detalle revelará a los ojos de Barba Azul la indiscreción de su esposa, salvada *in extremis* por sus hermanos cuando estaba a punto de asesinarla. Si en *La Bella y la Bestia* debajo de una apariencia monstruosa se encuentra la belleza de un príncipe, en la historia inversa de *Barba Azul* descubrimos, debajo de un marido de maneras respetables, la existencia de un auténtico monstruo. Los dos cuentos se refieren, de modos enfrentados, a la falsedad de las apariencias.

La fragilidad de las convenciones estéticas es un gran tema romántico y trágico, especialmente desde el punto de vista de un enamorado bondadoso que tiene la desgracia de padecer un determinado, y espectacular, defecto físico. El motivo se popularizó de manera especial en la Francia decimonónica en obras tan refinadas como el *Cyrano*, de Rostand, tan desaforadamente líricas como *El jorobado de Notre-Dame*, de Victor Hugo, o tan terroríficas como *El fantasma de la Ópera*, de Gaston Leroux. Todas estas obras, que tendrían una continuidad natural en el cine, adoptan la forma de tragedias de héroes enamorados de beldades insensibles, incapaces de entender la belleza profunda de sus deformes admiradores. Historias marcadas por cierto desencanto: la tradición verista no permitía sacarse de la manga una conversión física. Por consiguiente, a los pobres protagonistas no les queda otro consuelo que la revelación final que tiene la joven cuando ya están a las puertas de la muerte. Una escena característica obligatoria del guión: el público espera el momento en que la Bella se dará cuenta del amor silencioso y protector de su Bestia. Pero será demasiado tarde.

DE LA BELLA HORRORIZADA A LA BELLA ENAMORADA

Si en el cuento de Madame de Beaumont desempeña un gran protagonismo la evolución sentimental de la heroína —del rechazo inicial al enamoramiento—, el cine nos permite descubrir esta transformación en la progresiva evolución de las consignas del género fantástico. Es el género donde Bellas y Bestias deambulan con la más tranquila verosimilitud. Pero la Bella modificará poco a poco su actitud: después de un primer enfrentamiento con la Bestia (en el *Nosferatu* de Murnau) pasará por todo un período de piedad y progresiva comprensión (en un ciclo que va de *King Kong* a los títulos más románticos de Terence Fisher) para convertirse, con el tiempo, en una figura aliada de la Bestia. El cambio adquiere una evidencia extrema a partir del *Drácula* de John Badham, y se impone como norma obligada en guiones posteriores, como los del *Drácula* de Coppola o *Eduardo Manostijeras*, de Tim Burton: los designios del cuento han acabado por cumplirse, y nuestra sociedad aparentemente *bella* ha aprendido a enamorarse de la *alteridad* ejemplificada en la bestia.

La primera gran confrontación entre una Bella y una Bestia en el campo del cine fantástico aparece con toda probabilidad en el *Nosferatu* de Murnau. La heroína del film (Mina) representa al sexo femenino, sometido a los designios de la sociedad burguesa que combate al monstruo: casada con Jonathan Harker, es presentada por Murnau como representante de la esposa pura. Las primeras escenas la relacionan con las flores, que Jonathan le regala, muy diferentes de las plantas carnívoras que el doctor Van Helsing analiza posteriormente en una conferencia pedagógica. La actitud de Mina en relación al monstruo jamás será ambigua (a no ser que queramos ver un soterrado masoquismo en su espíritu de sacrificio). En el otro extremo de la sociedad, en franca oposición a ella, también *Nosferatu* se revela como un ser sin ambigüedades: de aspecto envejecido y cadavérico, sus lúbricos deseos hacia Mina representan la pura maldad, por lo que ella, en correspondencia, sólo puede sentir asco por el contacto con la Bestia.

El amor de la protagonista será protector: cuando Jonathan está a punto de ser mordido por el vampiro en el castillo, Mina tiene un sueño en el que se pone en contacto telepático con su amado que, al despertarse, aleja al monstruo, vencido alegóricamente por el poder del amor entre los esposos. Este papel de protectora maternal es llevado hasta sus últimas consecuencias al final de la película: a Mina se le ha prohibido abrir un libro sobre vampiros, pero —curiosidad obliga; como en los cuentos de hadas— acaba por leerlo, y descubre que sólo puede destruir al monstruo el sacrificio de una mujer pura, que permanezca con él hasta la madrugada y haga que la luz del sol le sorprenda. Con el sacrificio inmediato de Mina, Murnau lleva el motivo de la Bella y la Bestia al extremo opuesto al del cuento: la Bella se sacrifica, ciertamente, por el padre (o, en este caso, el marido) y se entrega a la Bestia: pero no para ser devorada por ella, y menos aún para salvarla de un hechizo, sino para destruirla.

Tendrán que pasar muchas décadas para que Mina transforme radicalmente su actitud y pueda protagonizar, en el *Drácula* de John Badham, fechado en 1979, una historia de amor correspondido. Frank Langella —que interpreta al conde— es presentado en ese film como un atractivo y melancólico aristócrata romántico, un hombre bondadoso a los ojos de Mina, que, plenamente enamorada de él, prepara el terreno a Francis Ford Coppola para su adaptación del clásico de Stoker, donde se realiza una clara relectura de *La Bella y la Bestia*: Drácula se ha convertido en monstruo por culpa de una maldición inicial (renegar de Dios después del suicidio de su esposa), y la Bella (Wynona Ryder), reencarnación del único amor del conde, supera el rechazo hacia la Bestia al sentirse dominada por la pasión amorosa. Al transformarse de la Mina sometida de *Nosferatu* en la compañera que se pone del lado del monstruo en la batalla final del film de Coppola, el personaje cierra su ciclo evolutivo: de ser la maternal protectora de la sociedad de los hombres pasa a

asociarse carnalmente con la Bestia en contra de esa sociedad caduca.

LA BELLA Y EL GORILA

Desde finales de los años veinte, y durante la época dorada de los grandes estudios, el cine fantástico produjo una prolífica serie de películas con *monstruo enamorado*. Sobresale entre todas ellas el clásico *King Kong*, creación de Ernst B. Schoedsack y Merian C. Cooper en 1933, un año después de que los mismos directores hubieran introducido tangencialmente algunos aspectos del tema con la evocación de las diabólicas cacerías humanas del conde Zaroff en *The Most Dangerous Game*^[65] (*El malvado Zaroff*, 1932), protagonizado, al igual que *King Kong*, por una beldad de cabellos dorados llamada Fay Wray.

King Kong se abre con la cita de un proverbio árabe: «... y la belleza mató a la bestia». El protagonismo sentimental de la historia se concentra en el corazón del monstruo, que, ante el contacto con la Bella, perderá cualquier rastro de maldad y se volverá tierno y sensible como un adolescente. Muchos de los elementos de la película concuerdan con el esquema argumental del cuento. Existen, en primer lugar, dos mundos: Nueva York como *hogar familiar* y la lejana Skull Island como *palacio del monstruo*. El hogar familiar no es demasiado acogedor para Ann, la Bella de esta historia, que malvive por las calles de un Nueva York marcado por el espectro de la Gran Depresión. Ann es una huérfana hambrienta que consigue inesperadamente un *padre* en la figura del director cinematográfico Cari Denham, que busca —y encuentra en ella— una protagonista para su nueva película. El sacrificio de la Bella es anunciado desde el comienzo: la carne de Ann será entregada a la Bestia (el espectáculo cinematográfico) y el Padre (director de la película) se verá beneficiado por el sacrificio no porque la bondad de la joven la lleve a querer salvarle, sino por intereses económicos a los que no puede escapar.

El sacrificio tiene después su visualización simbólica en el rapto de la protagonista por parte de los indígenas y su posterior abandono detrás de la empalizada que separa la aldea de la parte más inexpugnable de la isla, donde tiene su morada el rey gorila. Al igual que en el cuento, Kong retiene a la Bella, pero, también como en el cuento, la trata con el máximo cuidado y la protege noblemente de los infinitos peligros que oculta la isla, representados por bestias antediluvianas que el gorila vence en lucha cuerpo a cuerpo. Ann descubrirá progresivamente el papel protector que el gorila asume, pero su conducta se caracteriza por la pasividad sentimental respecto al monstruo^[66].

Cuando Kong, en la mitad de la película, es capturado y trasladado a Nueva York para ser exhibido en el teatro, su obsesión seguirá siendo proteger a Bella de los peligros que la asedian en la ciudad, representados, en primer lugar, por los

fotógrafos (se libera de las cadenas cuando cree que van a herirla), y después por los aviones (que Kong tomará por enemigos del amor de la pareja) hasta que, al final, será capaz de liberar a la chica sana y salva antes de arrojarla en solitario desde lo alto del Empire State Building. El cuento de Madame de Beaumont vuelve a estar cerca: la película no se cierra con la imagen del insípido marinero Driscoll, presunto enamorado de la chica, abrazándola, sino con la del director Cari Denham —portavoz de los autores— recordando el *leit motiv* del film: la belleza es lo que acaba con la bestia. Faltaría, únicamente, un epílogo, en el que Ann, definitivamente enamorada del monstruo, volviera para resucitarlo y convertirlo en príncipe. Pero *King Kong* no es un cuento de hadas, sino la tragedia sublime de un amor imposible: la superioridad de Kong sobre todos los personajes se explica precisamente por la noble soledad que lo acompaña, y que obliga a repensar el film no sólo como la historia de la Bella y la Bestia, sino, paralelamente, como la del buen salvaje.

LAS BODAS CON LA BESTIA

La unión física con la Bestia —que es el gran *off* prohibido de *King Kong*— adquiere forma en relatos que transgreden la frontera de la sublimación para entrar en la de la carnalidad. Quede como referencia extrema *La bête* (*La bestia*, 1975), de Walerian Borowczyk, película abiertamente sexualizada centrada en la evidencia de la relación entre una Bestia que es todo deseo y una Bella ardiente encadenada al fuego sexual que le proporciona el monstruo. En los ámbitos de la tolerancia moral se han inscrito aquellas otras bestias que encubren con fórmulas diferentes esta apoteosis de la libido. Concebida como una transposición de *Caperucita Roja*, la adaptación por Neil Jordan de la narrativa de Angela Carter en *The company of Wolves* (*En compañía de lobos*, 1984) adopta un lenguaje ambivalente, como un cuento de hadas para adultos, resaltando la relación sadomasoquista que se establece entre la muchacha y el lobo. En clave más realista, Nagisha Oshima intenta esta transgresión en *Max, mon amour* (*Max, amor mío*, 1986), reducción doméstica de un triángulo amoroso en el que el intruso es un gorila enamorado y, en este caso, plenamente correspondido.

La concreción hiperrealista de la relación entre la Bella y un ser físicamente anormal la ofrece una de las películas más singulares e irrepetibles de la historia del cine, *Freaks* (*La parada de los monstruos*, 1932), de Tod Browning, en la que se introduce una fecunda lectura cruel del cuento. Cruel tanto para la Bella como para las bestias, seres deformes, monstruosamente reales, que pululan por el film como miembros de una banda que trabaja en un circo. Seres marginales y marginados, que se sentirán atacados por la llegada arrogante de la Bella que, casada por interés con el enano propietario del circo, urdirá un plan para acabar con su marido y dominar a la *troupe* con la ayuda de su amante, un forzudo que es el otro único ser «normal». La

venganza de los *Freaks* será silenciosa y terrible: atacarán a la pareja que perpetra el crimen contra el marido —uno de los suyos— y los destruirán de la manera más enrevesada que el relato podía imaginar: liquidando al hombre y mutilando a la mujer hasta convertirla en una terrorífica gallina, metamorfosis sarcástica de la Bella en Bestia.

LA REIVINDICACIÓN POÉTICA

Las relaciones entre el polifacético Jean Cocteau y el mundo del cine escapan a las clasificaciones: difícilmente vinculable a las grandes tendencias del cine francés de entreguerras, ni siquiera es catalogable dentro del movimiento surrealista, que rechazaba su pertenencia a él. La condición inclasificable del autor nos interesa especialmente, porque sólo desde una completa heterodoxia respecto a los códigos expresivos imperantes en el cine de su momento puede entenderse que Cocteau asumiera una versión de *La Belle et la Bête* (*La Bella y la Bestia*, 1946) respetuosa con el tono del cuento de hadas. Cocteau se alejó de toda la tradición del gran cine fantástico desarrollado en Alemania y en los Estados Unidos, donde el tema había dado pie a grandes historias trágicas y violentas, pero desvinculadas del cuento. Su trabajo, en cambio, es intencionadamente *naïf* y encuentra en una peculiar e imaginativa plástica parasurreal su auténtico motor: la obra nace con un mágico planteamiento escenográfico, de vestuario y de maquillaje, y rehúye el naturalismo de Hollywood para adentrarse en la potenciación de los artificios maravillosos de la representación. Este preciosismo de la imaginación poética —que tuvo en las manos animadas saliendo de las paredes uno de sus hallazgos más memorables— evidencia una fuerte conciencia de teatralización, que ofrece una imborrable impresión de primitivismo. Son precisamente estos elementos antinaturalistas los que hacen que la película pueda llegar a ser una versión básicamente fiel al cuento. Más aún: que acabe por constituirse en su expresión más universal y popularizada.

El otro gran esfuerzo de popularización explícita del cuento proviene de un género sólo en apariencia contrapuesto al de Cocteau. Es la película de animación, realizada por la factoría Disney, *Beauty and the Beast* (*La Bella y la Bestia*, 1991), que ofrece unos resultados no necesariamente opuestos al film francés: la versión de Disney es un majestuoso espectáculo musical, el único género que, en el interior de Hollywood —y juntamente con los dibujos animados—, ha sabido asumir un código representativo abiertamente contrario a la verosimilitud naturalista. La película, básicamente fiel al original, introduce en él interesantes variaciones, como que las hermanas envidiosas sean sustituidas por Gastón, un altivo pretendiente de la Bella, convertido en el reverso absoluto de la Bestia: atractivo por fuera y monstruoso por dentro. Todavía hay otros cambios, que hacen aún más compleja la narración: la Bestia del film no resulta ser buena por naturaleza, sino que llega a ese estado

beatífico después de una larga expiación. Se trata de un príncipe castigado por haber rechazado una rosa que le ofrecía una anciana, bajo cuyo aspecto no supo descubrir a un hada buena. Esta expiación sirve, además, para introducir un factor temporal potenciador de un suspense melodramático, predilecto de los films marca de la casa: la rosa del cuento adquiere características mágicas, ya que, cuando pierda el último pétalo, el príncipe quedará definitivamente convertido en un monstruo.

El éxito de esta película de dibujos animados —y su carácter adulto— se debe, al margen de la imaginación visual que rebosa, a la introducción de otros factores argumentales lejanamente emparentados con el cuento. Por ejemplo, procedente directamente de *Cupido y Psiqué*, el tema de la curiosidad de la mujer, que no duda en visitar la habitación prohibida, traicionando la confianza de su raptor. La Bestia, airada como Cupido, la expulsará, aunque después se apiadará de la joven y la salvará del ataque de unos lobos. Por todo ello, la película puede concebirse como un melodrama sobre el aprendizaje del amor, un período de iniciación de fácil identificación con los sentimientos del público.

UNA FÁBULA SOBRE LA MARGINACIÓN

El film de Disney también es una parábola sobre la soledad y el rechazo de una comunidad hacia los seres diferentes. La película incluye una parte final (inexistente en el cuento original) en la que estalla el conflicto entre la comunidad y el monstruo, que culmina en el ataque final de los habitantes del pueblo al palacio encantado. Esta variación del tema del maligno (el pueblo es manipulado para expulsar a un ser cuyo único defecto es su alteridad) adquiere una extraordinaria actualidad en relación con otros films que indagan en la intolerancia colectiva.

Adelantándose a la fidelidad de Walt Disney y a la readaptación del *Drácula* de Coppola, Tim Burton trató el tema en su personalísimo *Eduardo Manostijeras*, creado con la complicidad de la guionista Caroline Thompson. Burton no encubrió la adscripción de la película al género de los cuentos de hadas: muy al contrario, incluyó en ella un prólogo y un epílogo que nos muestran a una abuela explicando a su nieta toda la historia. No importa que la narradora sea, como descubrimos al final, la misma protagonista de la fábula: lo cierto es que la narración tiene la estructura de un cuento maravilloso —en cierto modo, un cuento de Navidad—, y la visualización que de él hace Burton se caracteriza por el alejamiento radical de los códigos naturalistas imperantes en el cine norteamericano de género.

En ningún momento la película pretende ser una adaptación de *La Bella y la Bestia*, pero el motivo aparece en ella con fuerza, y va acompañado de algunas de las claves estructurales del cuento. Entre ellas, y de manera fundamental, la división de la realidad en dos mundos: el de la sociedad prosaica donde vive la familia de la Bella, y el palacio encantado, donde vive la Bestia —un ser artificial que ha sido

sometido, como en el cuento, a una maldición inicial: su inventor (Vincent Price) murió sin terminarlo, dejándole en lugar de las manos unas tijeras—.

Este héroe condenado a la soledad recibe un día una visita: no es el padre de la protagonista (interpretada aquí, como en *Drácula*, por una Wynona Ryder llamada a convertirse en la Bella por antonomasia de los noventa), sino su madre, vendedora de productos de cosmética, que al encontrarlo solo y desvalido se lo lleva a casa, con la intención de integrarlo en la comunidad. El autómatas inacabado, Eduardo (Johnny Depp), representa la bondad en estado puro: el planteamiento rousseauniano del buen salvaje vuelve a tener una ilustración contemporánea gracias a este ser incompleto, carente del rasgo más humanizador y civilizador del cuerpo —las manos—, pero al que la soledad no ha pervertido.

En su descenso a la comunidad corrupta, envidiosa y vulgar, Eduardo representará también la creación artística y la habilidad manual: se convierte en el creador de la selva vegetal surrealista, en el peluquero fantasioso que divierte, pero que no es entendido por la sociedad que le rodea. La «bestia» del film tiene mucho de genio solitario y aparece con el pálido semblante de un hemofílico seropositivo [44], arrinconado por los demás por la presunta peligrosidad de sus caricias. También la Bella —rendida a la bondad del monstruo— tiene un papel decisivo cuando, contra la hipocresía social que le rodea, protagoniza el famoso abrazo con Eduardo, una de las imágenes más emblemáticas del film. *Eduardo Manostijeras* presenta también un combate titánico con el prometido convencional de la Bella, personaje completamente negativo que levanta a toda la comunidad contra Eduardo. Los últimos minutos son equiparables a los de *La Bella y la Bestia* de Disney y a los de *Drácula* de Coppola: la caza del monstruo en el interior de su propio palacio y la interposición de la Bella, contra su mundo de origen, en una defensa redentora del *extraño*. En los tiempos del sida y de las xenofobias, el mejor cine espectacular americano convierte el mito de la Bella y la Bestia en una alegoría sobre la solidaridad y el respeto a la diferencia.

EL AMOR PROHIBIDO

ROMEO Y JULIETA

Si la Bella y la Bestia viven un amor imposible, o difícil, a causa de sus conflictos internos, otras parejas se encuentran en la misma situación a causa de factores externos: quieren ser felices juntos y no les dejan. Cuando este drama amoroso toma la forma de conflictos debidos al origen familiar, social o racial del pretendiente, nos viene inmediatamente un título a la memoria, popularísimo, que trata del amor prohibido de dos jóvenes amantes veroneses. Una narración que tiene orígenes muy intrincados antes de que llegara a Shakespeare: el relato más conocido es un texto muy anterior de Matteo Bandello, *Romeo e Giulietta* (1554); pero, a su vez, el argumento le llegó a Bandello a través de relatos anteriores de Masuccio (1476) y de Luigi da Porto (1530). La trama viajaría fuera de Italia y se extendería por otros países, gracias a una versión francesa de Pierre Boisteau. Lo más probable es que Shakespeare tuviera conocimiento de la historia a partir de recreaciones inglesas de esa versión: la firmada por William Painter y, sobre todo, el poema de Arthur Brooke *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562). Un tema, como puede verse, muy de moda en el Renacimiento, que Shakespeare acabaría de universalizar con su obra más difundida, la apoteósica *Romeo y Julieta* (1594).

El motivo literario que el dramaturgo elisabetiano recrea en esta obra, hasta conseguir formularlo de una manera grandiosa, es el del amor contrariado a causa de los orígenes familiares. Dos familias (*semejantes en dignidad*, nos especifica el prólogo shakespeariano) viven enemistadas desde hace varias generaciones. El duelo —la ley de la espada— es la única forma de comunicación entre los dos clanes, a pesar de las repetidas admoniciones del poder principesco para que cesen los enfrentamientos entre ambos bandos. Pero los hijos de ambas familias transgreden la norma secular de sus padres al enamorarse: de ese modo, el duelo sangriento queda sustituido por la pendencia amorosa.

El desarrollo del conflicto es harto sabido: el amor prohibido propiciará una serie de encuentros clandestinos, que acaban en una improvisada boda secreta. Pero la ley del odio condiciona el destino de los amantes, atrapados en la red de tensiones políticas: Romeo, involucrado a su pesar en un encuentro entre los dos bandos, ve morir a su amigo Mercutio a manos de Tibaldo, primo de Julieta, y se bate encarnizadamente con éste hasta matarlo. El exilio forzado del joven es el paso previo a la complicada resolución de la tragedia: aconsejada por su confesor Fray Lorenzo, Julieta (a quien su padre obliga a casarse con otro cortesano, Paris) se hace

pasar por muerta y es enterrada en el panteón familiar, donde confía en que Romeo se reúna nuevamente con ella. Pero la carta que tiene que advertirle de la estratagema urdida por el fraile no llega a tiempo, y Romeo, convencido de la muerte de su joven esposa, se suicida delante de su tumba. Este absurdo suicidio conlleva el de la propia Julieta, una vez despierta, al descubrir el cadáver de su esposo. El fatal desenlace, de connotaciones necrofílicas, nos ofrece la clásica imagen de los amantes enlazados en la muerte, sobre la que se produce la obligada reconciliación entre las dos familias. La catarsis final de la obra es doble: Romeo y Julieta alcanzan una inmortalidad simbólica (amantes más allá de la muerte), pero su suicidio garantiza el pacto necesario entre sus progenitores.

EL AMOR DIFÍCIL

En esta obra de irresistible audacia teatral, Shakespeare sabe explorar con mano maestra el conflicto primordial de toda propuesta dramática —la lucha de los personajes entre la ley y el deseo—, ilustrándolo con el balanceo tempestuoso de dos almas divididas entre el impulso de satisfacer sus pasiones y la prohibición familiar de llevarlo a cabo. La interdicción complica las cosas a los dos enamorados, pero se las facilita al dramaturgo, que tiene el camino libre para concebir la obra de acuerdo con una perfecta dialéctica entre estrategias y dificultades: estrategias de los protagonistas para alcanzar sus objetivos, dificultades constantes para materializarlos. El encuentro en el jardín, la posterior cita en la iglesia, la utilización de la nodriza mensajera, la boda secreta, la noche nupcial (forzosamente clandestina), o el plan que organiza Fray Lorenzo para que los amantes se reencuentren, pertenecen al primer ámbito de la acción. Los duelos sucesivos, la muerte de Tibaldo, el exilio de Romeo, la amenaza del matrimonio forzado de Julieta con Paris, el trágico equívoco final, forman parte del segundo.

Al ser toda la obra pura acción dramática, tampoco tiene que sorprendernos que los motivos del amor y del odio se entrelacen: como en cualquier obra de Shakespeare, el gran sustrato temático no es otro que el del sueño del poder, el deseo insaciable de la posesión.

LOS CÍRCULOS DE LA PASIÓN

La liturgia de este enamoramiento se ofrece en la obra a través de fases muy marcadas, que hay que asociar a los cinco únicos encuentros entre los amantes incluidos en el texto. Dichos encuentros pueden ser entendidos como los círculos sucesivos de un descenso inevitable hacia la muerte, y, a la vez, de una ascensión a la

inmortalidad. Un primer círculo es el del conocimiento en el baile (círculo del *enamoramiento* y la seducción mutua), un segundo el del encuentro en el jardín (círculo del *noviazgo*), un tercero el de la ceremonia en la iglesia (círculo del *matrimonio*), un cuarto el del lecho nupcial después de haber hecho el amor (círculo de la *separación* obligada) y el último el del cementerio (el círculo de la *muerte*).

La sucesión dramática ideada por Shakespeare se ha convertido en un *guión de hierro* para la narrativa amorosa de carácter trágico. Las poquísimas variaciones que pueden descubrirse en las trasposiciones posteriores del relato clásico están marcadas por el cambio de sensibilidad en las reglas morales de la comunidad. Así, el matrimonio eclesiástico de la obra puede ser sustituido directamente por la relación carnal sin variar su función dramática dentro del argumento: es el momento apoteósico del placer, un clímax feliz que prepara otro contrapuesto, necesariamente doloroso y excelso.

EN TODO TIEMPO Y PAÍS

Al tratarse de uno de los textos más populares del opus shakespeariano, las adaptaciones literales en el campo cinematográfico han sido frecuentes. Es un tema que interesa al cine primitivo a la búsqueda de grandes títulos prestigiosos^[67], pero su enorme popularidad propició también un filón de adaptaciones a otros registros, como hizo Lubitsch en la comedia *Romeo und Julia im schnee* (*Romeo y Julieta en la nieve*, 1920) con dos amantes revoloteando por los prados de las montañas bávaras^[68].

En su época dorada, Hollywood no podía soslayar su versión. En 1936 George Cukor firmó su especial *Romeo and Juliet*, producida por Irving Thalberg con una decisión sobre el reparto más determinada por los criterios del *star system* que por el respeto a los personajes originales. En lugar de amantes juveniles, el film de la Metro reencarna la pareja protagonista en unos sofisticados Leslie Howard y Norma Shearer, que sustituyen la exuberancia pasional por la elegancia melodramática tan típica del *touch* del director. La edad madura de los intérpretes se refleja en algún momento del film (rigurosamente fiel al argumento, por otra parte), como la escena de la mañana de bodas previa a la separación, en la que Romeo se muestra extraordinariamente racional en su lucha interior entre la necesidad de huir y el deseo de quedarse.

Pero el carácter mediterráneo e italianizante de la obra ha hecho que sea Italia el país donde las adaptaciones han sido más notorias. Renato Castellani es autor de una versión con financiación e intérpretes británicos pero imbuida del espíritu neorrealista, tanto en la elección de los actores principales (un entonces desconocido Laurence Harvey y Susan Shentall), como en la utilización de decorados naturales

italianos. El film —*Giulietta e Romeo (Romeo y Julieta, 1954)*— seguía, pese a todo, un modelo clásico y hasta cierto punto académico de representación —inspirado en las pinturas renacentistas—, e incorporaba unos cuantos elementos argumentales directamente extraídos de las narraciones originales. Más adelante, en 1964, la tragedia fue recreada por el apasionado Riccardo Freda en *Giulietta e Romeo (Los amantes de Verona)*, la cual refleja el gusto del director por el cine de capa y espada, que se manifiesta en los numerosos duelos, y por el género de terror, perceptible en la parte necrofílica final, con *zooms* desmesurados hacia los cadáveres, colores irreales y potentísimos y una escenografía fantasmagórica, que coronan enfáticamente esta adaptación^[69].

De todas las versiones, la que ha resultado hasta ahora más convincente ha sido la firmada en 1968 por Franco Zeffirelli, estilizada y sensual, convertida en una deliciosa tragedia de amores juveniles. A diferencia de la opción hollywoodense, el director optó por dos jóvenes intérpretes desconocidos —Leonard Whiting y Olivia Hussey—, de diecisiete y quince años. La lectura juvenil del texto permitía entender el ejercicio de la violencia como la consecuencia de un juego que ni los que lo practican alcanzan a prever: el duelo entre Mercutio y Tibaldo es una confrontación jovial, y el segundo mata al primero por accidente. La precipitación de Romeo al intentar separarlos es la causa final del asesinato involuntario y lo que convierte una pelea inocente en una auténtica tragedia.

La intuición de Zeffirelli al recuperar el carácter adolescente de la obra shakespeariana resulta efectiva no sólo porque rescata un elemento definitorio del original, sino porque se realiza en unos años —la década prodigiosa de los sesenta— de reivindicación de los valores juveniles. A esta coherencia argumental, que contrapone la inocencia de los jóvenes a la gravedad sombría de sus consejeros adultos —Fray Lorenzo y la nodriza de Julieta—, se une una concepción visual luminosa, en escenarios italianos naturales, una puesta en escena ligera, musical —con las melodías famosísimas de Niño Rota—, que da un *Romeo y Julieta* trágico pero nada siniestro, con una delicadeza que no sería habitual en la mayoría de obras posteriores del antiguo ayudante de Visconti.

LOS JÓVENES REBELDES

Una novela portuguesa de Camilo Castelo Branco originó la primera película de cierta entidad del cine portugués, *Amor de perdição (Amor de perdición, 1921)*, dirigida por el francés Georges Pallu. Este film melodramático, que narra las dificultades amorosas entre dos jóvenes de familias nobles antagonistas, tendría diferentes *remakes*, el último de ellos dirigido por el más importante de los cineastas portugueses, Manoel de Oliveira. Su versión —realizada en 1978— subraya una de

las bien conocidas posibilidades del argumento al llevar hasta la locura amorosa el deseo de los dos amantes reprimidos por el orden paterno. El film de Oliveira culmina con un final trágico —el joven, Simon, muere en una nave que lo transporta a las Indias, lejos de la joven Teresa—, en un arrebatado de amor sublime deudor de las atmósferas melodramáticas de algunos de los mejores films pasionales.

La fuerza del argumento —el amor loco aprisionado por las convenciones sociales— supera los continentes y se desarrolla con especial interés en las sociedades más estratificadas, como es el caso de la sociedad de castas de la India. Uno de los más conocidos escritores bengalíes de inicios del siglo xx, Saratchandra Chatterjee, es autor de una novela, *Devdas*, que supuso un símbolo de la rebelión juvenil que se extendería al ser adaptada al cine. Devdas es el hijo de una rica familia de propietarios enamorado de Parvati, hija de un vecino de clase media. Los amores de los dos jóvenes no son bien vistos por la familia de él, que le obliga a irse a estudiar a Calcuta. El padre de Parvati decide casar a su hija con un viudo rico, hecho que ella acepta resignadamente. Enterado de la boda, Devdas se lanza al infierno de la bebida, vive con una prostituta de buen corazón y, finalmente, destruido por el alcohol, regresa a morir a las puertas de la casa de Parvati.

El éxito de esta película fue extraordinario: su director, Pramatesh Chandra Barua, realizó cuatro versiones sucesivas —en bengalí, hindi, tamil y telugu, todas ellas con actores de cada uno de estos ámbitos lingüísticos—, y Binal Roy —operador de la versión original del film— hizo un *remake* en hindi en el año 1955, con el actor romántico por excelencia Dilip Kumar. El argumento del amor contrariado presenta en estos films una variante interesante: aquí Julieta no inventa ninguna estratagema para escapar de su boda con Paris. Parvati —la Julieta de la historia— tiene que someterse esforzadamente a unas reglas de casta que una mujer no puede romper. La consecuencia dramática se extiende a la trayectoria de Devdas (Romeo) exiliado: en lugar de suicidarse con veneno, se autodestruye con una muerte lenta, bañada de alcohol y de ciudad viciada. La actualización del héroe romántico fue uno de los factores de identificación que la película —así como antes el libro— generó entre la juventud contestataria india.

La figura del joven rebelde y autodestructivo encontrará en el Jim Stark —James Dean— de *Rebel without a Cause* (*Rebelde sin causa*, 1955) su encarnación mítica. Quizá por esta razón la película, cuyo argumento no trata directamente el tema de los amores contrariados, está contaminada de la atmósfera del drama shakespeariano. Y es que Nicholas Ray encontró la solución del guión del film en la estructura de *Romeo y Julieta*, la mejor tragedia, en su opinión [66], jamás escrita sobre la delincuencia juvenil. Los héroes de *Rebelde sin causa* son jóvenes enfrentados a la generación de sus padres y que mantienen una relación con el riesgo y la violencia siempre al borde del drama, como en la carrera nocturna de coches hasta el borde del barranco, resuelta —a la manera del duelo central de *Romeo y Julieta*— con una muerte inevitable. Pero la más fructífera inspiración que Ray encontró en la obra fue

la temporalidad dramática del original shakespeariano, donde todo ocurría (enamoramiento, noviazgo, matrimonio, separación y muerte) en poco más de cuarenta y ocho horas. En *Rebelde sin causa* James Dean y Nathalie Wood se conocen una noche y en las veinticuatro horas siguientes viven un intenso ritual de frenesí vital, con lo que Ray introducía una constante del relato juvenil trágico: la intensificación de la pasión en una compresión temporal^[70].

El clima de delincuencia juvenil insinuado por Ray culminaría en la más completa y espectacular transposición del relato de Romeo y Julieta a los tiempos contemporáneos: *West Side Story* (1961), adaptación musical de la obra de Shakespeare, inspirada en un popular espectáculo de Broadway, que traslada la tragedia al contexto de las peleas de las bandas juveniles en el West Side de Nueva York. Los Montescos son ahora adolescentes de raza blanca que forman un clan orgulloso y endogámico —los Jets— que no admite la integración de los puertorriqueños —Sharks—, equivalentes a los Capuletos de la obra original. El duelo central de la tragedia entre Romeo, Tibaldo y Mercutio está eficazmente trasladado: el jefe de los Jets es asesinado por el hermano de María —Julieta (Nathalie Wood)— y Tony —Romeo (Richard Beymer)— lo mata en venganza. Un engaño posterior —la falsa muerte de María— le lleva a autoinmolarse delante de sus enemigos. María sobrevive —testimonio sorprendido y víctima primera de la tragedia —, y sus brazos abiertos amorosamente hacia el amante caído convierten su imagen última en una conciliadora encarnación de la piedad femenina.

Pero la aportación principal de *West Side Story* a la nueva lectura fílmica de la tragedia proviene de la conversión de los personajes en hijos ya no de una clase acomodada —por no decir aristocrática—, sino en miembros de bandas de inadaptados que viven bajo leyes tribales marcadas por el prejuicio racial.

LA LEY DE LA TRIBU

La ley tribal y primitiva de la prohibición aparece fatalmente en los más alejados contextos geográficos: no hay país del mundo que no tenga su especial relato sobre un amor prohibido entre familias, y fue quizá la convicción de esta universalidad la que llevó al barcelonés Francisco Rovira-Beleta a realizar, en 1963, su película más internacional. Inspirada en una obra teatral de Alfredo Mañas, *Los tarantos* —interpretada por Carmen Amaya— traslada el conflicto shakespeariano al ámbito de las bandas gitanas manteniendo la violencia primigenia del relato original con una banda musical atávica, de timbres flamencos^[71].

El considerable factor de violencia que existe en el trasfondo de *Romeo y Julieta* lo convierte en un argumento idóneo para expresar historias de amor en contextos de enfrentamiento civil. Jiri Weiss dirigiría en 1959 *Romeo, Juli a Tma* (*Romeo, Julieta*

y las tinieblas), situada en la Praga ocupada por los nazis y centrada en los amores imposibles entre un estudiante de familia aria y acomodada y una joven judía. Esta variable racial se ha mostrado llena de funcionalidad. El alemán Hark Böhm —uno de los actores fetiches de Fassbinder— debutó en la dirección con *Yasemin* (1988), uno de los grandes éxitos populares del cine alemán, que adapta el relato a una época rigurosamente contemporánea. El film explica un amor lleno de dificultades entre un joven alemán y Yasemin, una muchacha de origen turco, con una dimensión trágica premonitoria de los primeros ataques racistas de los grupos neonazis alemanes^[72].

En la tradición del cine de bandas juveniles norteamericanas, pero con la radicalidad exasperada de su director, *China Girl* (*La muchacha china*, 1987), de Abel Ferrara, es un violento thriller romántico que narra, siguiendo todas las fases argumentales del original de Shakespeare, el enamoramiento entre una muchacha china y un joven italiano, miembros de bandas enemigas. Los amantes se conocen bailando en una discoteca y acuerdan diferentes citas secretas hasta consumir su amor. Descubiertos por los miembros de sus *familias*, serán asesinados por sus propios amigos con total impunidad, en una muerte expiatoria de fuerte impacto compositivo: los amantes quedan con los cuerpos clavados en el suelo sin separar las manos, en una imagen captada en picado que reelabora coreográficamente (a través de un emotivo movimiento de grúa) la iconografía cinematográfica de los amantes enlazados en la muerte.

EL AMOR NECROFÍLICO

Pero amarse en la muerte significa también ejercer la necrofilia inherente a todo el último acto de *Romeo y Julieta*, situado en el panteón familiar. Esta atrevida coronación del amor contrariado encontró una espléndida oportunidad de materializarse físicamente en la adaptación que Luis Buñuel hizo de la obra *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*), de Emily Brontë (ya llevada al cine por William Wyler en 1939), que el director aragonés transportaría a un mundo de delirante *amour fou* bajo el título *Abismos de pasión* (1953). Este film desequilibrado presenta el deseo amoroso en términos de oposición entre orden y transgresión. Cathy, una joven rica, ama apasionadamente al humilde criado Alejandro (su hermano adoptivo en los juegos infantiles), pero el imperativo social la llevará a casarse con su propio Paris (Eduardo, un hombre de su clase). Habrá que esperar a la muerte de Cathy para que los amantes vuelvan a reunirse: Buñuel crea una sorprendente y punzante secuencia final en la cripta familiar donde se desarrolla el abrazo más obsceno que jamás haya filmado una cámara cinematográfica. Mientras Alejandro profana la tumba de Cathy, el hermano de la joven le interrumpe con la amenaza de una escopeta. Pero el delirio amoroso del amante transforma ante sus

ojos la imagen del hombre armado en la de Cathy vestida de un blanco ambivalente, de novia o de mortaja. La muerte de Alejandro bajo los disparos de esta alucinación tiene una conclusión de doble suicidio muy próxima al clásico shakespeariano.

La violación del tabú encuentra una connotación triunfal que hace gratificante la muerte de los amantes. El desenlace de *Tabu* (1931), de F. W. Murnau y Robert J. Flaherty, es, por el contrario, absolutamente desolador porque los amantes no consiguen encontrarse ni en la muerte. El amor prohibido entre un joven polinesio y una muchacha obligada a permanecer virgen por la religión de su clan tribal culmina con la separación física: la muchacha es arrastrada a un barco que se aleja mientras el joven se pierde nadando en el océano en un inútil intento de alcanzar a su amada.

El contraste entre éste final terrible y la conclusión necrofílica de *Romeo y Julieta* permite entender mejor por qué algunos directores, como Buñuel, Borzage o el Hathaway de *Peter Ibbetson* (*Sueño de amor eterno*, 1935), han sabido dar al encuentro amoroso en la muerte un aroma de *happy end* en el que los amantes saborean, para deleite de los surrealistas, el horizonte de la eternidad.

LA MUJER ADÚLTERA

MADAME BOVARY

Aunque Julieta pueda transgredir algunas normas, es respetuosa con el matrimonio sagrado y el contrato social. En cambio, el adulterio femenino está severamente condenado por la ley de los hombres, porque la infidelidad de la mujer casada supone una ruptura con el orden patriarcal. La tragedia clásica no podía llegar a justificar esta transgresión, si bien llegaba a apuntar algunos motivos que podrían explicarla^[73]. Hubo que esperar a la comedia posterior para encontrar una coartada humorística que legitimara su presencia positiva en el interior de la ficción. El adulterio se convirtió en un pretexto ideal para la humillación del marido convencional, autoritario y celoso, que veía en la posibilidad de convertirse en cornudo el peor de los males posibles. Este personaje fue poco desarrollado en la comedia clásica griega o latina, pero algunos de sus prototipos humorísticos adquieren una clara condición de *cornudos* (reales o imaginarios) en la *commedia dell'arte*, en el teatro español del Siglo de Oro, en la comedia elisabetiana, en Molière y Goldoni, para constituir uno de los atractivos fundamentales del vodevil del siglo XIX y de la *pièce bien faite* de carácter burgués. En el siglo XIX, escenario del ascenso al poder de la nueva burguesía surgida de la revolución, el adulterio femenino adquiere una nueva vigencia literaria por el lado de la novela.

UN TEMA PARA LA NOVELA DECIMONÓNICA

Desde los orígenes de la sociedad patriarcal, el adulterio de las esposas ha sido considerado un atentado a la propiedad privada del marido, un robo en la casa del amo [29]. La eclosión de la nueva burguesía, que se hacía con el poder político en la Francia decimonónica, originó una novelística de tipo realista que intentaba explicar el comportamiento y los móviles de esta nueva clase conservadora posrevolucionaria. Desde Balzac, el universo de la economía aparece vinculado al género novelístico; en consecuencia, ninguno de los escritores elude la importancia del matrimonio como contrato esencialmente monetario, según el cual la mujer pasa a formar parte del sistema económico del marido. El adulterio aparece en este marco como un atentado contra los valores éticos, económicos y políticos de toda la organización social.

Una eclosión de novelas sobre el tema de la mujer adúltera se produce en Europa desde mediados del siglo XIX: son novelas que tratan con espíritu crítico, y siguiendo

los dictados del realismo y del naturalismo, el tema folletinesco de los amores prohibidos. El prototipo de novela de adulterios femeninos lo ofrece Gustave Flaubert, creador de *Madame Bovary*, aparecida en 1857.

LA NOVELA DE FLAUBERT

Flaubert se inspiró en hechos reales para escribir la novela que más fama le dio en vida, y que supuso —con *Les fleurs du mal*, de Baudelaire— uno de los mayores escándalos de la literatura francesa de su siglo. Sobre un hecho verídico —el suicidio de la mujer adúltera de un médico—, Flaubert edificó una novela mundialmente reconocida, que tuvo que soportar un proceso (resuelto en favor del autor) por una acusación de ofensa a la moral pública y a la religión. Como en tantas otras ocasiones, el escándalo sirvió para incrementar la fama del libro, que, al mismo tiempo, se constituía en un arquetipo argumental, que también encontraremos en otras novelas decimonónicas sobre adulterios femeninos como, por ejemplo, la rusa *Anna Karenina* (1875-77), de Tolstói, la española *La Regenta* (1885), de Clarín, o la catalana (1930) *Laura, a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor^[74].

El argumento de *Madame Bovary* se inicia con el enamoramiento y boda de un discreto médico rural (viudo reciente de una primera mujer) con la hija de una próspera familia campesina. Emma, la nueva esposa, no tiene ninguna experiencia del mundo: ha sido educada en un convento, donde ha crecido entre fantasiosas lecturas románticas que han idealizado su concepto del amor. Aburrida de una vida provinciana que la mantiene enclaustrada, sin que el nacimiento de su hija la redima de la rutina, Emma conoce a un pasante de notaría, Léon, a cuyas tentaciones no se atreve a ceder. Poco después de que éste abandone el pueblo, otro hombre, Rodolphe, la seduce: esta vez, la mujer se entrega con candidez al adulterio, y sueña con escapar con el amante. Pero él jamás se la ha tomado en serio, y se distancia de Emma.

La crisis sentimental que atraviesa la protagonista se resuelve cuando reaparece en el pueblo Léon, el pasante de notario, con el que la mujer inicia finalmente una relación. Pero la progresiva tentación por el lujo (joyas, vestidos) la obliga a empeñar poco a poco sus bienes y a endeudarse. La amenaza de un usurero, dispuesto a provocar un escándalo público si no le paga lo que le debe, la negativa de Léon y de Rodolphe a ayudarla económicamente, y la imposibilidad de confesarle a su marido sus adulterios, llevan a Emma al suicidio. Mientras agoniza en su cama, el marido, que ha descubierto demasiado tarde la auténtica vida de Emma, perdona a su esposa antes de que muera.

CONSTANTES DEL ARGUMENTO

Reproducido de forma casi invariable en los restantes ejemplos literarios citados, este esquema argumental explica la emergencia de un deseo (idealista, pero también sexual) en un opresivo ambiente matrimonial; es la transgresión de la vida asfixiante de las provincias, opuesta al mundo cambiante de la ciudad. Emma Bovary, al igual que otras heroínas adúlteras, vive en una prisión contrapuesta al mundo idealizado de sus lecturas^[75].

Las fases argumentales del relato decimonónico sobre el adulterio son pocas, y sometidas a escasas variaciones. Se inicia con la entrada de una mujer inexperta en un *matrimonio* normalmente pactado por la voluntad familiar. La nueva vida *estable y monótona* transcurre en un interior cerrado (preferentemente rural); la situación propicia la *llamada del deseo* (bailes mundanos, conocimiento de hombres de mundo), la consumación de un *adulterio* y un consiguiente *desengaño* sentimental (traición, abandono). El precipicio está a la vista: la *decadencia* económica, la amenaza del *escándalo* y el *suicidio*. Un esquema focalizado en el punto de vista de la protagonista femenina, figura que se debate entre la necesidad de ser fiel al orden burgués o de transgredirlo a través del pecado sexual. El esquema se afirma en una serie de personajes invariables: la casada inexperta, el marido frío y distante, el amante frívolo, el extorsionista interesado, y una comunidad neutra pero cómplice de la opresión femenina.

LA TRADICIÓN FOLLETINESCA

El sentimentalismo inherente al argumento de *Madame Bovary* y las restantes novelas de adulterio se impone como material típicamente cinematográfico. Hay que recordar [30] que si David W. Griffith arrancó, desde la segunda década del siglo xx, al cinematógrafo de la teatralidad en que podía haber caído a través de Méliés o del *film d'art*, fue con la voluntad de trasladar al cine los procedimientos y las estructuras de la novela decimonónica que tanto admiraba. Su apuesta (todavía vigente en la actualidad) convirtió el cinematógrafo en un mecanismo narrativo heredero directo del folletín. Si bien el *film d'art* no eludía los grandes temas melodramáticos, los visualizaba a través de la filmación de una acción teatral. El procedimiento de Griffith, por el contrario, privilegiaba la puesta en escena de relatos con acciones cambiantes en diferentes escenarios, superponía confrontaciones paralelas entre escenas simultáneas y acercaba al público (con el primer plano) a la identificación psicológica. Eso permitía una exacerbadón del elemento sentimental a través de la comprensión interior de los personajes, en una línea que la novela decimonónica, como la practicada por Flaubert, había llevado a un grado de expresión exquisito.

Los melodramas de Griffith no se atrevieron a plantear el motivo del adulterio, y optaron por privilegiar el tema de la virtud amenazada que tan bien sabrían expresar

sus virginales heroínas Lillian Gish y Mary Pickford. Pero la posibilidad de recrear este modelo argumental por medio del cine ya era un hecho, y las grandes heroínas del adulterio cinematográfico no tardarían en ser una realidad incontestable.

El *star system* facilitó la ruptura de las barreras morales. Sólo la insistencia de una actriz de inmaculada reputación como Lillian Gish convenció a los productores y a los censores puritanos del Mays Office para que, en 1926, el director sueco Victor Sjöström pudiera adaptar en Hollywood el clásico literario de Nathaniel Hawthorne *The Scarlet Letter* (*La mujer marcada*^[76]). Esta historia (que Wim Wenders recuperaría en 1973 en una producción de Elías Querejeta con Senta Berger) explica el intransigente proceso a que una comunidad rural somete a una joven que durante la ausencia de su marido ha mantenido relaciones con un pastor protestante, del que tendrá un hijo. La mujer marcada —con la letra escarlata— será escarnecida públicamente y ajusticiada.

La actriz sueca Greta Garbo, trasladada a Hollywood, cultivaría con especial entusiasmo una serie de personajes exóticos arquetípicos del amor-pasión, muy especialmente la mujer adúltera y trágica. Y para ello nada mejor que una adúltera prestigiada por la literatura universal, que proporcionaba una coartada culta y refinada a la hora de abordar un tema tan escabroso. Así es como la Garbo encarnó dos veces a Anna Karenina, primero en una versión muda dirigida por Edmund Goulding —*Love (Ana Karenina)*, 1927— y posteriormente en una nueva versión sonora dirigida por Clarence Brown, en la cumbre de la carrera de la estrella (*Anna Karenina*, 1935). El argumento reproducía el ciclo trágico de la Bovary (desde el aburrimiento inicial hasta el suicidio final), si bien la novela de Tolstói lo trasladaba a un ambiente aristocrático y refinado más próximo a los parámetros de la Garbo que al cerrado mundo rural de la novela de Flaubert^[77].

Una actriz igualmente apoteósica del romanticismo, pero mucho más cercana al primitivismo de los sentidos, Jennifer Jones, encarnó una convincente *Madame Bovary* en la versión dirigida en 1949 por Vincente Minnelli. Éste hizo hincapié en el carácter soñador del personaje de Emma, una criatura formada entre libros y fantasías, que vive el matrimonio como la caída en un mundo prosaico del que sólo puede rescatarla la *ilusión*. La escena clave de esta transformación se producía en el momento del baile, impecable *tour de force* visual, que se convertía en un delirante ejercicio de hipnosis para la protagonista femenina, entregada desde entonces a la tentación de un adulterio vivido como una fantasía más estética que erótica.

ADAPTACIONES INFIELES

Desde Francia, Jean Renoir abordó una adaptación de *Madame Bovary* que fue muy aligerada de metraje por los productores sin contar con el acuerdo del director.

Eric Rohmer se refería a este film [70] calificando la obra de Flaubert como «una de las cinco o seis novelas del mundo más difíciles de adaptar con honestidad», afirmación que un colega de Rohmer, Claude Chabrol, pondría de manifiesto en su pulcra y aséptica transposición de la obra, una *Madame Bovary* impregnada de inútil fidelidad «televisiva»^[78]. La versión de Renoir, por el contrario, opta por una *Bovary* extremadamente personal, y en ella se permite potenciar la crítica a la hipocresía burguesa que ya había manifestado en las adaptaciones de *Nana* (1926), de Zola, o *La chienne* (1931), de Georges de la Fouchardière. Tratándose de una película casi maldita, es significativo que le gustara a Brecht (cosa de la que el director francés estaba especialmente satisfecho), seguramente por la mirada distante y antiliteraria, favorable a un concepto de *representación dentro de la representación*, con que Renoir se enfrentaba a los hechos, sin negar jamás la mirada humanista tan típica del realizador.

Pero la fuerza argumental de la novela trascendería su misma literalidad. Desde Inglaterra, David Lean realizó una adaptación grandilocuente y melodramática — *Ryan's Daughter* (*La hija de Ryan*, 1970)— que, si bien no reconocía la procedencia directa de la obra de Flaubert, era su calcada transposición argumental, como admitiría el director posteriormente. El drama adúltero de la película está situado en una Irlanda de un ruralismo tribal y paisaje salvaje, en la época de la Primera Guerra Mundial. La protagonista —interpretada por Sarah Miles—, esposa de un aburrido y mediocre maestro rural, ve alterada su vida por su enamoramiento ocasional con un soldado inglés transformado psicológicamente por la guerra. La versión de Lean —que sustituía el suicidio final por un castigo tribal: raparle la cabeza a la joven— daba gran importancia a la reacción de la colectividad herida por el engaño a uno de los suyos.

Manoel de Oliveira volverá a plantearse, desde una perspectiva más innovadora, el material de Flaubert reelaborado por una novela portuguesa que transporta a la protagonista a la época contemporánea. *Vale Abrão* (*El valle de Abraham*, 1993), con Leonor Silveira en el personaje principal, opta también por el distanciamiento crítico, utilizando la voz en *off* como magistral contrapunto narrativo que permite reflexionar irónicamente sobre el personaje y la universalidad de su conflicto.

ESPOSAS MALTRATADAS

El tabú del adulterio proporciona historias paralelas a la descrita por Flaubert, situadas en otros contextos. Kenji Mizoguchi trataría con gran sensibilidad el argumento en diferentes películas de los años cincuenta, inscritas en un subgénero de la cinematografía japonesa, el de las *tsuma-mono* o películas de esposas. Mizoguchi describió en los films *Yuki fujin ezu* (*El destino de la señora Yuki*, 1950) y *Musashino*

fujin (*La dama de Musashino*, 1952) la tristeza y las dificultades de las mujeres casadas en los ambientes rurales y oprimidos de la férrea sociedad japonesa. Pero con una variante: lo que en el marido de la Bovary es indiferencia y mediocridad, en el ámbito de la señora Yuki es absoluta crueldad, violencia, tiranía y humillación. El amor secreto de la señora Yuki por un amigo de la familia se contrapone al universo cruel del interior de la casa, donde el marido comete impunemente adulterio con concubinas, una de las cuales acabará deshaciéndose de él, después de haberse apoderado de sus propiedades. Al igual que en el caso de Emma Bovary, el destino de la señora Yuki es el suicidio (recriminado por su criada, que la acusa de cobarde), pero en este caso ya no es el miedo a ningún escándalo, sino la pura desesperación y el terror lo que la induce a darse muerte. También es el suicidio lo que aguarda a la dama de Musashino, hija del patriarca de un clan tradicional, casada con un liberal profesor de literatura francesa (que adora a Stendhal). La dama de Musashino intentará combatir la monotonía de la flaubertiana vida de provincias a través de un amor platónico con su primo. Pero, devorada por los celos al ver que una amante de su marido acaba siéndolo también del primo, la protagonista se quita la vida con una desesperación trágica.

Una de las películas más apreciadas de la cinematografía india —«Mi película predilecta», dice su director— es *Charulata* (1964), de Satyajit Ray, considerado el film que mejor expresa el renacimiento indio de finales del siglo XIX. Basada en una novela autobiográfica de Rabindranath Tagore, explica la historia de una mujer que vive una vida tediosa, casada con el director de un diario de Calcuta y permanentemente rodeada por la familia del marido. La compañía de un primo —personaje basado en el propio Tagore— hace nacer en ella un enamoramiento progresivo —primero intelectual, después físico— que la lleva a la locura. El suicidio bovariano de la mujer real que inspiró a Tagore, y que la novela recoge, fue transformado por Ray en una más posibilista —y esperanzada— reintegración de *Charulata* a un universo familiar en el que el marido aprende a hacer participar a la mujer de sus actividades.

El contexto todavía tribal del mundo colonial decimonónico es el que explora Jane Campion en *The Piano* (*El piano*, 1993), un argumento sobre la condición femenina que explica el drama de una viuda muda (o sea, excluida del mundo de la comunicación social), que se traslada junto con su hija al encuentro de un nuevo marido en una colonia neozelandesa. La consumación del adulterio con un hombre de la tierra provoca una crisis pasional que acaba con la ruptura del matrimonio, no sin pasar antes por una mutilación ritual ejecutada por el vengativo marido. El mérito de Campion es demostrar la vigencia del argumento bovariano, cambiando la mediocridad de la provincia por un cerrado y opresivo ámbito colonial a medio camino entre el primitivismo y la civilización. En clara reivindicación del personaje femenino —haciendo caso, tal vez, a la criada de la película de Mizoguchi—, Campion decide suavizar lo trágico de la historia permitiendo que la protagonista,

después de intentar un suicidio pasivo, rehaga su vida con el amante, en un *happy-end* de sabor hollywoodense.

EL ESCENARIO DECIMONÓNICO

Uno de los mejores personajes femeninos sometidos a una estructura social que imposibilita su libertad sexual es el encarnado por Joan Fontaine en el melodrama dirigido por Max Ophuls *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de una desconocida*, 1948), con guión de Howard Koch y con Louis Jourdan en el papel de antagonista masculino. *Carta de una desconocida* constituye una perfecta evocación de las heroínas decimonónicas idealistas, enamoradizas y sin experiencia, tal como Flaubert las había planteado en su novela. Basándose en una conmovedora narración del escritor Stefan Zweig, Ophuls explica la historia —ambientada en la Viena de finales de siglo— del enamoramiento que sufre una joven fascinada por el pianista que vive en la casa contigua a la de su familia. La protagonista de *Carta de una desconocida* vive dolorosamente, al igual que Emma Bovary, la frivolidad de este amante (que tiene relaciones con ella en diversos momentos de su vida sin reconocerla jamás). Menospreciada, tendrá que adoptar una vida burguesa, casada con un hombre al que no ama, después de haber quedado embarazada de su amante. Muerto el hijo a causa del tifus (motivo de lo más folletinesco), ella también morirá después de mandar la carta que da nombre a la película, y que permite descubrir al frívolo seductor, pianista fracasado, la falta de escrúpulos con que ha tratado al amor a lo largo de su vida^[79].

Esta figura frágil, abandonada del mundo, sometida al deseo ideal y coaccionada por las convenciones sociales que la llevaban a casarse con el hombre que no amaba, contrasta con la firmeza y el perfecto conocimiento del mundo de otra heroína decimonónica de Max Ophuls (interpretada por Danielle Darrieux), asociable al personaje de la mujer adúltera. *Madame De...* (1953) explica el proceso de enamoramiento que experimenta la mujer de un general (Charles Boyer) cuando conoce a un flamante diplomático italiano (Vittorio de Sica). Aprovechando la ausencia del marido a causa de un viaje, la mujer y el diplomático inician una apasionada relación que Ophuls, con su proverbial economía narrativa, presenta a través de estrictas elipsis temporales en un salón de baile donde las evoluciones de la pareja señalan la progresiva cristalización de su idilio. La posterior reaparición del marido celoso supone el inapelable enclaustramiento de la esposa, casi prisionera en su fortaleza, hasta el duelo obligado (un elemento que suele aparecer en la novela decimonónica: pensemos en *La Regenta*), con la muerte del amante y de la mujer enferma que presiente su resultado.

El respeto a las reglas familiares, así como la reticencia a abandonar a los hijos, pueden cortar en seco la relación adúltera y llevar a la aceptación sacrificada de la imposibilidad de determinados amores absolutos. Con esta premisa inicial, el guionista Noel Coward y el director David Lean realizaron en 1945 *Brief Encounter* (*Breve encuentro*), una de las cumbres del melodrama romántico inglés y seguramente la película más intensa y contenida que jamás se ha hecho sobre la pasión efímera de un amor adúltero. El film, narrado desde el punto de vista de la mujer protagonista, explica un encuentro ocasional en una estación de tren entre esa mujer y un médico —ambos felizmente casados y con hijos—, que inician un romance tan intenso como breve, resuelto con una renuncia mutua que seguía siendo obligada para la moral de la época. La secuencia final del film es de una electrizante emotividad: los dos enamorados saben que no volverán a verse («Quisiera morirme si fuera posible» «Si murieses, me olvidarías, y yo quiero que me recuerdes») y tienen una dolorosa despedida que lleva a la mujer al borde del suicidio en el abismo de las vías del tren^[80].

Reencontramos la misma nostalgia femenina en la mujer casada (Kim Novak) de *Strangers when we Meet* (*Un extraño en mi vida*, 1960) dirigida con extrema delicadeza por Richard Quine. La protagonista vive un breve romance con un arquitecto (Kirk Douglas), que dura estrictamente el tiempo que éste tarda en construir una casa al lado de aquella en que vive la familia de la mujer. La renuncia final de ambos a la posibilidad de seguir queriéndose no implica ninguna tentación suicida, sino la tristeza del enclaustramiento en la soledad familiar que no puede transgredirse.

EL DESPERTAR DE LA CONCIENCIA FEMENINA

Por obligada que parezca la sumisión final (suicidio, soledad) al castigo de la moral convencional, no es éste el único destino de la mujer transgresora. La propia literatura decimonónica, que creó la heroína condenada al suicidio, preparaba el terreno a textos todavía más atrevidos, en los que la esposa —adúltera o no— prefería enfrentarse al marido y abandonar la casa. El autor noruego Henrik Ibsen escribió en 1879, con *Casa de muñecas*, un texto dramático clave para la consideración estética de una nueva sensibilidad femenina encarnada en el personaje universal de su protagonista, Nora.

El cultivo por parte de los autores nórdicos de la psicología tenaz y férrea de la mujer —que desde una perspectiva más misógina y pesimista había sido tratada por Strindberg— fue recuperado por el cine a través de Ingmar Bergman, que dedica una parte importante de su filmografía al adulterio y al cuestionamiento de la pareja. En

su film *Sommaren med Monika* (*Un verano con Monika*, 1952) el tema de la infidelidad femenina tiene un claro protagonismo. La historia —impregnada del romanticismo fluvial de *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo— explica la vida de una pareja que después de un período pletórico —simbolizado por un viaje en barco— entra en crisis, provocada por las ansias de infidelidad de Monika (Harriet Andersson), que intenta romper, buscando otros compañeros, la monotonía insoportable de la vida matrimonial.

La desconfianza en el entendimiento del matrimonio y la crisis de la pareja fue un tema predilecto de los nuevos cineastas europeos. La paternidad cinematográfica de esta influenciase debe, además de a Bergman, a *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1953), de Roberto Rossellini, historia del viaje de un matrimonio en crisis (ella Ingrid Bergman, él George Sanders), que planteaba el problema de la incomunicación. Antonioni, el gran recreador de este tema, trataría el adulterio en *La signora senza camelie* (*La señora sin camelias*, 1953), variación desmitificadora del título romántico de Alexandre Dumas hijo, centrado en una actriz de cine (Lucia Bosé) que se desprende progresivamente de la tiranía de su marido-productor para descubrir, finalmente desengañada, idéntica mezquindad en su amante.

El gran renovador de la narrativa romántica, Jean-Luc Godard, tratará de las mujeres casadas en *Une femme est une femme* (*Una mujer es una mujer*, 1961), donde la protagonista (Anna Karina) tiene que recurrir a un amante para engendrar un hijo que su compañero no desea, y en *Une femme mariée* (*Una mujer casada*, 1964), retrato de veinticuatro horas de la vida de una esposa (Masha Méril) el día que descubre que está embarazada de su amante. Las dos películas —y de ahí su influencia en autores contemporáneos— encuentran en el adulterio femenino la forma más rotunda de crítica al estatuto burgués de la mujer casada^[81].

La importancia que el cine moderno da al tema de la mujer adúltera queda de manifiesto, por el tratamiento que el director alemán Rainer Werner Fassbinder dio a algunos de sus retratos femeninos, inspirados en la tradición de las mujeres fuertes ibsenianas, que él mismo puso en imágenes. Hanna Schygulla, retrato del eterno femenino fassbinderiano, encarnó en 1974 la protagonista de un clásico de la novela decimonónica alemana, *Effi Briest*, de Theodor Fontane. Fassbinder supo combinar en esta fiel adaptación, *Fontane Effi Briest*, su manifiesto gusto por el melodrama —versión Douglas Sirk— con una mirada crítica que mostraba con distanciada severidad, e inefable ironía, el proceso de destrucción que sufre una muchacha de diecisiete años casada a la fuerza con un barón veinte años mayor, su fatal enamoramiento de un joven militar muerto en duelo por el marido, y la muerte final de la heroína abandonada. Con esta película, Fassbinder reunía la tradición folletinesca y la modernidad narrativa, la síntesis que dio grandeza a su arte.

Alain Resnais y el escritor Alain Robbe-Grillet revisan el tema del adulterio femenino desde una magritiana perspectiva onírica en *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961), historia que puede ser contemplada como una variación barroca del tema decimonónico (el dueño de la casa retiene bajo su poder a la mujer a la que un intruso invita a escapar). El adulterio se convierte en el objeto secreto de un laberinto lingüístico, donde el código del honor, la tentación, la duda y la dicotomía entre el enclaustramiento y la huida (el doble final de la película, con la superposición de la muerte de la mujer a manos de su marido y la evasión con su amante) acababan constituyendo un apasionante trazado de senderos que se bifurcan para reunirse de nuevo en la imaginación del espectador.

Real o imaginario, el deseo transgresor de una mujer casada sería recreado en clave surrealista por Luis Buñuel en *Belle de jour* (*Bella de día*, 1966), donde la protagonista (una gélida Catherine Deneuve) es una respetable mujer burguesa que se convierte, durante el día, en prostituta de un salón. El sadomasoquismo de la protagonista, lo único que consigue excitarla (evidenciado en algunas escenas oníricas muy características de la imaginación de Buñuel), sitúa la necesidad sexual como principal objetivo del adulterio. Esta Bovary misteriosa y fetichista, necesitada de una doble vida, constituye uno de los asaltos más críticos al mundo de las convenciones de la pareja acomodada.

El adulterio ya no meramente imaginado, sino reconstruido como un relato artificial, es el gran tema del film de Orson Welles *Une histoire immortelle* (*Una historia inmortal*, 1968), basado en un relato de Isak Dinesen. En esta breve película, Welles encarna uno de sus típicos personajes fáusticos, un hombre viejo y todopoderoso que quiere hacer real una historia que ha oído explicar mil veces: la de un marinero que llega a un puerto y mantiene una relación amorosa con una mujer adúltera. Su voluntad de fabricar esta historia con personajes auténticos supondrá la muerte del viejo que ha intentado, inútilmente, recrear la vida como una obra de arte.

LA RUPTURA DEL ORDEN FEUDAL

Muchas de las películas que tratan el tema de la mujer adúltera se convierten en elaboradas parábolas críticas de una sociedad intolerante y tribal. En el Japón feudal, Kenji Mizoguchi realiza con *Chikamatzu Monogatari* (*Los amantes crucificados*, 1954) una revisión insólitamente dura —pero injertada de lirismo— de la prepotente sociedad tradicional japonesa que castiga el adulterio con la muerte y convierte a los amantes que han quebrantado el tabú en infractores perseguidos, atrapados e inexorablemente crucificados para escarmiento público.

El maestro japonés ligaba en este film la denuncia del orden medievalizante con

el lirismo de la relación amorosa, recreada con una sensibilidad próxima al *amour fou*. Las mismas preocupaciones llevan años después al cineasta chino Zhang Yimou a denunciar la opresión contra las mujeres en el orden feudal de su sociedad antes de la revolución, en tres películas magistrales, deudoras de la refinada crudeza de Mizoguchi, pero también del estilo más depurado del clasicismo de Hollywood. *Hong Gaoliang* (*Sorgo rojo*, 1987), *Ju Dou* (*Semilla de crisantemo*, 1990) y *Dahong Denglong Gaogao Gua* (*La linterna roja*, 1991) son obras luminosas, de planificación severa y rigurosa, con una admirable utilización dramática del color, que explican la tiranización a la que están sometidas las mujeres chinas. *Sorgo rojo* narra el drama de una joven obligada a casarse con un hombre viejo, rico y leproso; para liberarse de esta presión dominante, la joven establece una relación adúltera con uno de sus sirvientes, por lo que será brutalmente castigada. En la segunda película —*Semilla de crisantemo*— la joven hija de una familia rural pobre es vendida como esposa a un paralítico, propietario de una tintorería. La sumisa mujer acaba enamorándose del joven sobrino de su *dueño*, con el que mantiene una atormentada pasión que les lleva a matar al marido. La resolución trágica de estos dos films de estructura familiar se producía también, pero enriquecida con otros elementos, en *La linterna roja*. Este film recrea el tema de la poligamia de los señores chinos, persistente todavía en 1920: una joven estudiante —interpretada, como en los dos films anteriores, por Gong Li— es comprada por uno de esos señores, que cada noche enciende una de las linternas que convergen en el patio interior de su mansión para anunciar cuál de sus mujeres pasará la noche con él. Retrato de un conjunto femenino entregado a los caprichos de una mente patriarcal y autoritaria, el film supone un viaje de iniciación para la joven, que descubre aterrorizada la pena capital a la que es sometida cualquiera de las mujeres que cometa adulterio.

El arquetipo femenino que encarna Gong Li en la trilogía se presenta como la forma más evocadora del fatalismo bovariano, porque los tres films destilan su mirada: los maridos aparecen en el fondo del decorado, prácticamente sin rostro; los amantes son meros instrumentos de su conciencia. Esta trilogía es la ilustración ritualizada de cómo el matrimonio puede suponer, en determinados contextos sociales, un enclaustramiento que contrapone a lo que en Flaubert era monotonía la más vejatoria de las humillaciones carcelarias.

EL SEDUCTOR INFATIGABLE

DON JUAN

Una religión antropomórfica y politeísta como la griega otorgó a su representante supremo, Zeus, una descarada condición polígama. El anecdotario que puebla sus aventuras, convirtiéndolo en un constante seductor de diosas y heroínas, para irritación de su esposa legítima, la puritana Hera, nos indica hasta qué punto la insatisfacción constante en el amor es un factor del imaginario de los pueblos. Y cuán diferente es la comprensión de la transgresión masculina comparada con la dramática condición de las herederas de Madame Bovary.

Las aventuras amorosas de Zeus suelen ir acompañadas de cambios físicos, metamorfosis y disfraces diversos, que indican detrás de cada nueva conquista un deseo paralelo de vivir nuevas vidas, de acceder al conocimiento de la alteridad a través de la constante mutabilidad del propio yo. Su condición poligámica y la utilización engañosa que hace de la suplantación es lo que convierte a Zeus en un precedente indirecto del seductor Don Juan, uno de los escasos mitos que la Europa occidental ha dado al imaginario universal después de la Edad Media.

UN VIAJE POR TODAS LAS MUJERES

Don Juan es una creación reciente, pues data del siglo XVII, formulada por vez primera desde las tablas de un escenario, y prácticamente sin un sustrato mítico literal anterior a esta concreción. Su primera aparición teatral corresponde a una obra anónima, comúnmente atribuida a Tirso de Molina, titulada *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*^[82].

En esta obra se desarrolló el tema del seductor insaciable de mujeres. Don Juan es un suplantador, un hombre que, en la primera escena del texto teatral, sale del dormitorio de una joven ultrajada a la que ha engañado haciéndole creer que era su enamorado, una estratagema que el personaje utilizará repetidas veces. Huyendo de las autoridades italianas, Don Juan —hijo de un aristócrata de Sevilla— vuelve a España por mar, seduce a una pescadora que le recoge en la playa donde su nave ha naufragado, y regresa a la vida frívola en su ciudad natal. Gracias a una nueva suplantación está a punto de conseguir los favores de Doña Ana, una doncella de la aristocracia, cuyo padre, el Comendador, se interpone a tiempo, pero en el duelo con Don Juan éste le da muerte. Siempre huyendo y ocultándose, el seductor regresa al

campo, enamora a una campesina recién casada, y, persistente en su orgullo, pasa por el cementerio donde está enterrado el Comendador y le invita a cenar. Cuando la estatua se presenta a la cena, se lleva el alma de Don Juan a los infiernos.

Las concomitancias de esta parte de la leyenda con el mito fáustico del pacto con el demonio son evidentes. Las variaciones románticas de algunas recreaciones posteriores, como el famoso *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, incorporan el enamoramiento de Doña Inés —la hija del Comendador en esta versión— para justificar la salvación final del héroe a través del amor. Este recurso recuerda el episodio de la intercesión de Margarita para salvar el alma de Fausto en la leyenda del nigromante germánico^[83].

Pero existen elementos específicos de la leyenda que dan autonomía al argumento y lo convierten en un modelo universal de construcción dramática. Algunos de los factores más insólitos y modernos de la obra son su estructura seriada, la escasa consistencia de una idea de inicio y final, la leve progresión de la acción y la arbitrariedad que encadena los diversos amores de Don Juan [54]. El carácter aleatorio e interclasista de sus conquistas femeninas las convierte en un único rostro, deambulante y anónimo.

Planteado como un relato itinerante —donde las escalas de viaje son los cuerpos de las diferentes mujeres que acogen efímeramente a Don Juan—, el esquema dramático del mito se caracteriza por una cadena indiscriminada y constante de seducciones que obligan invariablemente a una huida. Don Juan, que va acompañado normalmente de un criado, acaba teniendo (no en Tirso, pero sí en las recreaciones del mito a partir del *Dom Juan, ou le festin de Pierre* de Molière) una relación más fuerte y dramáticamente privilegiada con uno de los personajes femeninos —Doña Elvira en Molière y en la ópera de Mozart y Da Ponte; la ya citada Doña Inés en Zorrilla—. Este personaje intenta llevarlo a la salvación, a través del perdón y la intercesión, en un anuncio de final feliz sólo adoptado en la versión de Zorrilla.

La estructura itinerante del mito donjuanesco convierte a esta figura en un ser paradójico que, obsesionado por la totalidad, nunca tiene nada; el nostálgico de un eterno femenino único e insustituible —asociado a la figura de la madre que nunca aparece— condenado a la muerte en solitario después de una vida de conquistas vanas. Una figura que vive con la melancolía de un amor ideal, pero que actúa a través de la contabilidad heroica de nuevas conquistas en el campo del amor. La insatisfacción es la clave de su madurez; en su ocaso, Don Juan vive la conciencia de la vacuidad de su vida. Al final del trayecto, Don Juan recibe una lección por parte de los muertos: ya sea condenado por la Estatua del Comendador o salvado por el amor de Doña Inés, la resolución de su periplo tiene profunda cargas amonestadoras.

El siglo del libertinaje —el XVIII— consolida la figura del seductor, rehuyendo cualquier ribete de nostalgia sentimental; si Don Juan es el último conquistador romántico, en el siglo de Casanova y el marqués de Sade se combate la melancolía a través de la maquinización sexual. Figura bisagra entre los dos mundos, será el último

gran libertino de la época prerrevolucionaria, el Valmont creado con mano maestra por Choderlos de Laclos en *Las amistades peligrosas*, que explica el complicado mecanismo de engranajes y trampas sexuales organizado por dos libertinos — Valmont y la marquesa de Merteuil— en un envite juguetón que acaba trágicamente cuando Valmont es atrapado en su propia red e, incapaz de reconocer que se ha enamorado de una de sus víctimas, se arroja a una muerte en duelo, claramente interpretable como un suicidio.

SEDUCTORES DE CAPA Y ESPADA

La relación del mito con una determinada tipología del seductor cinematográfico es evidente: la concepción de Don Juan como un aventurero de época, redimido normalmente por el amor, y protagonista de un itinerario donde la lidia amorosa se mezcla con la gesta de capa y espada, puede descubrirse en la elección de actores como John Barrymore, Douglas Fairbanks y Errol Flynn para las tres versiones hollywoodenses del tema. Resulta muy significativo que los respectivos papeles de Don Juan fueran a parar a actores anglosajones —divertidos, acrobáticos, comediantes— y no, como habría cabido esperar, a los seductores actores latinos del estilo de Rodolfo Valentino o Ramón Novarro. Encarnado por ellos, Don Juan habría tomado una dimensión trágica que Hollywood quería evitar a la hora de adaptar el relato español.

La versión con John Barrymore —*Don Juan* (1926)— tiene un peso anecdótico pero de inevitable referencia en la historia del cine, por tratarse de la primera película con banda sonora (aunque sin voz) incorporada, un experimento de la Warner realizado por Alan Crosland^[84]. El hecho de situar las aventuras de este Don Juan elegante y a la medida de un actor de talento como Barrymore en la corte de Lucrecia Borgia, indica hasta qué punto el formato hollywoodense de la historia veía en el personaje sólo un aventurero externo, hecho para la acción y no para la introspección, con un final de enamoramiento feliz.

El mismo elemento aventurero se repite en la figura de Douglas Fairbanks, saltimbanqui, frívolo y desvergonzado en *The Private Life of Don Juan* (*La vida privada de Don Juan*, 1934), de Alexander Korda, tratada en clave de comedia, y en la de Errol Flynn —*The Adventures of Don Juan* (*El burlador de Castilla*, 1949)—, dirigida por Vincent Sherman en la que, si bien Don Juan muere, no lo hace a manos del Comendador sino en un episodio guerrero y a traición. Todas estas películas plantean una hábil identificación entre el espadachín y el seductor, que en el caso de la de Sherman llega hasta el punto de mostrar a Errol Flynn galanteando y conquistando a la reina. Una dramaturgia banal que suaviza el componente trágico a base de una identificación irónica entre seducción y vida aventurera.

En una línea de comedia de celebración de la sensualidad se inscribe la evocación que hace Luigi Comencini del personaje de Casanova en *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano* (*Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova*, 1969), agradable y luminoso recorrido por la juventud del seductor, a quien una educación severísima ha intentado proteger de cualquier inclinación al sexo, un intento inútil ya que el joven veneciano no tardará en iniciar la irresistible e insaciable ronda de seducción. La elección de una única parte de la biografía de Casanova —la juventud— convierte el film en una mirada complaciente y exaltadoramente picaresca sobre un personaje que, como han demostrado otros autores —del dramaturgo Arthur Schnitzler al cineasta Fellini—, encuentra sus puntos más oscuros en su etapa de decadencia. De lo que se trata en la película de Comencini es de exaltar paganamente el arte amoroso, liberando de complejos la figura del seductor que la misma cinematografía italiana estaba cultivando con tantas comedias de galanes latinos —Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni— obsesionados por el sexo y oprimidos por el peso del matriarcado. El *ars amatoria*, por lo menos en la juventud del *Casanova* de Comencini (Leonard Whiting, que un año antes había sido el Romeo fiel de Zeffirelli), puede convertirse en una desenfrenada pero simpática forma de vida, materia ideal para la comedia.

El carácter latino de estos seductores desacomplejados y vitalistas se complementa con la tipología del seductor francés, formado en una cultura que ha hecho del arte del amor casi una forma de civilización. A este feliz enamorado de todas las mujeres, un polígamo poco trascendente y juguetón, dedica François Truffaut su película *L'homme qui aimait les femmes* (*El amante del amor*, 1977). La mirada irónica y poética de Truffaut recrea las aventuras de un Casanova del Montpellier contemporáneo, a partir de una estructura en flash-back iniciada con su entierro: todas las mujeres que ha conocido se reúnen en la ceremonia fúnebre de ese hombre, atropellado por un coche cuando, fascinado por una joven, cruzaba la calle para abordarla. A través del viaje en la memoria de todas sus mujeres —en el fondo una sola— se reconstruye el rompecabezas de la pasión poliédrica del personaje. Truffaut exalta la moralidad del seductor, no desprovista de rincones sombríos pero nunca severamente amonestada.

Pero ¿dónde está el conflicto en unos amantes omnipotentes? Ya en la obra atribuida a Tirso alguien hace ver al seductor cuáles son sus límites. Esta verificación genera en el cine romántico dos formas de expiación: o bien el enamoramiento de una única mujer (la superación del viaje aleatorio), o bien la dramática conciencia de sus culpas, pagadas con la soledad. Las comedias de Maurice Chevalier pertenecen plenamente a la primera solución: *The Smiling Lieutenant* (*El teniente seductor*, 1931) o el oficial de *The Merry Widow* (*La viuda alegre*, 1934), ambas de Lubitsch,

representan una forma invariable del amante francés, seductor, divertido, *chansonnier*, que finalmente se redimirá en el amor de su antagonista. Billy Wilder sabría utilizar el personaje de Chevalier cuando, ya anciano, le hizo interpretar el papel del padre de Audrey Hepburn en *Love in the afternoon* (*Ariane*, 1957), película ambientada en París, donde el viejo seductor se ha convertido en un detective que investiga las aventuras de un *playboy* en plena actividad —Gary Cooper— que acabará purificándose en brazos del encanto único de la protagonista. Billy Wilder también es el guionista de la gran película sobre las actividades de un gigoló (un oficio que, según muchas fuentes, conocía a conciencia), protagonizado por Charles Boyer, un actor representativo del *latin lover*, versión francesa. En *Hold Back the Dawn* (*Si no amaneciera*, 1941), Boyer es un seductor que, estando en México, decide casarse con una norteamericana inocente (interpretada por Olivia de Havilland, típica víctima de los cazafortunas) para poder cruzar la frontera e instalarse en los Estados Unidos. Conseguido su objetivo, se desencadena el drama: la joven se entera de sus intenciones, y al huir tiene un accidente de coche que la lleva a las puertas de la muerte, de donde él —arrepentido— acaba rescatándola. La variación respecto a las comedias de Lubitsch ya no es únicamente de tono: se vislumbra en este seductor el malestar culpable de su mezquindad.

Otro guionista, Paul Schrader, dirigió personalmente una película en torno a la figura dramática de un seductor profesional. Interpretado por Richard Gere^[85], el protagonista de *American Gigolo* (1980) está impregnado de la mejor melancolía donjuanesca. Elegante, sensible y educado, este amante promiscuo se verá atrapado en un pozo dramático cuando se le inculpe de un asesinato que no ha cometido. Todas las mujeres —mayoritariamente casadas y de buena posición— a las que ha servido negarán conocerlo, excepto una (Lauren Hutton), que asumirá la publicidad de su relación en un gesto de redención amorosa contra la exacerbadón puritana.

EL CREPÚSCULO DEL SEDUCTOR

Al borde de la vejez, el seductor es asediado por la conciencia de la vacuidad de la vida aventurera. Esta visión evocadora y pesimista es la que vive el protagonista de *Don Juan en los infiernos* (1991), de Gonzalo Suárez, una revisión reposada de la típica transposición heroica que de este mito había hecho el cine español^[86].

Pero la visión más ambiciosa y completa sobre el ocaso de un seductor es la que se ofrece en *El Casanova de Fellini* (1976), una visualización del personaje como encarnación de una filosofía del maniqueísmo sexual que encubre una concepción nihilista de la existencia. El barroco actúa como un mecanismo de protección contra el *horror vacui*, y el rondó sexual que el protagonista lleva a cabo no permite detenerse, porque bastaría con un momento de reflexión para generar el sentimiento

de la contingencia. El film de Fellini invita a una lectura elíptica del donjuanismo de probada eficacia —el trauma de la madre jamás conseguida—, pero también es una severísima mirada sobre el seductor arrogante como un ser prefascista y autoritario, insensible a la pasión y a la comprensión de los sentimientos, y condenado inexorablemente a la muerte solitaria^[87].

La visión felliniana de Casanova no se aleja demasiado de la del Don Juan imaginado por Joseph Losey cuando en 1979 adaptó al cine la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, con libreto de Da Ponte. Don Juan es una mueca tragicómica y paródica, como ya se desprende del texto del libretista y que la magnificencia mozartiana tendió a edulcorar. Antes que Losey, en 1970, Carmelo Bene, un director italiano mucho más irreverente todavía que Fellini, había demostrado la causticidad de *Don Giovanni* contando únicamente con el libreto de la ópera, sin la música. En la línea de delirio visual característica de Bene —que también interpretaba al personaje— se acentuaba el carácter granguñolesco de un seductor patético.

LA LUCHA DE SEXOS

El escenario de la ficción libertina del siglo XVIII es idóneo para la revisitación del seductor insaciable. Tal vez como manifestación última de la *douceur de vivre* anterior a la Revolución, pero también como premonición de los cambios sociales que se acercaban, las luchas de sexos y las relaciones entre amos y criados menudean a lo largo de toda la tradición literaria del Siglo de las Luces. La actualidad del tema se evidencia en las diversas adaptaciones teatrales y cinematográficas que ha experimentado el texto libertino por excelencia, *Las amistades peligrosas*.

Después de una vaga transposición moderna del tema efectuada por Vadim en 1959, la novela de Choderlos de Laclos tuvo dos adaptaciones prácticamente simultáneas, las dirigidas por Stephen Frears, *Dangerous Liaisons* (*Las amistades peligrosas*, 1988), basándose en la obra teatral de Christopher Hampton, y la efectuada por Milos Forman (*Valmont*, 1989), a partir de un guión de Jean-Claude Carrière. Frears y Hampton están mucho más interesados en presentar la lucha sexual que se establece entre el personaje de la marquesa de Merteuil (Glenn Close) y el vizconde de Valmont (John Malkovich). Forman y Carrière, por el contrario, adoptan un tono libertino, aparentemente amable, que vertebraba una elaborada puesta en escena en la que se evidencia la permanente y muda asistencia de los criados a la descomposición de las clases dominantes.

Pero la trascendencia argumental de ambas películas se basa en el protagonismo activo que adopta, en ambos casos, el personaje de la marquesa de Merteuil. Por primera vez asistimos a una encarnación muy próxima a lo que sería un Don Juan femenino, una mujer sexualmente activa, que utiliza indiscriminadamente a los

hombres en una estrategia calculada y dirigida a su placer y necesidades personales. La severidad del castigo social impuesto a esta mujer mezquina es mucho más fuerte en el caso del film de Frears —esencialmente moralizante— que en el de Forman, donde la tolerancia hacia la acción de la marquesa (Annete Benning) se diluye perfectamente en el tono rococó que la película adopta. En la Glenn Close hierática de la última escena del film de Frears (cuando entra en el palco de la ópera y es brutalmente rechazada por todos los miembros de su clase) encontramos el adusto y orgulloso comportamiento de los mejores donjuanes solitarios y melancólicos.

LA ASCENSIÓN POR EL AMOR

LA CENICIENTA

Hay un tipo de amor, fundamentalmente feliz y constructivo, que supone un ascenso social, una mejora. Es un argumento que bordea el de la ambición: es posible que la única diferencia con las historias de los sedientos de poder estribe en que en este amor ascendente sigue habiendo una pequeña dosis de ingenuidad. Como la que tiene la protagonista de *La Cenicienta*, sin duda el más universal de los cuentos de hadas. La popularidad de la historia, y su eficacia como sustentadora de un ideal del imaginario colectivo, se debe en buena parte a su carácter de relato triunfal, de ritualización en clave de ficción del paso de la miseria a la riqueza con un *happy end* gratificante que garantiza la victoria de los buenos sentimientos sobre las dificultades. La especificidad simbólica y objetual de un elemento de esta narración —el zapatito del delicado pie de la protagonista— invita a descubrirle un origen oriental dada la significación erótica que poseen los pies femeninos en ese ámbito cultural. Además, la primera versión escrita que conocemos del cuento apareció en China en el siglo IX antes de Cristo.

PERRAULT Y LOS HERMANOS GRIMM

La fijación occidental del modelo se debió al relato de Gianbattista Basili conocido como *La gata cenicienta*. Pero, como en tantos otros cuentos de hadas, su popularización en el mundo moderno proviene de las versiones de Charles Perrault y de los hermanos Grimm. Más refinada —y simplificada— por el gusto cortesano del autor francés, la de Perrault le aportó el detalle selecto del *crystal* del zapatito, y concedió un mayor protagonismo a la escena de la transformación de Cenicienta y a la prohibición de seguir en el baile pasada la medianoche.

Recordemos el argumento de la mencionada versión. Un gentilhomme se casa en segundas nupcias con una mujer agria y salvaje, que tiene dos hijas de idéntico carácter. Vejada y humillada por éstas, la protagonista, hija del primer matrimonio del padre, se convierte en sirvienta de la nueva familia: viste pobremente, duerme al lado del hogar, va siempre sucia de ceniza, pero no pierde ni una pizca de la bondad que heredó de su madre muerta.

Un día, el hijo del rey ofrece un baile para toda la gente distinguida del país. Cenicienta ayuda a sus hermanastras a vestirse elegantemente, pero ella misma se

reconoce —para satisfacción de quienes la rodean— incapacitada para ir a palacio por culpa de su aspecto miserable. Una vez sola en casa, recibe la ayuda de su hada protectora, que convierte una calabaza en un dorado carruaje, utiliza ratoncillos y lagartijas para metamorfosearlos en caballos y lacayos, y transmuta las harapientas ropas de la joven en un lujoso vestido. Pero tanta generosidad tiene una contrapartida: el hada advierte a Cenicienta de que la metamorfosis sólo durará hasta la medianoche, momento en que, como una buena chica obediente, tendrá que volver a casa.

Desbordante de belleza entre todas las invitadas al baile e irreconocible para sus hermanastras, Cenicienta cautiva la atención del Príncipe, pero abandona el palacio antes de las doce. A la noche siguiente, el baile continúa y Cenicienta vuelve a presentarse, radiante. Esta segunda vez, al escapar apresuradamente al filo de la medianoche, pierde el zapato de cristal, que el príncipe hará pasear por todo el reino hasta encontrar la doncella que pueda calzárselo. Cuando el zapato es llevado a la casa de Cenicienta, sus hermanastras intentan inútilmente metérselo. Cenicienta pide al lacayo que transporta el zapato que se lo deje probar, y así es reconocida como la chica del baile y trasladada a la corte, donde se casa con el príncipe. La nueva princesa, generosa, perdonará a sus hermanastras, a las que ayudará a casarse con dos distinguidos caballeros.

La edulcoración operada por Perrault ofrece un material idóneo para la popularización moderna de la historia, pero hay otros elementos que confieren una gran riqueza argumental al relato, y que los hermanos Grimm supieron conservar en su cuento: en él, la crueldad de la madrastra y las hermanastras es más manifiesta —Cenicienta es obligada a trabajar en tareas imposibles para evitar que pueda ir al baile—, y el hada protectora es sustituida por la ayuda de unos pájaros amigos, vinculados a un árbol mágico plantado en la tumba de la madre.

El mayor dramatismo en la lucha entre las fuerzas del bien y del mal incrementa, en la versión de los Grimm, el suspense del episodio final: después de dos noches consecutivas en las que Cenicienta ha escapado del baile antes de medianoche (por propia decisión, no por ningún hechizo que la obligue a irse), el Príncipe ha untado con cola la escalera del palacio para que cuando ella escape quede pegado el zapato. Cuando el Príncipe va a la casa donde la ha visto ocultarse las otras noches, sus hermanastras llegan a mutilarse los pies intentando que el zapato les entre, pero un pájaro que vigila el árbol mágico advierte por dos veces al Príncipe del engaño, y así es como finalmente éste coloca a Cenicienta el zapatito y la reconoce como la mujer del baile. Las hermanastras sufren en esta versión un castigo inapelable, picoteadas por unos palomos que les vacían los ojos.

Son significativas las variantes entre una y otra popularización occidental del cuento, pero ambas son fieles a un esquema argumental general que podría resumirse de la siguiente forma: la protagonista femenina ha vivido en un *paraíso inicial*, que viene seguido de una *pérdida*. Se inicia una etapa de *humillación* con la transformación de la protagonista en Cenicienta vejada por las hermanastras. Una *invitación seductora* (el baile del príncipe) crea un enfrentamiento dramático hasta que una *ayuda mágica* provoca una *transformación* de la chica humillada y le permite acceder al baile, donde se produce el *enamoramiento*. Este idilio es efímero y deja una pista (el extravío del zapato). El Príncipe emprende la *búsqueda* de la chica y supera diversas trampas, que intentan confundirlo. Cenicienta encuentra la recompensa final a su bondad con el *reconocimiento* de su persona, acompañado a veces de un *castigo* para las hermanastras.

Fiel a la naturaleza educativa del cuento de hadas, el esquema de *La Cenicienta* encubre un viaje de iniciación que es a la vez una metáfora sobre el crecimiento. El proceso de formación de la protagonista será arduo y lleno de sacrificios, pero encontrará una recompensa final si el camino ha sido virtuoso: la honestidad, a la luz de este cuento prototípico, es la clave del triunfo personal^[88].

UN CUENTO DE SUSPENSE

La fuerza argumental del cuento se basa sobre todo en la edificación de un universo cotidiano lleno de hostilidad, y en la metamorfosis de la protagonista, necesariamente efímera, que culmina con el encuentro con el Príncipe en un mundo ideal. Por todo ello, y si se saben utilizar con habilidad algunos de sus resortes narrativos, *La Cenicienta* también puede ser vista como un patrón perfecto para un relato de suspense, un cuento de hadas que —como en la versión de Perrault— nos permite reflexionar sobre la amenaza del tiempo, objetivado en las doce campanadas que pueden transformar la excelencia de un instante mágico en la más prosaica de las cotidianidades.

El final que conduce al matrimonio y a la creación de un hogar feliz ayuda también a convertir el esquema argumental de *La Cenicienta* en un cuento especialmente afín con el espíritu de la narrativa de Hollywood. La versión que de él hizo Walt Disney en 1950 supone una perfecta demostración del carácter arquetípicamente hollywoodense del relato. Disney consigue con ese film una de sus realizaciones más notables, precisamente porque sabe potenciar gran cantidad de elementos consustanciales a la narrativa cinematográfica clásica. No se trata únicamente de su estructura fundamentalmente melodramática (huerfanita pobre - vida virtuosa y sacrificada - enamoramiento lleno de dificultades - recompensa final), sino también de la exacerbación del suspense que tanta importancia tendría en el cine

americano, desde Griffith hasta Hitchcock.

Disney aprovecha ese recurso con singular acierto en tres momentos de la historia: en primer lugar, durante la preparación para el baile, con las dificultades de Cenicienta para llegar a tiempo por culpa de las tareas que su madrastra y sus hermanastras le han impuesto (elemento del relato sacado de la versión de los hermanos Grimm). En segundo lugar, el clímax de la escena del baile, con la exasperación de los instantes previos a la medianoche, que dilata la temporalidad a la manera de un relato de suspense clásico. Y, finalmente, el proceso de reconocimiento de Cenicienta, con la llegada del Príncipe a la casa de la chica, supone un *tour de force* de dilatación temporal, aún más potenciado por el encarcelamiento que sufre Cenicienta, encerrada en una habitación de la casa, como una heroína de Griffith, sin que el público, impotente, pueda avisar al Príncipe de que es ella, y no una de sus malvadas hermanastras, la chica de la fiesta. Una utilización óptima de los mecanismos melodramáticos de la identificación a través del suspense, para llegar a una gratificadora liberación final.

La coherencia entre la adaptación de Disney —utilizando especialmente la versión Perrault, con algunas gotas de los Grimm— y la edificación de uno de los pilares del sueño americano explica que en otras versiones del cuento realizadas en Europa, como la checoslovaca *Tri orisky pro popelku* (*La Cenicienta*, 1973), de Václav Vorlíček, con actores reales, se insista en los aspectos más cotidianos, en una alternativa menos fastuosa que el deslumbrante cuento de hadas de Disney.

LA VARIANTE GÓTICA

El cuento en su versión Disney no adopta un carácter de relato gótico al estilo *La Bella Durmiente* o *Blancanieves*, sino que demuestra la validez del argumento como soporte para la dramaturgia sentimental clásica. Pero la conversión de *La Cenicienta* en un relato gótico no es inviable: años antes del film de Disney, y bajo el sello productor de David O. Selznick, Alfred Hitchcock efectuó su debut en la cinematografía norteamericana con la adaptación de una novela de Daphne du Maurier, *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), que puede ser considerada una encubierta variación del cuento.

La vinculación del guión al argumento está hábilmente anunciada en la larga introducción situada en Montecarlo: Joan Fontaine es una chica huérfana y humilde (sin nombre), que viaja con una despótica señorita de compañía, cuya función en este largo prólogo es similar a la de las hermanastras en la historia de Cenicienta: impedir, por mera envidia, que la protagonista sea cortejada por un príncipe azul, el aristócrata viudo Max de Winter (Laurence Olivier). Éste, sin embargo, se ha interesado por la tímida chiquilla en el mismo momento de conocerla, y la cortejará secretamente hasta una rapidísima boda que supone una humillación —no desprovista de placer para el

público— para la ridícula dama de compañía, suave prefiguración de la auténtica madrastra de la historia: la institutriz Mrs. Denvers (Judith Anderson^[89]).

La institutriz —evidentemente enamorada de la difunta Rebeca, la primera señora de Winter— se instaura como centro negativo del relato desde la llegada de la inexperta nueva esposa a la mansión de Manderley. El guión del film encadena una serie de pruebas que la protagonista tendrá que superar hasta perder la condición de hijastra indeseada y recuperar el estatuto de esposa legítima. Variante original del argumento, el príncipe de la historia quiere a Cenicienta en su modestia, y se irrita cuando ésta adopta el elegante vestido de su primera mujer (aconsejada perversamente por Mrs. Denvers) en la escena del baile. A Max de Winter —que odiaba en realidad a Rebeca— no le hacen falta vestidos de princesa para reconocer la virtud; una pureza que, como en el cuento, será finalmente recompensada, después de la sucesión de humillaciones a que ha sido sometida por la maligna institutriz, que muere entre las llamas de la mansión tenebrosa.

LAS JÓVENES DESVALIDAS

La orfandad, la caída en desgracia, la vida miserable de la virtuosa heroína femenina fueron una constante argumental del primer cine de Hollywood, y una de las obsesiones de David Wark Griffith. El sistematizador del lenguaje cinematográfico lo fue también de un *star system* basado en jovencísimas actrices representantes de una frágil y siempre amenazada candidez adolescente.

Una parte importante del posterior cine sentimental se articulará alrededor de las propuestas de los films de inspiración griffithiana. Siempre se trata de juntar la ausencia del amor a la pobreza económica y a la burla de que son objeto las heroínas por parte de enemigos personales, y abrir inmediatamente las puertas, a partir de un enamoramiento fantasioso, a un mundo ideal conseguido como recompensa a una vida virtuosa y sacrificada.

El amor se convierte en el vehículo de una felicidad basada en el progreso social, pero que redime esta ascensión de sus connotaciones más materialistas. No tiene nada de extraño que uno de los contextos donde el argumento cristaliza con mayor fuerza sea la década de los treinta, en los Estados Unidos, escenario de la gran depresión económica.

La comedia fue un género idóneo para conciliar el testimonio de las duras condiciones de vida de la clase trabajadora con una edulcoración esperanzada. Frank Capra es el máximo representante de este género durante el *New Deal*, pero, de manera premonitoria, ya su primera comedia para la Columbia, datada en 1928 —un año antes de la caída de la Bolsa—, se centra en el tema del ascenso económico a través del amor. El título del film es *That Certain Thing* (*Cómo se corta el jamón*), y

gira alrededor de una humilde vendedora de tabaco que mantiene a su madre y a sus dos hermanas, y sueña con casarse con un millonario. Un día conoce casualmente al hijo del propietario de una cadena de restaurantes, y se casa con él rápidamente, pero el padre del chico lo deshereda. El ingenio creativo —concebir una cadena de restaurantes aún más efectiva que la del progenitor— enriquecerá de nuevo a la pareja, y permitirá el final feliz.

That Certain Thing prefiguraba una comedia agridulce típica de Capra que encontraría una formulación más depurada y clásica en *Lady for a Day* (*Dama por un día*, 1933), historia de una famosa pordiosera (Ginger Rogers) que es transformada por un gángster en una gran señora en un juego de apariencias que le permite insistir en el ascenso social al mismo tiempo que criticar las convenciones hipócritas de la clase acomodada. Capra recuperaría años después el mismo argumento en su última película *A Pocketful of Miracles* (*Un gángster para un milagro*, 1961), en la que, como en todos los argumentos basados en la Cenicienta, la escena crucial se desarrolla durante un baile y la vieja pordiosera —que quiere impresionar a su hija— aparece transformada en una venerable señora llena de riqueza y de dignidad^[90].

LA AMBICIOSA CAZA DEL MILLONARIO

La comedia ácida americana supo utilizar de manera recurrente el argumento de la chica que escala posiciones a través del amor, olvidando el sentimentalismo y sustituyendo a la joven cándida del cuento de hadas por un prototipo de mujer decidida a mejorar a cualquier precio. El director Mitchell Leisen cuenta con una serie de películas clásicas sobre el tema, como *Hand across the Table* (*Candidata a millonaria*, 1935), que presenta a una manicura (Carole Lombard) dispuesta a encontrar entre sus clientes un marido rico, aunque la invalidez física del primer millonario al que seduce, realmente enamorado de la chica (Ralph Bellamy), le lleve a repensárselo: acabará casándose con un arribista como ella (Fred McMurray). La crueldad de esta solución no es ajena a un tipo de comedia que tendía a convertir a las Cenicientas en seres cínicos e interesados ya muy alejados de la ingenuidad de la protagonista del cuento. Leisen encontraría en Jean Arthur una Cenicienta tal vez más creíble, pero igualmente espabilada, en *Easy Living* (*Una chica afortunada*, 1937). La película —con un impecable guión de Preston Sturges— comienza con un *gag* especialmente ingenioso: la caída accidental de un vistoso abrigo de visón sobre el cuerpo de una chica que viaja en autobús, objeto que desencadena una trayectoria azarosa de ascensión hacia la riqueza.

Pero la película más famosa de Leisen sobre el tema es *Midnight* (*Medianoche*, 1939), donde hasta el título tiene inevitables connotaciones con el cuento clásico. Claudette Colbert encarna en este film a la aventurera y antigua corista Eve Peabody,

que llega a París con el deseo de cazar a un hombre rico. El primero con quien se encuentra es un carismático taxista (Don Ameche) que le manifiesta con sinceridad su repentino enamoramiento. Pero los planes de la cazafortunas no admiten la interposición de sentimientos tan desnudos y escapa del taxista con la intención de encontrar un príncipe azul más rentable económicamente. Su entrada en la alta sociedad es propiciada por la intervención providencial de un aristócrata (una excelente creación de John Barrymore) que —como una moderna hada protectora— la convierte en una falsa baronesa de origen húngaro, hospedada en el Hotel Ritz. La intención del aristócrata es que Eve seduzca a Jacques (Francis Lederer), el atractivo amante de su mujer (Mary Astor), cosa a la que la cazafortunas se entrega con auténtico deleite.

Pero, como la propia Eve recuerda a su protector durante el inevitable baile aristocrático que enmarca uno de los clímax del film, «*a toda Cenicienta le llega tarde o temprano su medianoche*». El aplazamiento constante del despertar del sueño, y la negativa de Eve a enfrentarse con su realidad miserable, tienen una inesperada contrapartida en la presencia del taxista insolente, sinceramente enamorado de la chica, que —versión modesta del príncipe de la Cenicienta— ha movilizad todos los taxis de París para encontrarla y hacerle renunciar a su absurdo papel de *princesa por un día*.

Esta revisión crítica del cuento —conseguida a través de un guión magistral de Billy Wilder y Charles Brackett— transmuta obligadamente el espíritu de la historia original: Eve no tiene nada de princesa ni al inicio ni al final de su trayecto: cuando entra por primera vez en la habitación del Hotel Ritz^[91] queda petrificada delante de una figura en el interior de la habitación, que no sabe reconocer como su propia imagen en el espejo. Jamás la duplicidad de la Cenicienta (sirvienta disfrazada de señora) ha sido vista cinematográficamente con un espíritu tan crítico^[92].

UN ARGUMENTO DE MUSICAL

Hay algo de *efecto Cenicienta* en todos los grandes números coreográficos del estilizado musical del Hollywood clásico. Sus secuencias mágicas explican el paso de un mundo cotidiano a un mundo ideal pero efímero, equivalente al espejismo que vive Cenicienta, un momento de absoluta idealidad que se deshace rápidamente por culpa de una cotidianidad tiránica^[93].

Por consiguiente, en el género musical es donde se ha desarrollado la utilización más feliz y complaciente del tema de la Cenicienta. *Forty Second Street* (*La calle 42*, 1933), de Lloyd Bacon, es la película instauradora de un esquema fundamental del género: la trayectoria de la humilde corista que aspira silenciosamente a triunfar y que tiene que soportar los celos y la tiranía (artística y también en materia

sentimental) de la estrella femenina de la compañía, a la que sustituye gracias a un azar. El éxito artístico de la chica irá acompañado del amoroso, normalmente con el protagonista del espectáculo.

El famosísimo musical de Stanley Donen y Gene Kelly *Singing in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, 1952) recoge de manera depurada la traslación de este argumento, ideal para un género tan próximo al cuento de hadas como el musical. *Cantando bajo la lluvia*, aunque centrada esencialmente en el punto de vista de la estrella masculina del cine mudo Don Lockwood (Gene Kelly), cuenta la historia de Kathy (Debbie Reynolds), una cantante aspirante al éxito que presta su voz a Lina Lamont (Jean Hagen), una maligna y envidiosa vedette, compañera de Lockwood en las películas mudas, pero difícilmente reciclable para el sonoro dada su pésima dicción. La ambición de Cenicienta vuelve a ser aquí un sueño de triunfo personal, pero el encuentro con Lockwood es lo que condiciona su vida: por amor a él se rebaja a prestar su voz a la otra actriz.

La escena final de la película es la que permite saborear mejor la recuperación del espíritu melodramático inherente al cuento. La vedette —empresaria de las películas que interpreta con Lockwood— es requerida por su público, después de la *première* del film sonoro donde ha sido doblada por Kathy. Lamont canta delante del telón, mientras, a sus espaldas, Kathy vuelve a prestarle la voz. Pero Lockwood descorre el telón, y aunque Kathy salga corriendo sin querer ser reconocida como Cenicienta humilde y explotada, él la detiene y la llama por su nombre, proclamando públicamente la verdad y el amor que va a unirlos: la reconoce como princesa mientras condena a la pérfida hermanastra al ridículo público.

Esta concepción idealizada del mundo del espectáculo cinematográfico puede ser leída desde una perspectiva crítica, tan demoledora como la narrada por Joseph Leo Mankiewicz en *La condesa descalza*. El film narra la historia de una humilde bailarina española, elegida por puro azar en un tablao para convertirse en una estrella cinematográfica. Pero su triunfo espectacular en el campo del cine significa la entrada en un mundo de intereses mezquinos. Retirada más adelante del cine, y casada con un aristócrata italiano, impotente y celoso, esta Cenicienta sin compensaciones sentimentales parece vivir, al llegar a la fama, de la nostalgia por un mundo perdido, que cristaliza en tragedia cuando su esposo la descubre con un gitano. Un intento sexual de resolver su fracaso ascensional, como una Cenicienta eterna a la que ningún príncipe del mundo ha podido redimir.

CENICIENTA EN EL MUNDO LABORAL

La progresiva liberación de la mujer en la esfera laboral promueve la identificación con un tipo de heroína que compensa sus desventuras con el triunfo profesional más que con un príncipe azul. La mejor actualización de este tema se

encuentra en la comedia de Mike Nichols *Working Girl* (*Armas de mujer*, 1988).

Ambientada en el mundo de las finanzas de finales de los años ochenta, en plena efervescencia de la moda *yuppie*, la película de Nichols sigue las pautas argumentales del cuento: Tess (Melanie Griffith) es una chica humilde pero con un gran corazón (en este caso para los negocios), que recibe constantes humillaciones de la hermanastra celosa, su jefe en la empresa, Katherine (Sigourney Weaver). Lucha con ella para afirmar su profesionalidad, hasta que un golpe de suerte le permite ocupar su lugar, transformar su vestuario y crear una doble personalidad. La pérfida hermanastra maniobrá para seguir ridiculizando a la chica, que recibirá el reconocimiento final a sus virtudes laborales con un ascenso espectacular y un paralelo triunfo sentimental con el antiguo prometido de Katherine, Jack (Harrison Ford), un príncipe azul netamente secundario en la historia. El castigo de la malvada es flagrante: es despedida de la empresa y humillada físicamente, en la más cruda de las tradiciones del cuento. Pero este *happy end* típico del argumento tiene una perspectiva sombría: el plano final muestra a Tess dueña de su lujoso despacho, enmarcada en una ventana al lado de centenares de ventanas idénticas, en un inmenso rascacielos de oficinas característico de Manhattan.

CENICIENTA PROSTITUTA

Como hemos visto, el tema de la Cenicienta vincula de manera directa los asuntos de dinero, o de la riqueza, con los del corazón. Por consiguiente, es lícito considerar que Cenicienta también puede ser una prostituta encubierta, que la censura de los años treinta había desviado hacia la figura de la chica alegre cazafortunas. Evidenciar este aspecto del personaje fue el motivo del aparatoso éxito de público de una película de 1990, que adaptó con gran inteligencia el tema de la redención de la miseria a través del amor y del sexo. *Pretty Woman*, carismática comedia de Garry Marshall, fue producida por los estudios Disney, conscientes de que ese personaje era el que mejor ponía al día su clásica y puritana Cenicienta de los dibujos animados. El argumento es muy similar: una prostituta de buen corazón (Julia Roberts) conoce a un riquísimo ejecutivo recién divorciado (Richard Gere) que la contrata como prostituta, pero también como secretaria, hecho que le obligará a cambiar su aspecto físico. Terminado el contrato, la chica regresa a su mundo del que será rescatada por su príncipe azul.

La película de Garry Marshall sigue paso a paso los elementos fundamentales del cuento, en la tradición de las comedias clásicas de los años treinta: miseria inicial (con una significativa ausencia materna y paterna), sublimidad reducida a un breve período de tiempo (el cambio de vida de la prostituta está ceñido en principio a una semana), una ayuda mágica (el hada es el *maître* del hotel, que actúa como providencial Pigmalión de la chica), una transformación de vestuario (resuelta a

través de un clip musical), una presentación en sociedad soterradamente inspirada en *My Fair Lady* (asistencia al juego de polo^[94]), un enemigo celoso (el amigo del empresario, decidido a humillar a la «secretaria» así que descubre que es una prostituta), la ruptura del idilio, el retorno de la Cenicienta a su mundo humilde, y el desplazamiento final del Príncipe hasta el hogar miserable para casarse con ella.

Esta película, que demuestra el funcionamiento edificante del relato incluso en personajes tradicionalmente negativos como una prostituta, contrasta en su blanda resolución con otras obras que han denunciado el insostenible cinismo del argumento posibilista de una Cenicienta feliz. En su ciclo de las geishas japonesas, tratado admirablemente por Kenji Mizoguchi, el personaje de la prostituta que quiere abandonar su condición se convierte en un tema dramático de tonos claustrofóbicos. Mizoguchi trata de la imposible escapada de sus geishas del mundo de dominación y malignidad en que han estado encerradas. El tema se anunciaba en películas de la preguerra, como *Naniwa hika* (*Elegía de Naniwa*, 1936) y *Gion no shimai* (*Las hermanas de Gion*, 1936), y hallará su plasmación más desoladora en el film que dio a conocer internacionalmente al director japonés, *Saikaku ichida onna* (*Vida de Oharu, mujer galante*, 1952). A partir de un flash-back de una anciana mendiga — opción que ya anuncia la imposibilidad de redimirse de la miseria—, la película evoca los recuerdos de esa mujer, que, después de un paraíso inicial perdido, es vendida primero por su padre como concubina de un señor que la maltrata y finalmente arrojada al mundo sombrío de la prostitución. La caída de Oharu tiene su equivalente en la degradación del escenario del drama [73]: de la luminosa vida cortesana al estéril laberinto de los suburbios marginales. En el Japón feudal e intolerante del cine de Mizoguchi, el ciclo de ilusión por una nueva vida está marcado por el descenso inevitable a un infierno todavía peor.

Con un espíritu tan pesimista y refinado como el del director japonés, Federico Fellini abordó una de sus obras maestras, *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*, 1957), revisión desencantada del mito de la Cenicienta. Cabiria (Giulietta Massina) es una prostituta alegre y de buen corazón que sueña con ser rescatada por un príncipe azul, un hombre bueno que la saque de la miseria. Cuando éste se presenta, Cenicienta/Cabiria vive unos días de felicidad al lado del hombre que le abre las puertas de la ilusión por una vida normal. Pero a la transparencia bondadosa de Cabiria se opone la doble personalidad de su príncipe azul, que resulta ser un timador que intenta arrebatarle sus pocos ahorros para después abandonarla. El estafador sin escrúpulos se erige en símbolo de la imposibilidad del ascenso por el amor, y la más entrañable Cenicienta que jamás ha dado el cine se ve devuelta a su inframundo de la prostitución, en una contraposición brutal, pero poética, al sueño idealizado de una madurez feliz.

EL ANSIA DE PODER

MACBETH

La lucha por el poder es una de las constantes temáticas más verificables en la obra de William Shakespeare. Aparece en tragedias llenas de modernidad política como *Julio César* (con la conspiración de los senadores contra la dictadura del caudillo), en recreaciones de la historia de los monarcas ingleses (en *Ricardo III*, un rey enloquecido por obtener y conservar la corona), y en las sanguinarias evocaciones del mundo ancestral británico (las luchas fratricidas de descomposición de un reino en la visionaria *El rey Lear*). Pero donde el motivo es desarrollado de forma más cruda y despojada de anécdotas accesorias es en *Macbeth*. Esta obra tiene por personaje central a un hombre poseído por la ambición de ser rey, catapultado a la conquista de la corona con el estímulo de una profecía fatal y engañosa. Aunque se trate de una de las obras shakespearianas con una paternidad más discutida, o como mínimo relativizada (se la supone llena de interferencias posteriores al autor), el manuscrito que nos ha llegado es, pese a todo, de una diáfana homogeneidad dramática. Es el gran argumento sobre los seres sedientos de poder, dispuestos a todo por conseguirlo. Un ansia terrorífica: cuando llegan al placer máximo, a la cumbre de la ascensión, se insinúa el abismo del descenso.

La obra (inspirada en crónicas antiguas de la historia británica) cuenta la vertiginosa y violenta trayectoria de un general primo del rey de Escocia, al que, cuando cabalga en compañía de su fiel amigo Banquo, unas brujas profetizan que no tardará en ser monarca. Después de informar a su esposa de la profecía, ésta le instiga a convertirla en realidad, sugiriéndole que se deshaga del rey y ocupe su lugar. Macbeth aprovecha la estancia del monarca como invitado de su castillo para matarlo, y atribuye el crimen a un centinela, al que asesina a continuación. Gracias a esta traición es proclamado monarca, pero desde entonces vive atormentado por el remordimiento y por el miedo a ser descubierto. Para protegerse de los más próximos aspirantes al trono, comete otros asesinatos (tal vez el más cruel de todos sea el de su amigo Banquo), mientras nuevas profecías le hacen saber que ningún nacido de mujer acabará con él, y que no tiene nada que temer mientras el bosque que rodea su castillo no eche a andar. Finalmente —y después de que su mujer haya enloquecido de remordimiento hasta llegar al suicidio—, los enemigos de Macbeth organizan una guerra contra él y asaltan el castillo protegidos por las ramas que han cortado del bosque. Macduff, noble escocés que fue arrancado antes de tiempo del vientre de su madre muerta, acaba personalmente con el usurpador, cumpliendo la última profecía

de las brujas.

HISTORIA DE UN POSEÍDO

Macbeth es la historia de una posesión. El contacto inicial entre las brujas y el protagonista sirve para activar en él la autoconvicción (también estimulada por su esposa) de que ha sido elegido para ser rey, para obtener el poder, y —segunda profecía— para no perderlo por ninguna intervención humana. Macbeth actuará de manera sanguinaria, poseído por una fiebre que conjuga la ambición desenfrenada con la convicción supersticiosa de que su destino está escrito en las estrellas.

La obra está construida sobre una prototípica estructura de *ascensión y caída*. Al inicio, se nos describe un orden universal y estable —el reinado de Duncan—, aunque caracterizado por avatares bélicos contra tropas extranjeras: la guerra, antes y después de Macbeth, es el motor de la historia de los hombres. El rey Duncan es asesinado por Macbeth en un acto brutal y sanguinario que, en la simbología tradicional asociada al término *monarquía*, debe ser considerado un crimen contra el padre, y, en definitiva, contra Dios, un pecado original que manchará a partir de entonces la vida del personaje. La ruptura del orden natural se expresa de modo conmovedor en el texto de la tragedia a través de las frases de Macbeth pronunciadas poco después del crimen: «*Me ha parecido oír: ¡no sigáis durmiendo! Macbeth ha matado al sueño, al inocente sueño*».

Ya no habrá más reposo para Macbeth. El ascenso del traidor a la monarquía inicia el descenso moral del personaje, el castigo del remordimiento, la aparición de los fantasmas de los que ha asesinado, y el miedo a ser descubierto. El triunfo aparente provoca una infelicidad progresiva en el rey y en su cómplice. Lady Macbeth enloquece mientras él permanece en el castillo, obsesionado por las profecías que le aseguran la invulnerabilidad, pero impulsado a matar desesperadamente para seguir reinando.

UN CRIMEN INSTAURADOR

Shakespeare propone una magnífica metáfora sobre la pérdida del paraíso. El orden inicial es alterado por el crimen de Macbeth, un hombre endemoniado, tentado por poderes infernales, primero por las brujas, y después por Lady Macbeth. La condena posterior a su crimen es la más terrible de las penitencias interiores: el dolor, la angustia del remordimiento, expresado en una idea espléndida, la del insomnio permanente.

La irracionalidad que empuja al personaje principal a la satisfacción de sus

ambiciones, y la necesidad de aferrarse desesperadamente a un poder que poco a poco se le escapa de las manos, remite de manera inmediata a la tradicional imaginería del *tirano*, la palabra que utilizan los enemigos de Macbeth para referirse a él en toda la segunda parte de la obra. Un tirano solitario, encerrado en un castillo que lo aísla del mundo, pero que le permite controlarlo. Un tirano tragicómico^[95], cada vez más cansado de su poder, pero que preferiría una catástrofe cósmica a la abdicación: «*Ya comienzo a estar cansado del sol / y me agradaría que el universo se hundiera*», dice Macbeth en el último acto de la obra, en una frase que sintetiza perfectamente el carácter magnicida del monstruo que, incapaz de rendirse, preferirá morir matando.

ADAPTACIONES UNIVERSALES

Al igual que otras famosas tragedias de Shakespeare, *Macbeth* ha tenido varias y variadas versiones cinematográficas. Dejando a un lado las estampas ilustrativas y teatrales que configuran las inevitables recreaciones del período primitivo (pueden contabilizarse una decena de películas entre 1907 y 1917), la obra ha sido objeto de tres adaptaciones destacables (y de muy diferente procedencia), desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Los tres films fueron dirigidos, respectivamente por Orson Welles (1948), Akira Kurosawa (1957) y Roman Polanski (1972).

El *Macbeth* de Orson Welles se adaptó a unos condicionantes de producción muy determinantes —un planteamiento económico de serie B realizado para la productora Republic en sólo tres semanas— para configurar un universo visual de género fantástico y un espacio dramático brumoso, indeterminado y amenazador, que mostraba la tragedia como surgida del más remoto inicio de los tiempos. Welles evoca una lucha tribal en un clima de tragedia primitiva, protagonizada por guerreros de una Edad Media indeterminada y convulsa, en una época en que la magia que practican las brujas todavía es posible^[96]. En esta atmósfera oscura y obsesiva, ritual y telúrica, el crimen contra el rey Duncan es más que nunca el asesinato del padre de la tribu, un crimen instaurador que tendrá que ser necesariamente castigado.

Kumonosu-jo (Trono de sangre), la transposición que Akira Kurosawa hizo del argumento de *Macbeth* a la época de las guerras civiles entre los señores feudales japoneses, comienza y acaba con unas imágenes yermas y desoladas del paisaje fúnebre. Sobre las imágenes iniciales una voz solemne y acusadora recita un texto que alude al mal del protagonista: «Fue el imperio de un guerrero invencible cuyo poder doblegó una mujer, que lo convirtió en el maldito monarca de un trono de sangre...» Washizu (interpretado por el actor emblemático de Kurosawa, Toshiro Mifune) es el guerrero ambicioso que, aconsejado por su mujer, Asaji, eliminará a sus adversarios y sucumbirá finalmente a las predicciones de la profecía dictada por un

espíritu del bosque. La película confiere a Asaji-Lady Macbeth un señalado protagonismo negativo —en conexión con las mujeres seductoras y malignas de otros films japoneses—, e introduce una nota interesante en el argumento: Asaji no es la mujer estéril descrita por Shakespeare, sino que queda embarazada de un hijo que nace muerto, lo que rompe la expectativa de continuación del poder familiar.

Kurosawa entrelaza el argumento macbethiano con la tradición estética del teatro Nō (del que el director japonés era ferviente adepto), lo que le lleva a una exasperación dramática de los momentos culminantes de la obra. Inolvidablemente trágica es la desesperación de Asaji al querer borrar las manchas de sangre de sus manos culpables, o la muerte ritualizada de Washizu, feroz imagen de este Macbeth feudal atravesado por las flechas de sus seguidores, que han descubierto su trama criminal y, al verse asediados por el bosque que se acerca, adivinan el cumplimiento de la profecía y la llegada trágica del destino.

Roman Polanski, en el contexto de un cine-espectáculo muy elaborado y no carente de efectismos, realiza en 1972 su versión de *Macbeth*. Su rasgo más destacable —y que le concede un interés notabilísimo— es la opción por la juventud de los intérpretes, una maniobra ya practicada por Franco Zeffirelli en su anterior versión de *Romeo y Julieta*, pero bastante más sorprendente en una obra como *Macbeth*, cuyos personajes son tradicionalmente considerados personas maduras.

La intuición de Polanski es eficaz, porque convierte la historia del tirano en una pasión vertiginosa asociable a un desbordamiento de energía sexual. Macbeth y su esposa son unos amantes más convincentes que en otras versiones: su sed de sangre es sed de vida y de sexo. Después de la incursión irónica efectuada por el mundo de los vampiros en *The Fearless Vampire Killers* (*El baile de los vampiros*, 1967), Polanski plantea *Macbeth* como la radiografía de un joven conde sediento de sangre y de poder, aliado con las fuerzas del infierno. El esteticismo esporádico del film —compensado por un montaje rápido y violento, y por diversos efectos sanguinolentos que, pese a no gustar a algunos puristas, tal vez no habría desaprobado el propio Shakespeare— enmarcan su enérgico universo visual. El film tiene que interpretarse como una convulsa y agitada obra sobre el deseo descontrolado de poder (metaforizado en el vigor incontestable de los jóvenes amantes y asesinos) situada en las antípodas de la visión tribal y ritualizada de las propuestas de Orson Welles. La pareja de esposos del *Macbeth* de Polanski tiene todos los rasgos de una juventud arribista y carente de escrúpulos, aunque también se sabe dotar del romanticismo de las parejas *fuera de la ley* del cine negro que había vuelto a poner de moda el *Bonnie and Clyde* (*Bonnie y Clyde*, 1967) de Arthur Penn. Una influencia explicable porque es en el terreno de las películas de gángsters donde mejor ha cristalizado la lectura contemporánea del argumento macbethiano.

Tony Camonte (recreación jamás ocultada de la personalidad real de Al Capone) es el personaje protagonista de *Scarface* (1930-32), film de Howard Hawks que constituye el primero, y uno de los mejores, de los retratos de gánsters atrapados en el sueño del dominio absoluto. El personaje (interpretado por Paul Muni) ha sido víctima, al igual que Macbeth, de una engañosa profecía: el anuncio que se ilumina cada noche delante de su casa, con las palabras THE WORLD IS YOURS, que el ambicioso y megalómano asesino contempla habitualmente desde su ventana. La conciencia supersticiosa de que su destino está escrito en las estrellas le lleva a bañar de sangre una trayectoria ascendente que ha de convertirlo en tiránico rey de su comunidad: la gran familia de la mafia.

De forma idéntica a la tragedia de Shakespeare, el ambicioso Camonte nos es presentado como el hombre de confianza del monarca anterior, el *capo* Johnny Lovo (Osgod Perkins), para quien ejecuta encargos criminales, con la complicidad de su inseparable amigo Rinaldo (George Raft). Pero el conocimiento de la facilidad con que puede suprimirse la vida humana le lleva a toda suerte de excesos violentos, a pensar por su cuenta, a tomar decisiones y a enfrentarse finalmente con Lovo hasta asesinarlo.

El esquema del film sigue la trayectoria de ascensión-caída, apuntada en *Macbeth*. Al igual que en la obra de Shakespeare, este proceso supone un progresivo aislamiento del personaje: el exceso de celo, la tendencia obsesiva a eliminar contrincantes, convierte al protagonista en un hombre solo contra el mundo, en un tirano sin amigos. El final del film responde exactamente al movimiento dramático de la tragedia: el protagonista permanece encerrado en su fortaleza con la única compañía de su hermana (un disparo fortuito acaba con la vida de la joven, amada por Camonte hasta límites incestuosos), mientras la policía le rodea y le saca de la casa. Cuando el gánster intenta escapar, los agentes disparan contra él, y acaba muriendo justo delante del anuncio luminoso que ha marcado su vida bajo la forma de una engañosa profecía.

ÉMULOS DE «CARA CORTADA»

La presunta amoralidad de la obra maestra de Hawks retrasó un par de años su estreno. Cuando fue estrenada, el género ya había hecho eclosión con otras biografías personalizadas de enemigos públicos de la sociedad norteamericana. En 1930 había inaugurado el filón *Little Cesar* (*Hampa dorada*) y, un año después, le siguió *The Public Enemy* (*El enemigo público*, 1931). La estructura de ambas películas sigue el esquema de *Scarface*, y puede seguirse relacionando con las características básicas de la dramaturgia macbethiana.

Después de estos y otros films más o menos biográficos, la figura del gángster no vuelve a tomar una dimensión trágica hasta *White Heat* (*Al rojo vivo*, 1949), en el que Raoul Walsh consiguió una total transposición de los modelos de la tragedia shakespeariana (y no sólo de *Macbeth*, sino también de *Ricardo III*) al cine negro. El personaje interpretado por James Cagney, un enloquecido y epiléptico asesino con una fortísima dependencia edípica, no pretende otra cosa que realizar de nuevo la antigua profecía de *Scarface* (*THE WORLD IS YOURS*), aquí descrita en una frase pronunciada por su madre: «*llegarás a la cima del mundo*». Estar a la altura de esta ambigua profecía supone para el protagonista una obsesiva ascensión criminal, que encuentra la conexión metafórica final con su ascenso real a los tejados de unos depósitos de petróleo donde muere el personaje, asediado por la policía.

LA SUPERSTICIÓN DEL INVULNERABLE

En 1959, y cuando el género ya parecía exhausto, llegó a las pantallas una curiosísima actualización de la dramaturgia de *Scarface* y las películas clásicas de gángsters, a cargo de un especialista en westerns serie B, Budd Boetticher, que conseguiría con el explícito título de *The Rise and Fall of Legs Diamond* (*La ley del hampa*, 1960) una de sus obras maestras.

El personaje —Legs Diamond, un gángster real de los más terribles, y más difíciles de liquidar, de toda el hampa norteamericana— se convierte, en manos de Boetticher, en una máquina de matar. Su trayectoria vuelve a ser macbethiana: existe un *monarca* inicial —un *capo* del que Diamond llega a ser el hombre de confianza—, una ascensión imparable a partir del asesinato de su superior y una superstición profética alimentada por un estímulo externo: es tiroteado diferentes veces y no muere. Diamond sacará de ahí una conclusión trascendente: es un ser invulnerable.

La figura que nace a partir de este razonamiento es una bestia terrible y peligrosa, capaz de dejar que maten a su hermano (un desvalido tuberculoso) cuando descubre que, al ocuparse de él, está creando el único punto de dependencia que podría acabar por debilitarlo. La carrera de Diamond hacia el poder total va acompañada de un desasimiento de cualquier vínculo sentimental con el mundo, pero el resultado es la pérdida de soporte humano a todos los niveles. Cuando su mujer le abandona, y le explica que sólo era invulnerable porque contaba con el amor de alguien, su poder cede y es abatido por los disparos de la policía que le acorrala en su casa. Al igual que en *Macbeth* y la mayor parte de las películas biográficas de gángsters, la soledad posterior a la desaparición de la mujer es el anuncio del fin.

UNA TRILOGÍA SOBRE EL REMORDIMIENTO

Un tema descuidado en las encarnaciones de los primeros gánsters cinematográficos era el del remordimiento. Pero este motivo macbethiano encuentra en la trilogía de Francis Ford Coppola —*El Padrino*— su principal motor argumental. Su extraordinario tríptico alrededor de la mafia debe buena parte de su eficacia dramática a la admirable exposición que Coppola y el guionista Mario Puzo hicieron de las posibilidades de adaptar al cosmos de la mafia norteamericana las convenciones del gran teatro shakespeariano. Esta transposición se puede rastrear en un amplio despliegue de motivos. Las conspiraciones entre miembros de un clan remiten a *Julio César*; la locura sanguinaria y los crímenes familiares (en el concepto amplio de familia mafiosa) están inspirados en los excesos de *Ricardo III*; el ciclo acumulativo de crímenes y venganzas entre clanes recuerda obsesivamente a *Tito Andrónico*; el desmembramiento de la familia, un motivo permanente de la trilogía, es el argumento del *Rey Lear*. Incluso un tema, no sobre el poder, sino sobre el amor prohibido —el de *Romeo y Julieta*— encuentra su espacio en *El Padrino III*. Toda esta superposición de motivos se orienta a través de un gran hilo argumental que adquiere transparente relevancia a medida que los hechos dramáticos se van desarrollando en las tres partes: la soledad del poder absoluto y el remordimiento por un crimen de sangre encarnados en la figura gigantesca de Michael Corleone.

Michael (Al Pacino), el hijo menor y predilecto de Vito Corleone (Marlon Brando de viejo, Robert De Niro de joven), alejado inicialmente de las actividades delictivas de su familia, asumirá el papel de *padrino* cuando deba reforzar la figura y la tarea de su padre, y llegará a asesinar a su hermano para impedir que el poder se le escape de las manos, aunque el precio a pagar sea la destrucción de la familia. La conclusión de *El Padrino II*, con el aislamiento del personaje, a solas en la butaca de la gran casa junto al lago (espacio acuático del asesinato fraterno), ya permitía intuir su remordimiento interior, todavía contenido. En la tercera parte se explora la caída final de ese caudillo, destrozado por el sentimiento de culpa y por la conciencia de perder todo aquello en que había depositado sus esperanzas de redención. Muy especialmente en su hija Mary (Sofia Coppola), que será asesinada en las puertas de la ópera en un melodramático y desolador clímax final. No es preciso que Michael Corleone muera violentamente para pagar sus crímenes. Queda condenado a una vejez solitaria y aislada del mundo, en una casa siciliana en cuyo jardín morirá, abandonado, sin ningún heroísmo, con la conciencia trágica que caracteriza a uno de los personajes macbethianos más intensos del cine moderno.

CIUDADANO MACBETH

Además de haber adaptado directamente los originales shakespearianos —*Macbeth* primero, después *Othello* (1952), y las dos partes de *Enrique IV* en *Campanadas a medianoche* (1965)—, Orson Welles es uno de los directores

americanos que de manera más constante ha manifestado su fascinación por personajes ambiciosos, poseídos por un aura maligna, una sed fáustica de Absoluto. Entre todos ellos, el nazi encubierto de *The Stranger* (*El extraño*, 1946), el misterioso millonario de *Mr. Arkadin* (1955), el policía corrupto de *Touch of Evil* (*Sed de mal*, 1958), es en la figura de Charles Foster Kane, protagonista de su mítica primera obra *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940), en la que podemos llegar a descubrir resonancias profundas del *Macbeth* de Shakespeare.

Debajo de su laberíntica estructura de puzzle espaciotemporal, la película supone una extraordinaria recreación del motivo del ansia de poder, con un protagonista elegido, al igual que Macbeth, por un destino profético. La profecía se produce cuando Kane, todavía niño, es arrancado brutalmente de los brazos de su madre por una inesperada herencia familiar que le lleva a ser educado severamente por un tutor, para que se convierta en un poderoso hombre de negocios. El joven Kane no tarda en deshacerse de todas las responsabilidades que supone la herencia, a excepción de un pequeño rotativo sin trascendencia que convertirá en el primer diario del país. Es el inicio de una ambición desbordante que le llevará —con la ayuda de su poder económico y de opinión— a aspirar al poder político que sólo un escándalo sentimental —el adulterio con Helen, una cantante— conseguirá frenar. Kane acaba sus días en la soledad de un castillo rodeado de sus inútiles riquezas.

Algunas características de la composición argumental de esta obra maestra siguen la estructura shakespeariana original: el destino de Kane, como el de Macbeth, parece escrito en las estrellas, y predeterminado antes de que él entre en acción. Pero también en este caso se trata de un engaño: nada de lo que hace el magnate escapa a su responsabilidad, y la megalómana necesidad de controlarlo todo es lo que acaba aislándolo del mundo hasta el punto de perder sus más fieles amigos (y muy notoriamente el interpretado por Joseph Cotten, que, a la manera de un Banquo desengañado de Macbeth, le reprocha la renuncia a sus principios idealistas).

El refugio final del monstruo en la fortaleza oscura y gótica de Xanadú, con Helen, su amargada segunda esposa que acaba abandonándolo, recuerda asimismo el aislamiento del sanguinario general y su esposa sonámbula y con deseos de suicidio de las últimas escenas de *Macbeth*. Kane, incapaz de afrontar la huida final de Helen, es condenado a vivir en soledad, forma casi canónica de expresar en este argumento la muerte anunciada.

También en ese descenso moral se vislumbran los estigmas de un remordimiento, contrapuestos a los recuerdos de un lejano paraíso perdido, aquel que evoca el mítico nombre de Rosebud, el trineo que simboliza objetualmente la infancia feliz y el lugar mágico donde se formuló la profecía fatal. Y que ahora arde, anónimo, en un fuego ingobernable, infernal y purificador.

Incruenta, pero no menos violenta, es la transposición del relato de la usurpación del poder realizada por Joseph Leo Mankiewicz, otro notabilísimo adaptador de Shakespeare (y hermano de Herman, coguionista de *Citizen Kane*). El férreo guión que Mankiewicz creó para *All about Eve* (*Eva al desnudo*, 1950), una historia de arribismo desenfrenado, estaba situado con gran inteligencia en el mundo del espectáculo, un espacio ideal para las metáforas dramáticas sobre el ansia de poder, como ya hemos podido ver, en un formato de aparente inocencia, en el argumento de *La Cenicienta*. (¿Acaso no es *Eva al desnudo* una versión amarga de *La calle 42* desde el punto de vista de la estrella usurpada?).

Como Macbeth respecto a su rey Duncan, Eva Harrington llegará a ser la mujer de confianza de Margo Charming, prestigiosa actriz de teatro que supone para Eva el símbolo de todo lo que quiere llegar a ser. La escalada al estrellato pasa por la traición, sin ningún delito de sangre —que el género difícilmente toleraría—, la cual se concreta en la progresiva suplantación de Margo a través de una serie de maquinaciones que tienden a alejarla de la escena y de sus amigos. Una vez que Eva alcanza su ambición, la previsible caída es anunciada por un final determinista, pero perfectamente comprensible, en que una nueva aspirante a actriz entra en las habitaciones de la estrella y, adulándola como ella había hecho con Margo, abre de nuevo el ciclo de la usurpación.

MACBETH ES LADY MACBETH

Eva al desnudo nos demuestra que el ansia de poder también es un demonio femenino. Andrzej Wajda puso en evidencia esta relación cuando adaptó la novela de Nicolai Leskov, *Sibirska Ledi Magbet* (*Lady Macbeth en Siberia*, 1961), que retrata a una protagonista insaciable: dotada de una belleza irresistible, se convierte en instigadora de los crímenes más abominables. Adúltera y asesina, hace de su amante el brazo ejecutor de su marido. A partir del asesinato, los dos amantes se convierten en proscritos y buscan la soledad característica de la pareja asesina de *Macbeth*. Wajda realiza en esta película la poderosa radiografía de una mujer convertida en conductora y responsable última del destino de su vacilante amante. Por ello, cuando éste, en el tren que conduce a los dos criminales a Siberia, se enamora de otra mujer, esta contundente Lady Macbeth esclava no tolera el rechazo, asesina a su amante y lo arroja a las aguas heladas de un río: si ella ha iniciado el ciclo de sangre, también es ella quien lo cierra.

La figura femenina del film de Wajda nos remite a la mujer fatal instigadora de crímenes de algunas novelas y películas de serie negra, al estilo del arquetipo creado por el novelista James M. Cain en *El cartero siempre llama dos veces*. Si, como

hemos visto, Lady Macbeth estaba ausente del cine de gánsters, su presencia en los melodramas morbosos de ambición y asesinato es pletórica. La encontramos en las sucesivas versiones de la obra de Cain, llevada la pantalla por Visconti —*Ossessione* (*Obsesión*, 1942)— y por Tay Garnett y Bob Rafelson —*The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*)—, pero también en *Double Indemnity* (*Perdición*, 1944), de Billy Wilder —otra vez Cain—, y en un *remake* más o menos inconfesado, *Body Heat* (*Fuego en el cuerpo*, 1981), de Lawrence Kasdan. Son historias de la seducción como método para acceder al poder económico y mejorar el estilo de vida, un objetivo difuso y desarticulado, con falta de estrategia. El remordimiento macbethiano de los amantes —tan presente en *Obsesión*— no impedirá su destrucción. Queda lugar, sin embargo, para el cinismo, ejemplificado en la fría instrumentalización de los designios de su amante que practica la Kathleen Turner de *Fuego en el cuerpo*. Por una vez, Lady Macbeth triunfa, aunque al precio de la eterna soledad. Conseguir el objetivo no supone necesariamente alcanzar la felicidad.

EL PACTO CON EL DEMONIO

FAUSTO

Macbeth mata por el poder, Fausto vende su alma por conseguirlo. La soledad de los personajes macbethianos es terrenal, porque así querían que fuera su dominio. Los personajes fáusticos tienen, por el contrario, una dimensión cosmogónica. Conciben el poder más allá de las limitaciones de la humanidad. De ahí su extraordinaria y excelsa desmesura.

¿Y por qué precisamente Fausto? Poco podía imaginarse el ciudadano Georg Faust, un científico peculiar y extravagante en el contexto de la sociedad germánica de la primera mitad del siglo XVI, que su actividad ocultista le daría fama universal, gracias a las recreaciones literarias que se sucedieron a partir de su muerte.

Es difícil rastrear con precisión la biografía real del personaje. Puede asegurarse que alguien con ese nombre, nacido aproximadamente en 1480 y fallecido unos sesenta años después, se dedicó a la alquimia, la nigromancia y la adivinación. Convertida muy pronto en materia de leyenda, su vida es recogida en un libro popular y anónimo, impreso en Frankfurt en 1587. Inicialmente, la leyenda alude a un sabio nacido en Roda, cerca de Weimar, que, después de estudiar teología en Wittenberg, se traslada a Cracovia para desarrollar una actividad mágica culminada con un pacto con Mefistófeles: el Diablo le proporcionará una vida de satisfacciones y conocimientos, al final de la cual su alma pasará a ser propiedad del Maligno. Esta biografía anónima ya aportaba la fascinante idea del contacto carnal que Fausto experimentaba con la mítica Helena de Troya —con la que llegaba a tener un hijo— y establecía la conclusión moralizante de la inexorable condena del sabio.

LA VERSIÓN DE MARLOWE

Sólo, siete años después de la publicación del libro de Frankfurt, el dramaturgo inglés Christopher Marlowe escribió una tragedia descreída y atea, que pervertía las más evidentes connotaciones moralistas del discurso con una buena dosis de sentido del humor.

Para el Fausto de Marlowe, el pacto con el Demonio no sólo supone el rechazo de una ciencia que ha sido incapaz de explicarle nada interesante a propósito del mundo, sino también la posibilidad de experimentar el poder en todas sus dimensiones, equiparándose inevitablemente a Dios (de donde proviene la importancia, en el texto,

del acto de abjurar de los Evangelios, suficiente para convertir al personaje en aliado del Demonio). Pero el pacto se limita a veinticuatro años, y hay que decir que Fausto no siempre los aprovecha de la manera que esperaríamos. El carácter casi travieso del personaje limita paradójicamente el alcance de su poder: Fausto utiliza las ayudas del Demonio en escenas (arriesgadas, divertidas, llenas de eficacia teatral) cómo aquella en que, gracias a la invisibilidad de que le dota Mefistófeles, el viejo sabio juega irreverentemente al gato y al ratón con un Santo Padre rodeado de atónitos e indefensos cardenales, a los que unas fuerzas desconocidas sabotean cómicamente un succulento banquete eclesiástico. Marlowe conseguía con hallazgos como éste una obra rápida y atractiva, resuelta a un ritmo próximo al de una comedia, fundamentada en una libre sucesión de escenas elisabetianas y culminada (gracias a la capacidad de su autor para pasar de un tono ligero a otro grave) con el impresionante monólogo final de Fausto. En sus versos se presenta al personaje cavilando y reconsiderando los efectos de su pacto, en un intento inútil de aplazar la llegada de la hora fatídica en que debe ser llevado al infierno.

FAUSTO SEGÚN GOETHE

A partir de la serie de reelaboraciones literarias que después de Marlowe fueron prodigándose en el contexto de la cultura germana —entre ellas, los fragmentos que le dedicó Lessing—, Johann W. Goethe recuperó el personaje de Fausto en una compleja pieza dramática que utilizaba la escena como un espacio de investigación y síntesis para una serie de reflexiones filosóficas, literarias, políticas y de preceptiva estética, hasta configurar una obra total que evoluciona en paralelo a la vida del poeta. Existe un borrador juvenil coonocido como *Urfaust* (1790), una primera parte publicada en 1808, y una segunda aparecida en 1833, culminación definitiva del proyecto.

Después de un primer prólogo de reflexión estética y dramática, el *Fausto* de Goethe se inicia con un diálogo entre Dios y Mefistófeles, en que aquél autoriza al sicario del Demonio para que tienta al ilustre doctor Fausto, incansable perseguidor de la verdad a través de la ciencia. Como descubrimos a continuación, Fausto se ha entregado últimamente a prácticas mágicas para obtener el saber. Mefistófeles se le aparece en su gabinete de trabajo (ésta es una de las imágenes más arquetípicas y fijas de todo el argumento, ya establecida teatralmente por Marlowe) y le formula la inevitable proposición: Fausto conseguirá sabiduría y poder a cambio de condenar su alma. Pero, a diferencia del personaje elisabetiano, el nuevo Fausto no tiene un plazo temporal para morir. Muy al contrario, el pacto se convierte en una apuesta: en el momento en que Fausto encuentre un instante de plenitud —cuando su ansia de absoluto quede saciada—, entregará su alma al Diablo. Después de haber sellado con su propia sangre el pacto (otro de los momentos capitales del argumento), Fausto

inicia su nueva vida, en compañía siempre de Mefistófeles. Éste es quien, al descubrir que sin juventud las tentaciones carnales no cristalizan en el ánimo de Fausto, le quita, por iniciativa propia, unos cuantos años de encima.

La primera parte de la obra se centra esencialmente en la relación entre Fausto y Margarita, una joven de la que se enamora, a la que seduce y deja embarazada. Con la complicidad de Mefistófeles, que interviene en un duelo a espada, Fausto se deshace del vengativo hermano de la joven y permite que ésta sea condenada por sus conciudadanos como pecadora e infanticida, (su hijo muere ahogado en sus brazos). Pero el alma de la joven será transportada finalmente por los ángeles al cielo, mientras Mefistófeles le pide a Fausto que le siga^[97].

En la segunda parte, Goethe acompaña la larga trayectoria ascendente de Fausto en el universo de la economía, la sexualidad y el poder político. El protagonista viaja por todas partes, es admitido en la corte del emperador y, después de un descenso en solitario a la región que Goethe denomina de las Madres —un espacio de una pureza platónica—, viaja al pasado clásico y hace el amor con la mítica Helena de Troya, con la que concibe un hijo, que muere poco después. Devuelto a su tiempo, Fausto progresa constantemente en riqueza, poder y conocimientos, y llega a una plácida vejez dedicada a proyectos políticos (primero militares pero después civiles), que culminan en una intervención urbanística: la contención y canalización de un impetuoso brazo de mar en un puerto artificial. Presintiendo el carácter benéfico y humanitario de esta última acción, el personaje —ya ciego, desinteresado del mundo efímero de las apariencias— expira en un instante de inesperada plenitud. Cuando Mefistófeles aparece para llevarse su alma, un coro de ángeles la salva y la lleva al cielo: Fausto ha acabado por encontrar lo absoluto en el presentimiento de un acto desinteresado y amoroso.

LA BÚSQUEDA DE LO ABSOLUTO

Si Fausto es un mito que se universaliza con tanta fuerza, es porque abarca el proyecto del hombre total, partiendo del carácter incompleto de la existencia. Condenada a la insatisfacción, la humanidad no cesará de crear ficciones con héroes fáusticos que intentan la conquista de la totalidad y llevan el proyecto de Fausto hasta sus últimas consecuencias.

Este hombre totalizador e infatigable se adelanta, y anuncia, en realidad, a los grandes viajeros de finales de siglo, del Peer Gynt de Ibsen al capitán Achab del *Moby Dick* de Melville. Pero a partir de sus relaciones con el espíritu del mal, *Fausto* prepara también la crítica que, desde el siglo xx, la cultura humanista emprenderá contra los resultados de su proyecto.

Junto a la concepción de la obra como crónica de un extraordinario viaje de

búsqueda, hay que entenderla también como un gran diálogo entre el espíritu idealista del hombre y la tentación del mal: un diálogo inherente a toda la gran tradición germana de lo fantástico, y a la intelectualización moderna que llega hasta el *Daimon* de Hermann Hesse. A la luz de la expansión del mal en la sociedad germana es como Thomas Mann, en la emblemática novela *Doktor Faustus*, recrea la historia de un músico que encuentra su inspiración a través de un pacto con el Demonio, en el contexto del asentamiento político del nazismo. A las ventajas del pacto —el triunfo del arte—, Mann opone aquí las servidumbres con el poder demoníaco, y realiza una gran parábola de los acontecimientos vividos por la Europa de entreguerras bajo la perspectiva dolorosa de una grande y necesaria crítica al megalómano mito de la raza. El nazismo parece la monstruosa consecuencia de la perversión de un fáustico ideal de totalidad en una mefistofélica ideología totalitaria.

En esa misma línea crítica, un hijo de Thomas, Klaus Mann, escribió posteriormente la novela *Mephisto*, en la que releía la trama fáustica a partir de la transformación experimentada por un famoso actor de la Alemania de entreguerras que pasó del comunismo al nazismo con la finalidad de estar cerca del poder. Por una de esas piruetas de la historia, dicho actor alcanzó buena parte de su popularidad interpretando en el teatro el personaje de Mefistófeles, cosa que permitió a Mann un alucinante juego de espejos entre la obra de Goethe y la historia contemporánea^[98]. Los dos Mann, padre e hijo, asociaban así, de manera directa, la sombra del Maligno a la tentación que el pueblo alemán había querido satisfacer glorificando y apoyando al poder nazi.

LA ESCENA DIABÓLICA

Al ser un clásico de la cultura occidental, el argumento de Fausto aparecería de modo recurrente en muchas películas de pioneros, entre los que destacó Georges Méliès, un adaptador habitual de los grandes clásicos. Pero la vinculación del visionario director francés con la obra fáustica —y con los pactos demoníacos en general— fue especialmente intensa: podemos encontrar variaciones sobre el tema en *Faust et Marguerite* (1897), *La damnation de Faust* (1898), *Le diable au couvent* (1899), *Les trésors de Satan* (1902), *Faust aux enfers* (1903), *Les quatre cents farces du diable* (1906) o *Satan en prison* (1907). Un primer interés de Méliès por el argumento provenía del hecho de que la escenografía infernal era ideal para el lucimiento de sus efectos especiales. Pero había otro eco en esta seducción argumental. El arte que utilizaba Méliès en todas sus capacidades, el cinematógrafo, estaba comúnmente asociado con lo diabólico. Y más aún en sus manos: la magia que el director encontraba en sus trucajes sorprendentes no estaba alejada de la del científico alquimista del Frankfurt del siglo XVI. Méliès era un director fáustico,

nostálgico del arte total, y en sus adaptaciones del argumento invocaba su propia trayectoria creativa.

Pero sería en la convulsa república de Weimar donde el director F. W. Murnau ofrecería la mejor recreación cinematográfica que jamás se haya hecho de la historia fáustica. Murnau eligió una opción bastante lógica a la hora de convertir la leyenda en espectáculo: centrarse en la primera parte de la obra de Goethe (la historia de la seducción de Margarita), recreando también, libremente, otros pasajes que la tradición —o el mismo Marlowe— había contemplado en las diferentes concreciones del personaje. De la segunda parte de Goethe, Murnau conserva la idea de una salvación final, basada en la intervención compasiva —y apoteósica— de Margarita, que se impone como portavoz visible de las fuerzas celestiales a la hora de redimir a un Fausto envejecido y condenado, recuperado a través del amor. Un final que ya anunciaba el final feliz de *Amanecer*, el primero de sus films americanos.

El *Fausto* de Murnau es una obra de gran calidad pictórica y compositiva, pero también una síntesis perfecta de los grandes temas del argumento desde una concepción creativa e innovadora, que estableció cinematográficamente una serie de estampas que harían historia^[99]. Entre estos arquetipos visuales podemos recordar la visita de Lucifer al gabinete de Fausto, el pacto de sangre, el episodio de la muerte del hermano de Margarita en un duelo a espada, y todas las escenas de comedia, que acercaban a Murnau a la sensibilidad picaresca de algunos fragmentos de Marlowe.

EL DEMONIO NAZI

Cuando Murnau realizó su película, justo antes de irse definitivamente a los Estados Unidos —reclamado por la industria de Hollywood— poco podía imaginar que las connotaciones demoníacas de Fausto alcanzarían una evidencia histórica en la Alemania que había abandonado.

El régimen nazi, convertido en el gran imaginario demoníaco de Occidente, ha sido un generador indirecto de relatos plenamente inspirados en el argumento fáustico. Son historias centradas en personajes que optan por pactar —a veces sólo a través del acatamiento silencioso— con el régimen hitleriano para conseguir de él beneficios y gratificaciones personales. Luchino Visconti trataría el tema con una estética exasperada en *La caduta degli dei* (*La caída de los dioses*, 1969), película que reconoce la influencia de Thomas Mann en el retrato de la decadencia de una familia propietaria de empresas siderúrgicas que llega a un acuerdo con los nuevos poderosos, en cuyas manos irán consumiéndose hasta la muerte. El film se cierra con una boda dantesca entre unos cadavéricos Ingrid Thulin y Dirk Bogarde, momentos antes de su suicidio ritual, incapaces de afrontar las presiones de sus nuevos amos^[100].

Pero el film más polémico sobre el pacto con el nazismo es la adaptación que el húngaro Istvan Szabo hizo del *Mephisto* de Klaus Mann en 1981. El personaje central, interpretado por Klaus Maria Brandauer, en un papel que lo reveló internacionalmente, haría detonar las voces de la memoria histórica en contra de otros artistas colaboracionistas de la Alemania nazi que habían conseguido hacer olvidar, más que perdonar, su pasado de oscura alianza con el poder nacionalsocialista^[101].

Pero si en el film de Visconti y en el de Szabo, los protagonistas acaban irremisiblemente condenados, otras películas ambientadas en la guerra han recogido la salvación final ya contemplada en el relato de Goethe. Son personajes que, como el despreocupado y estafador protagonista de *Il generale della Rovere* (*El general de la Rovere*, 1959), de Roberto Rossellini —finalmente fusilado por los ocupantes alemanes—, superan una fase de ambigüedad moral para acabar redimiéndose. Tal vez sea el famosísimo Rick Blaine de *Casablanca* (1942) el personaje más arquetípico que ha dado el cine en lo que se refiere a esta regeneración fáustica^[102]. Después de una primera parte, en la que el hombre cínico y escéptico encarnado por Humphrey Bogart no acaba de tomar partido ante la magnitud de la injusticia de la ocupación, en la segunda parte su conciencia de plenitud le llevará, como a Fausto, a la salvación moral. Reencontraremos este personaje en el perfil inicialmente ambiguo del protagonista de *La lista de Schindler* —Oskar Schindler—, que también alcanza su salvación moral en un gesto de grandeza mesiánica, al burlar la acción genocida de los nazis.

DUEÑO Y SEÑOR

La leyenda original no hace referencia en ningún caso a la aspiración de todo un grupo humano, sino a una tentación íntima. En las antípodas del relato colectivo, el tema puede enfocarse desde una inquietante óptica de película de cámara, tal como fue acotada por Joseph Losey y el guionista Harold Pinter en *The Servant* (*El sirviente*, 1963). Un aristócrata del Londres de los años sesenta (James Fox) se deja tentar por su nuevo y mefistofélico criado (una de las más consistentes interpretaciones de toda la carrera de Dirk Bogarde) a partir de un estado inicial de ocioso aburrimiento. La llegada del nuevo mayordomo provoca el sutil desvelamiento de una espiral de pasiones sadomasoquistas. El resultado es el cambio de papeles: el lord de la historia, sometido a todo tipo de humillaciones, pierde la voluntad en manos de la sofocante y exasperante eficacia de su servidor, mientras la respetable mansión experimenta una progresiva transformación demoníaca. La humillación del señor le condena a la aceptación contemplativa de la victoria del mal. Si en la leyenda original Mefistófeles es criado de Fausto, la película de Losey se convierte en una interesante actualización del relato al trasladarlo a una clase social ociosa y

decadente. El lord de *El sirviente* se vende sin saberlo, no tiene el menor sentido de lo absoluto y ha descubierto la inutilidad de su poder terrenal. Así es como este film claustrofóbico adquiere una inesperada dimensión política.

El mismo guionista de *El sirviente*, el escritor Harold Pinter, profundizará el tema de la servidumbre al mal en la inquietante adaptación de la novela de Ian McEwan *The Comfort of Strangers* (*El placer de los extraños*, 1990), llevada al cine por Paul Schrader en 1990. La película es la visualización de un *viaggio in Venezia* por parte de un matrimonio en crisis, al que un misterioso habitante de la ciudad (excelente creación de Christopher Walken) incita a satisfacer deseos prohibidos, un itinerario en toda regla al interior del mal. Esta llamada mefistofélica a una pareja convencional no dista demasiado de la que sufren los casados inexpertos de *Bitter Moon* (*Lunas de hiel*, 1992), de Roman Polanski, enfrentados, en un crucero de placer, a la posibilidad de acceder a una dimensión demoníaca de la existencia mediante el juego de perversiones propuesto por otro matrimonio de incierto pasado y procedencia^[103].

MALAS COMPAÑÍAS

En la adaptación que Hitchcock realizó de la novela de Patricia Highsmith *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*, 1951) detectamos una historia fáustica sobre un original pacto demoníaco ocurrido en el interior de un tren: un cándido jugador de tenis al que su mujer no concede el divorcio entabla una conversación casual con un desconocido, que le propone un intercambio de crímenes para que cada uno de ellos consiga una coartada perfecta. El jugador se toma la conversación a broma, hasta que su mujer es asesinada por el hombre del tren, que se inmiscuirá a partir de entonces en su vida para reclamarle la compensación exigida: el asesinato de su padre.

La insistente presencia de un Mefistófeles dispuesto a cobrarse el precio pactado provoca diferentes escenas de gran tensión, entre las cuales destaca la del partido de tenis, con el rostro obsesivo del intruso contemplando fijamente al jugador mientras los demás espectadores siguen las evoluciones del partido con un monótono movimiento de cabeza. La precisión expresiva de esa imagen no puede hacer dudar respecto a su carácter metafísico: la concepción de un espíritu del mal encarnado en una mirada entre cínica y acusadora, dispuesto a reclamar el alma del héroe supuestamente positivo, que se ha beneficiado de un crimen tantas veces deseado.

También partiendo de un texto de Patricia Highsmith, Wim Wenders narró en *Der Amerikanische Freund* (*El amigo americano*, 1977) una situación esencialmente similar. El protagonista (interpretado por Bruno Ganz) es un pacífico restaurador que, al conocer la inmediatez de su muerte por culpa de una enfermedad incurable, acaba aceptando —a cambio de dinero— un encargo criminal por parte de una organización

nebulosa y secreta (encargo ofrecido igualmente en un tren). El clímax del film se producirá también en un viaje en ferrocarril en el que el inexperto personaje contará con la ayuda del amigo americano (Tom Ripley, interpretado por Dennis Hopper) para deshacerse de la amenaza de los que vienen a cobrar el precio del pacto.

Las organizaciones peligrosas que reclaman la vida de quienes formaban parte de ellas y han querido liberarse ofrecen una variante del pacto diabólico de gran proyección en el cine. Lo que en la película de Wenders no pasa de ser un eco lejano (la acción le interesa poco a Wenders), en otras películas es una presencia inquietante que constituye la telaraña indestructible que el protagonista intentará deshacer, a veces inútilmente. La organización puede ser tan secreta como los servicios de espionaje que utilizan sin contemplaciones a uno de sus hombres ignorante de la trampa invisible en que está atrapado, como en los films basados en la literatura de John Le Carré —*The Spy Who Came in from the Cold* (*El espía que surgió del frío*, 1965)— o de Graham Greene —*The Human Factor* (*El factor humano*, 1980)—. O respetables organizaciones que acogerán al recién llegado con entusiasmo y familiaridad para comenzar después a pedirle cuentas, como en *The Firm* (*La tapadera*, 1993), donde un joven y brillante abogado ingresará en un bufete de gran prestigio para poder comprobar, una vez dentro, que está inmerso en una red criminal de la que difícilmente podrá escapar. Para corroborar el carácter fáustico de los pactos secretos, este tipo de films mantienen como escenas imprescindibles el ritual de entrada y de bienvenida (normalmente en un despacho donde impera la amabilidad), en una clara reminiscencia de lo que es, en la leyenda, la escena del gabinete del doctor Fausto.

Muchas películas de gánsters —el gran género sobre la familia demoníaca— subrayan este aspecto del relato fáustico: la dificultad de escapar del compromiso adquirido en el pasado y sellado con pactos de sangre. Los favores recibidos obligan a la fidelidad, de la que nadie puede librarse fácilmente, como bien sabe el personaje de Joe Mantegna —un gánster que quiere cambiar de vida— en *Things Change* (*Las cosas cambian*, 1988), de David Mamet. En *Carlito's Way* (*Atrapado por su pasado*, 1993), de Brian De Palma, el protagonista del film, un delincuente salido de la cárcel y decidido a redimirse, será implacablemente perseguido por los fantasmas del pasado, en una huida hacia delante que sólo puede llevarle a una muerte inexorable, paliada por la salvación de la mujer —el amor redentor— con la que había decidido rehacer su existencia.

EL PACTO POR LA FAMA

Como ya había intuido Thomas Mann en *Doktor Faustus*, uno de los bienes que Fausto quiere conseguir con su pacto es el éxito artístico. Éste es uno de los valores que recibe el protagonista de otro film de Brian De Palma, tal vez el más equilibrado

de su filmografía: *Phantom of the Paradise* (*El fantasma del paraíso*, 1974). La película narra la historia de una moderna estrella del pop, Swam (encarnado por el músico Paul Williams, autor también de la banda sonora), que ha vendido su alma al Diablo mediante un pacto inspirado directamente en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Swam —a quien el Demonio se aparece en forma de doble reflejado en un espejo— obtiene de los poderes infernales una eterna juventud a cambio de hipotecar su imagen real en una cinta cinematográfica, la cual envejece progresivamente mientras él permanece joven. El poder económico, sexual y artístico de Swam le lleva a construir una macrodiscoteca, llamada *El paraíso*, que se inaugura con la escenificación de una ópera-rock sobre Fausto, robada a un compositor desconocido. La trayectoria de este compositor —un hombre deforme, enamorado de una cantante, motivo sacado de *El fantasma de la ópera*— culminará con su aceptación de trabajar para Swam, lo que reproduce el ciclo fáustico, al sellar con sangre un pacto idéntico, a cambio de favorecer la chica que quiere.

Federico Fellini recreó con una mirada insolente el tema del hombre que se vende al Diablo para conseguir el éxito en *Tobby Damitt*, un *sketch* de la película colectiva *Tre passi nel delirio* (*Historias extraordinarias*, 1968) sobre el universo de Edgar Allan Poe. Tobby Damitt, encarnado por Terence Stamp, es un actor ya maduro que llega a Roma para rodar un film seguramente horrible: «*El primer western católico*», dice Fellini aludiendo a la moda de las superproducciones hispano-italianas. Una Roma dantesca inundada por colores abigarrados, de mal gusto, donde tendrá lugar el encuentro con el Maligno, una niña que aparece en la carretera y mira fijamente al actor con una sonrisa enigmática. Es evidente para Tobby que el Diablo viene a cobrarse el precio de la fama que hasta aquel momento ha podido disfrutar. Su muerte ocurrirá después de un catártico viaje en coche por una carretera desierta, donde un accidente decapitará a Terence Stamp, cuya cabeza rodará en medio de la soledad. Con su utilización magistral del argumento fáustico, Fellini realiza una parábola ejemplar sobre la corrupción creativa en el cine.

LA BÚSQUEDA DE LA OMNIPOTENCIA

En su búsqueda de lo absoluto, Fausto exacerba su orgullo humano, incapaz de aceptar su insuficiencia delante del poder omnímodo de la divinidad, y llega, por dicho motivo, a abjurar de los Evangelios y a convertirse en un blasfemo enemigo de Dios. Entre estos insaciables buscadores de lo absoluto se encuentra la figura gigantesca del capitán Achab, creación de Herman Melville para su novela *Moby Dick*. Una novela que tentó a muchos cineastas, entre ellos el gran Orson Welles, que veía en ese personaje la cumbre de su galería particular de hombres que desafían el orden divino^[104]. Pero sería finalmente John Huston quien, en 1956, llevaría a Achab

a la pantalla (compensando a Welles con la oferta del papel del predicador, pero no el del capitán, que muy probablemente habría preferido). Con guión de Ray Bradbury, Huston respetó una característica básica de la novela: la conversión de Achab en una figura demoníaca que viaja por el mar en busca de un enemigo gigante, una ballena blanca que llega a convertirse en imagen emblemática de la divinidad. Acabar con Moby Dick será para Achab acabar con Dios, alcanzar un poder absoluto que no acepta la sumisión a nada. Su fracaso, atado físicamente a la ballena y arrastrado por ella a las profundidades del mar, también lo es del sueño de cualquier omnipotencia.

EL SER DESDOBLADO

JEKYLL Y HYDE

El motivo del doble nos advierte contra la certeza de la identidad. No es exclusivo de ningún género, pero alcanza una dimensión más angustiosa en el ámbito de lo fantástico, que concibe el desdoblamiento del yo como una siniestra premonición de la muerte propia, objetivada en figuras inquietantes, de sombra o de espejo.

Comparada con este doble terrible y opresor, que se articulará con fuerza durante la narrativa romántica y posromántica del siglo XIX, resulta un plácido juego de niños la utilización del doble en el campo de la comedia: Plauto ya popularizó en *Los menecmos*, los equívocos protagonizados por dos hermanos gemelos, separados cuando eran niños y que coinciden años después en una ciudad para ser constantemente confundidos. En una formalización más compleja, Shakespeare duplica en la *Comedia de los errores* a los criados de los dos protagonistas, también hermanos gemelos. De igual manera, Plauto había recreado el motivo de la suplantación amorosa a través de un doble en *Anfitrión*, comedia en que Zeus, enamorado de Alcmena, adopta la figura del marido ausente, se introduce en la ciudad un día antes del retorno de éste y arma un irreverente alboroto dramático con la finalidad principal de conseguir una jugosa diversión.

A ese doble nacido para provocar la risa puede añadirse, rastreando una parte de la historia del teatro, el recurrente motivo del doble del rey que, por diversas razones, tiene que ocupar —resistiéndose o no— la personalidad del más poderoso. A partir de un primer impulso de los dramaturgos españoles —J. Grajales, en 1600, con *El rey por semejanza*, o Tirso de Molina, en 1630, con *La aventura con el nombre*—, esta modalidad llega a obras populares de la narrativa de aventuras, como *Príncipe y mendigo*, de Mark Twain, o la novela de capa y espada *El prisionero de Zenda*, de Anthony Hope.

EL MOTIVO DEL DOBLE EN LA LITERATURA FANTÁSTICA

Pero la trascendencia del motivo, y lo que lo dota de una dimensión metafísica más importante, resulta de toda la mitología del doble siniestro, asociado al mal o a la muerte, que encuentra en el mito de Narciso su formulación más clásica: el adolescente que, insensible al amor, pero fascinado por su figura reflejada en el agua, cae al estanque que lo refleja y se ahoga en él.

La perspectiva enfermiza y espectral del doble que abre rendijas en la conciencia insegura del yo alcanza unas formulaciones perfectas en la narrativa de terror del siglo XIX. E. T. A. Hoffman construyó buena parte de su obra literaria con variantes de este tema: narraciones como *Coppelius*, *El hombre de arena*, *El reflejo perdido* o *El misterio de la casa desierta* dejan siempre en la incertidumbre de no saber si las imágenes de dobles que presentan son alucinaciones de los protagonistas o tienen una entidad real.

A partir de Hoffman, el motivo del doble pasa a otras grandes plumas del terror decimonónico. Edgar Allan Poe consigue con su relato *William Wilson* uno de los textos más clásicos basados en él: la historia de un hombre enfrentado a un doble que se le anticipa en todo lo que quiere hacer, que siempre conquista el triunfo antes que él, y que se interpone definitivamente en la vida que había proyectado llevar. Cuando el protagonista intenta asesinar a este sosia impostor descubre, aterrorizado, que se ha asesinado también a sí mismo: nadie puede escapar jamás a su sombra.

El doble creado por Poe, suplantador y omnipresente en la vida de un indefenso yo, es recuperado pocos años después por Fiódor Dostoievski en su atormentada novela *El doble*, que finaliza con la reclusión del protagonista en un manicomio, como si la imagen que ha anulado su personalidad fuera un producto de su imaginación. Dostoievski insinúa —como desde una perspectiva más deudora del género terrorífico hará Maupassant en *Le Horla*— que posiblemente ese doble no es más que la emanación de la psique angustiada de un ser humano. Como si la duplicidad no proviniera de un mundo externo al protagonista, sino que constituyera una alienación autodestructiva.

EL DOBLE ES UNO MISMO

La concepción del tema del doble como desdoblamiento de un ser único encuentra una formulación clásica en el relato de Robert Louis Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Esta novela corta narra el experimento del doctor Jekyll, obsesionado por la naturaleza dual del alma, que encuentra una fórmula para aislar los elementos buenos y malignos de cada individuo. Sus experimentos le conducen a la creación de un *alter ego* de sí mismo, Edward Hyde, escisión completa de la parte negativa de su personalidad, que va acompañada de una metamorfosis monstruosa de su cuerpo. Los crímenes de Hyde sólo podrán ser frenados por el propio Jekyll. Plenamente poseído por el otro, en un último gesto de lucidez, el doctor Jekyll se autoinmola en su laboratorio, para evitar que Hyde escape del control cada vez más debilitado de su creador.

Construido como una novela de misterio, y con una turbadora revelación final (el buen doctor Jekyll y el criminal Mr. Hyde son una misma persona), el relato de

Stevenson narra la investigación de un abogado albacea testamentario de Jekyll, que intenta averiguar la identidad de Hyde al descubrir, con gran sorpresa, que el eminente científico le ha legado toda su fortuna. Junto al cadáver de Hyde en el laboratorio de Jekyll aparece un manuscrito en el que éste explica toda la historia.

Escrito en 1886, el relato de Stevenson se inscribe en una línea de denuncia de la hipocresía moral de la sociedad victoriana. El Hyde de la novela no es tanto la encarnación del terror como la consecuencia de la liberación de las inclinaciones malignas del protagonista, un médico puritano y reprimido que afirma, en su confesión final, haber tenido siempre unas inclinaciones consideradas poco honestas que su transmutación en Hyde le permitía realizar sin remordimientos. Una premonición del replanteamiento del concepto de identidad que pocos años después teorizarían los psicoanalistas clásicos, descubridores de un *ello* reprimido socialmente, que puede revelarse peligroso cuando no atiende a la coacción de la cultura civilizadora.

EL CINE DEL BIEN Y DEL MAL

La brevedad del relato de Stevenson no le ha impedido una inmensa popularización que corre paralela a un amplio abanico de interpretaciones y lecturas. Desde los inicios del cine, el argumento fue tratado como un material selecto y prestigioso (en contraste con otros mitos del género fantástico), a cuya fascinación no escapó F. W. Murnau, autor de la versión *Der Januskopf* desgraciadamente desaparecida, interpretada por Conrad Veidt. En los Estados Unidos, no fue la fábrica del cine de terror, la Universal, sino la prestigiosa Paramount la que en 1920 ofrecía a John Barrymore la posibilidad de asumir, y lucir, el doble papel de Jekyll y Hyde en una clásica versión dirigida por John S. Robertson. La misma productora contó con Frederic March para la primera versión sonora del relato con dirección de Rouben Mamoulian, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El hombre y el monstruo)*, 1932).

La versión de Mamoulian —inspirada en una obra teatral de Thomas Russell Sullivan— daba una gran importancia a la trama sentimental imbricada en la opresiva historia de investigación narrada por Stevenson. *El hombre y el monstruo* presenta un Jekyll comprometido con una joven de clase alta de la sociedad londinense, todo lo contrario de la bailarina que conoce en los ambientes viciados del Soho, y a la que Hyde tiraniza con escenas de violencia sexual, en una atrevida puesta en escena de los deseos reprimidos de Jekyll. El asesinato de la bailarina a manos de un Hyde cada vez más cruel y más dueño de Jekyll supone la completa destrucción del sueño de felicidad burguesa del médico, que morirá en su laboratorio unido al destino de su doble.

Este poder de sugestión onírica y sensual es lo más opuesto al edulcoramiento moralista de la versión de Victor Fleming *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El extraño caso)*

del doctor Jekyll, 1941), un *remake* de la película de Mamoulian producido por la Metro, con Spencer Tracy haciendo de Jekyll, Ingrid Bergman en el papel de la bailarina y Lana Turner en el de la prometida desencantada. Como buena parábola pseudorreligiosa, en la más pura tradición DeMille, los sueños perversos de Jekyll convertido en Hyde eran visualizados en escenas orgiásticas al borde del *kitsch*, delirios pequeñoburgueses que el propio Buñuel no habría desaprobado en un contexto más crítico.

Es precisamente el enfrentamiento crítico con la moral social convencional lo que llevó a Jean Renoir a realizar la versión más demoledoramente pro-Hyde de todas las hechas hasta el momento: su excéntrica lectura apócrifa *Le testament du Docteur Cordelier* (*El testamento del doctor Cordelier*, 1959) convierte la criatura salida del experimento (Jean-Louis Barrault) en un bribón amoral y antiburgués, homenaje a algunos de los *clochards* característicos de la primera etapa de Renoir, una especie de *Boudou sauvé des eaux* (*Boudou salvado de las aguas*, 1932) con mucha mayor mala idea y sentido terrorista que el original.

Más que un bribón, el Hyde de *The Nutty Professor* (*El profesor chiflado*, 1963), de Jerry Lewis, es un atractivo *playboy* desprovisto de escrúpulos. Con esta película Lewis hace mucho más que una parodia de Jekyll y Hyde^[105]: el film sigue a grandes rasgos el argumento de Stevenson con una dimensión moral sobre la falsedad de las apariencias que se convierte en sutil variación humorística del motivo de la Bella y la Bestia. El doctor es un feísimo profesor universitario (Jerry Lewis) que —experimentando en el laboratorio— crea un *alter ego* seductor y displicente, con el que piensa enamorar a su alumna más guapa (Stella Stevens). Pero la heroína acabará prefiriendo la bondad del profesor a la engañosa apariencia de su Hyde. Lewis indaga en el relato de Stevenson para mostrar la cara oculta y turbia de lo que la sociedad privilegia como bien y pone de manifiesto el elemento tragicómico que subyace en la obra original: lo siniestro también puede manifestarse a través de la distancia humorística.

Entre la lectura social y la acentuación de los elementos sexuales hay también una visión más romántica, que lleva la historia de Jekyll y Hyde al borde mismo del melodrama. Es la arriesgada opción que el realizador Terence Fisher adoptó en *The Two Faces of Dr. Jekyll* (*Las dos caras del Dr. Jekyll*, 1960), la versión Hammer del mito. Jekyll (Paul Massié) se inyecta un preparado químico con el intento de inventar un doble que le permita reconquistar a su esposa, asediada con éxito por un pretendiente cortés y dandy (Christopher Lee) al que el científico odia. Pero el destino trágico de Jekyll está escrito desde el inicio: ni la lubricidad desbordante de Hyde conseguirá reconquistar el corazón de su mujer, y la criatura iniciará una venganza monstruosa que llevará a la muerte del amante y al suicidio de la esposa, ante la desesperación de su marido. El cambio de perspectiva es más que notable: el dolor de Jekyll es por amor y su inmólación es el fruto de la impotencia para salvar la vida de la mujer a la que nunca ha dejado de querer.

Un romanticismo todavía más arrebatado caracteriza el mejor relato cinematográfico sobre el desdoblamiento del ser a través de la bestialización: *La mujer pantera*, obra capital de lo fantástico dirigida por Jacques Tourneur y producida por Val Lewton en 1942. La protagonista (Simone Simon) es la última representante de una raza de mujeres pantera que vive en la civilización urbana sin ser inicialmente consciente de su condición. No tarda en aprender que debe permanecer virgen si no quiere devorar a los hombres que hagan el amor con ella. Esta conversión del mito de la mantis religiosa en el de la mujer pantera no supone el nacimiento de ningún monstruo al estilo de los clásicos fetiches del terror, sino que crea una criatura poética, hasta cierto punto indefensa, bella y solitaria, extraña en un mundo mediocre, que acabará, como en el relato de Stevenson, optando por la autoinmolación en un final de bellísima ambigüedad. Años después, Paul Schrader hizo un *remake*, *El beso de la pantera*, protagonizado por una felina Nastassja Kinski, en el que la sexualización del relato adquiriría un mayor protagonismo, se unificaban en un único antagonista masculino los dos de la primera versión, que eran el pretendiente y el psiquiatra, y se introducía la figura de un hermano de la chica, que garantizaría la continuidad de la raza en caso de consumarse el incesto.

El mismo motivo, en clave masculina, ha cristalizado en un mito esencialmente cinematográfico: el hombre lobo, inspirado en la figura griega de Licaón que, castigado por Zeus como resultado de su negativa a ofrecerle sacrificios humanos, es convertido en lobo junto con su familia. Transmitida por las leyendas medievales, esta figura solitaria y fatalista llega al cine con un arquetipo no demasiado alejado del creado por Stevenson en su novela: una personalidad escindida entre un yo reprimido y bondadoso y un *alter ego* impulsivo y metamorfoseado en bestia. El hombre lobo, que actúa siempre a la luz de la luna, es, al igual que Hyde, un ser de la noche, que puede oscilar entre la respetabilidad diurna y la desorganización salvaje de los momentos en que se convierte en una criatura sin represiones culturales^[106]. Protagonista de series de films como los interpretados por Lon Chaney en Estados Unidos, fue el director Terence Fisher quien le dio auténtica trascendencia sentimental con *The Curse of the Werewolf* (*La maldición del hombre lobo*, 1961). Ambientada en la España romántica^[107], la película de Fisher está estructurada como una hermosa historia de amores imposibles entre un hombre condenado a la maldición de la licantropía y una mujer entregada a su amor, en un clima de renuncia física y de dolor atormentado, paliado por la muerte final del licántropo, que, al recibir la bala de plata, puede finalmente descansar.

La metamorfosis, la doble personalidad y, finalmente, la esquizofrenia, vertebran un retrato psicopatológico que no necesita el experimento científico para articularse argumentalmente. La gran película, y la más popular, sobre el desdoblamiento criminal es *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, que proseguía la recreación del motivo de la pérdida de identidad ya afrontada por este director en los dos films anteriores —*Vertigo* (*Vértigo*) y *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*)—. El protagonista de *Psicosis*, Norman Bates (Anthony Perkins, en un papel que marcaría su carrera), puede ser considerado un perfecto Hyde, hijo del experimento de su Jekyll familiar (una monstruosa madre a la que ha asesinado). Es evidente que también podría verse al revés: es Norman quien, al igual que Jekyll, vive cada vez más poseído por su Hyde materno, que sigue tomando vida en los diálogos esquizofrénicos que establecen los dos personajes en una lejana habitación de la terrorífica mansión, que la cámara de Hitchcock no llega a mostrar nunca. Cualquier explicación científica de esta historia es, naturalmente, sabotada por el director: la justificación médica final, que explica en términos psiquiátricos la esquizofrenia de Norman, es contestada por la última imagen de Perkins, solitario en una celda, completamente poseído por la figura de su madre.

Este film de terror abrió la puerta a otros relatos que, desde perspectivas más naturalistas, han mostrado los estigmas trágicos de la doble personalidad de turbios asesinos que pueden compaginar sus sanguinarias actividades con sus deberes como sensatos padres de familia. Con este argumento Richard Fleischer realizó una película modélica, *The Boston Strangler* (*El estrangulador de Boston*, 1968), utilizando el recurso de fragmentar la pantalla en dos o más partes, en justo recordatorio de la escisión de la personalidad de su asesino protagonista (un Tony Curtis en apariencia pacífico), sometido a una realidad completamente dual^[108].

LA DIMENSIÓN METAFÍSICA DEL OTRO

Der Student von Prag (*El estudiante de Praga*, 1913), de Paul Wegener introduce en el cine el tema del otro maligno, la imagen que surge del espejo. Esta leyenda alemana, que también está relacionada con el mito de Fausto, cuenta cómo un estudiante vende su reflejo al Diablo, que, a partir de aquel momento, lo asediará de manera inexorable, hasta deshacerse de él en un duelo entendido como un inevitable suicidio. Una historia con reminiscencias del *William Wilson* de Poe, un cuento que sería adaptado al cine en el *sketch* de Louis Malle para la película *Historias extraordinarias*, con Alain Delon encarnando al desesperado protagonista.

El miedo a la alteridad también ha sido interpretado desde posiciones alejadas del relato de terror clásico. Ingmar Bergman recreó el tema del doble en una de sus mejores películas, *Persona* (1966), centrada en dos mujeres en situación crítica: una

actriz que ha decidido dejar de hablar (Liv Ullman) y una enfermera que la trata psiquiátricamente (Harriet Andersson). Entre ambas figuras se produce un proceso de identificación progresivo que Bergman materializa en un espléndido plano final que superpone los dos rostros para crear otro nuevo.

La huella de *Persona* se hace notar en *La double vie de Veronique* (*La doble vida de Verónica*, 1991), de Krzysztof Kieslowski, historia de dos mujeres idénticas, una de las cuales vive en Polonia y la otra en París, ambas huérfanas de madre y con la misma enfermedad cardíaca. La Verónica polaca y la parisiense sólo entrecruzarán sus miradas en un instante del film, en una plaza de Cracovia adonde la segunda ha ido por casualidad. Este momento enigmático divide la película en dos partes. En la primera, que transcurre en Polonia, asistimos al amor de Verónica por la música y el canto que la lleva a morir dulcemente en un esfuerzo por cantar una preciosa aria de una sinfonía, en una de las muertes femeninas más bellas del cine occidental, digna de los majestuosos suicidios de las películas de Kenji Mizoguchi. La segunda parte del film, después del encuentro furtivo de las dos miradas, narrará la vida de la Verónica parisiense, que se siente tranquila y reconfortada, como protegida, por una foto que hizo de su doble, que se convierte así en su amuleto protector.

Una paralela dimensión metafísica se encuentra en el relato de David Cronenberg *Dead Ringers* (*Inseparables*, 1988), centrado en la vida de dos hermanos gemelos, en una malsana y angustiosa historia claustrofóbica. Uno de los hermanos es un cirujano asediado por el otro, que le lleva a cometer una cadena de transgresiones morales que culminan en un final trágico. Los dos hombres se encierran en un apartamento viciado donde llevan a cabo un ritualizado suicidio doble y demuestran así la imposibilidad de acceder socialmente a la alteridad cuando ese otro se ha convertido en una angustiada repetición de uno mismo.

LA COMEDIA: GEMELOS Y SUPLANTACIONES

La mirada morbosa de Cronenberg sobre el tema de los gemelos desmiente e interpreta críticamente la que ha sido la usual utilización dramática de esas figuras. Heredera de Plauto, la comedia de embrollo ha utilizado la confusión de la identidad, ligándola a uno de los motivos centrales del género: la falsedad de las apariencias. Un filón que va de las adaptaciones confesadas de los grandes clásicos del tema, como *Boys from Siracuse* (*Chicos de Siracusa*, 1940), basado en *La comedia de los errores*, de Shakespeare, hasta las variaciones del popular éxito cinematográfico *The Parent Trap*, más conocido como *Tú a Boston y yo a California* (1961).

A veces la similitud no tiene una explicación lógica ni genética. Un recurso utilizado por la comedia es el de las desventuras de un personaje pacífico a causa de su parecido con una figura peligrosa. En *The Whole Town's Talking* (*Pasaporte a la fama*, 1935), de John Ford, Edward G. Robinson interpreta el doble papel de un

inofensivo oficinista y de un gángster recién escapado de la cárcel, que quiere matar al pobre hombre para poder así sustituirlo y salvarse. Un argumento que el cómico italiano Roberto Begnini recuperará en *Johnny Stecchino* (*Johnny Palillo*, 1992) acentuando sus vertientes más grotescas.

Pero si las comedias de gemelos o de dobles separan a los dos personajes, reencontramos en otras películas el mismo desdoblamiento de la identidad de Jekyll y Hyde al servicio de la hilaridad. Una de las obras maestras de Preston Sturges, *Lady Eve* (*Las tres noches de Eva*, 1941), juega (como si se tratara de una versión cómica y *avant la lettre* de *Vértigo*) con la historia del hombre tentado y seducido por dos mujeres que son en realidad la misma: Charles Pike (Henry Fonda) es un millonario despistado y excéntrico que conoce en un transatlántico a una cazafortunas (Barbara Stanwyck) que viaja en compañía de su padre, un embaucador. Engañado por la mujer, Pike se enamora de ella hasta que, al descubrir que es una farsante, decide abandonarla. La chica planea su venganza convirtiéndose en su doble, una sofisticada dama de la alta sociedad que se presenta en una cena en casa del millonario y vuelve a seducirlo. Fascinado por el parecido con la primera mujer, el hombre llega a casarse con ella, que en la noche de bodas le cuenta que ha tenido numerosos amantes antes de casarte. El puritanismo del joven le obliga a abandonarla y a intentar olvidarla en un crucero de placer, donde reencuentra a la primera Eva y se reconcilia con ella, para descubrir, sólo al final, que durante todo el tiempo ha querido a la misma mujer.

La utilización del disfraz para engañar, espiar, humillar, castigar o simplemente vigilar a la persona amada es recuperada, en clave masculina, por Billy Wilder en *Irma la douce* (*Irma la dulce*, 1963), donde un ingenuo policía enamorado de una prostituta se transforma físicamente, para parecer más viejo, y se convierte en un cliente asiduo que la protege de cualquier otro hombre^[109]. Wilder propondría una interesante variante de la transformación física para ser otro en su memorable film de travestismo *Some Like it Hot* (*Con faldas y a lo loco*, 1959): Esta variante del argumento —el deseo reprimido de exteriorizar el otro sexo— ofrecería comedias de todas las épocas y países, entre ellas *Tootsie* (1982), de Sidney Pollack, donde Dustin Hoffman adopta —obligado por circunstancias laborales— la caracterización de una mujer. Inversamente, en *Victor/Victoria* (primero en la versión alemana de 1933, y después en la de Blake Edwards, de 1982) la protagonista se viste de hombre para triunfar —como hacía también *Tootsie*— en el campo del espectáculo. El tema encontraría una vertiente melodramática en las historias de cambio de sexo que podemos encontrar en películas como *Mi querida señorita* (1971) de Jaime de Armiñán, y *Cambio de sexo* (1976), de Vicente Aranda^[110].

Preston Sturges, rey de la comedia, utilizó la oposición entre pueblo y monarquía en un guión melodramático próximo al género de aventuras. En lo que se convertiría en uno de los grandes éxitos de la década de los treinta, *If I Were a King* (*Si yo fuera rey*, 1938), Ronald Colman da vida al poeta François Villon, que, durante un breve período de tiempo, asume algunas funciones del rey Luis XI. El propio Colman había interpretado también uno de los más arquetípicos dobles de reyes en la versión clásica de John Cromwell de *The Prisoner of Zenda* (*El prisionero de Zenda*, 1937), que tendría un célebre *remake* dirigido por Richard Thorpe (1952), con Stewart Granger. Se trata de la historia de un joven turista inglés, llamado a una trascendente misión: asumir la identidad del rey de un país centroeuropeo, secuestrado por unos conspiradores.

El mismo tema, desde una perspectiva ética, es tratado por Akira Kurosawa en *Kagemusha* (1980), film impulsado por Lucas, Coppola y Spielberg (reconocidos admiradores del cine del maestro japonés). El film se sitúa, al igual que sus adaptaciones shakespearianas —*Trono de sangre* y *Ran*—, en un contexto de violentas guerras entre señores feudales. Uno de ellos, gravemente herido, pide antes de expirar que su muerte se mantenga oculta durante tres años para hacer creer a sus enemigos que su poderío permanece incólume. Un pobre diablo a punto de ser ahorcado es elegido para esta misión, dada su profunda semejanza con el señor. El doble, llamado Kagemusha, descubrirá en el ejercicio del poder la importancia del ritual de las apariencias: una figura hierática e inmóvil sentada delante de las formaciones militares, que contempla imperturbable el caos dinámico de la guerra^[111]. En este hieratismo el doble asume la condición de rey: completamente erguido e inmóvil, como trasunto del muerto al que representa.

Charles Chaplin supo extraer del motivo argumental del doble del rey la clave creativa para realizar una de las mayores aportaciones cinematográficas a la causa de la libertad. En *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940), Chaplin encarna un doble personaje: el de un barbero judío —característicamente chapliniano— y el del dictador Hynkel, un remedo de Hitler. La peripecia argumental —el barbero, prisionero en un campo de concentración, se evade disfrazado de fascista y es confundido con Hynkel— permite la famosa escena del discurso final donde se juntan los dos personajes en uno: bajo la apariencia de Hynkel-Hitler, el barbero-Chaplin lanza un mensaje humanista y democrático. En el recurso cómico a la hora de hacer una crítica del monstruo por antonomasia, Chaplin desvelaba una de las fuerzas más primigenias de la comedia basada en la suplantación: poder representar lo irrepresentable, una distancia necesaria para abordar la crítica al mal^[112]. Lubitsch utiliza el mismo recurso en la feroz comicidad antinazi de *To Be or not to Be* (*Ser o no ser*, 1942), film igualmente marcado por la suplantación constante que se efectúa de los próceres nazis por parte de los miembros de una compañía teatral polaca. Tanto *El gran dictador* como *Ser o no ser* fueron películas polémicas en su momento, consideradas inoportunas por la utilización del humor para criticar al nazismo. Pero si

el paso del tiempo las ha hecho perdurables y eternas es porque supieron aplicar una profunda sabiduría dramática: conocer la oscuridad del otro significa conocerse mejor a sí mismo.

EL CONOCIMIENTO DE SÍ MISMO

EDIPO

La indagación sobre uno mismo es la frontera que abre un camino tortuoso hacia el drama más inesperado. Los viajes al interior no suelen ser felices, como bien sabemos gracias a los analistas de la psique. Freud el primero. Pero no vamos a recurrir a Edipo de la manera en que ha sido utilizado por el psicoanálisis. La historia de Edipo no se centra únicamente en el *complejo* que Freud utilizó como imagen de un tabú universal, sino en un relato completo que nos proporciona un fructífero modelo argumental: el del ser que acaba descubriendo en su interior el secreto más terrible.

Seguramente nos hallamos ante la primera gran investigación policíaca de la ficción occidental: la del *Edipo Rey* de Sófocles, una de las obras más fascinantes del teatro griego. Una investigación personal, con la ayuda de una serie de interlocutores—prefiguraciones de los modernos psicoanalistas—, lleva a Edipo a descubrir una revelación traumática, inesperada y temible, aquello que el consciente pugnaba por mantener oculto: el culpable que se busca por la acción más detestable es uno mismo.

UN CICLO DE FATALIDADES

En el desarrollo dramatizado de esta investigación hallamos un modelo eficaz para la posterior literatura de género criminal. Al inicio de la obra, Edipo, rey de Tebas, es increpado por toda la población por culpa de una peste que está diezmando a sus habitantes. El rey, máxima figura del poder y de la protección, emprende todas las acciones que están a su alcance para evitar la continuación de la epidemia. Un oráculo le atribuye la culpa al asesino del rey Layo, que fue muerto por un desconocido en un camino, como manifiesta el último testigo de la refriega. El descubrimiento del asesino del rey redimirá a la ciudad de la peste. Aquí comienza la investigación, un encadenamiento de interrogatorios, hasta llegar a conclusiones ya presumibles a través de pequeños y siniestros indicios: Edipo busca al culpable *lejos*, pero acaba encontrándolo *dentro*.

Hasta llegar a esta situación, la trayectoria de Edipo ha estado llena de fatalidades que irá descubriendo a través de los interrogatorios. Cuando nace, en Tebas, a sus padres, Layo y Yocasta, les profetizan que el niño, al crecer, matará a su padre y se casará con su madre. Decidida su muerte, el hombre encargado de ejecutarla se

apiada de él y lo abandona en el campo. Un pastor encuentra al pequeño y lo lleva a Corinto, donde es adoptado por el rey Pólipo. Enterado del oráculo que anuncia su destino fatal, Edipo huye de su casa, ya adolescente, para evitar matar a quien cree que es su padre. Camino de Tebas se cruza con Layo —al que no reconoce— y le da muerte en una pelea.

El periplo le conduce de nuevo a Tebas, donde después de haber liberado a la ciudad de una esfinge, es proclamado rey y se casa con Yocasta, sin saber que es su madre. La investigación concluye con el horrible descubrimiento del secreto prohibido: el enemigo de Edipo, el causante de la peste, el asesino de Layo, es él. La investigación edípica se convierte en el camino hacia el reconocimiento de la propia falta. La revelación supone la aparición de un dolor profundo: Yocasta, esposa y madre, se ahorca. Edipo se arranca los ojos y se exilia, iniciando el camino de la expiación errática, tan característico de los héroes griegos —Orestes, Orfeo, Ulises—, hasta que, en otra bellísima tragedia de madurez, *Edipo en Colona*, Sófocles le hace instalarse en un pueblecito cerca de Atenas donde el desgraciado parricida encontrará finalmente la paz.

En este trágico periplo hacia el conocimiento de sí mismo, el investigador que busca en el exterior parece seguro de su posición en el mundo. Planea sobre él la sombra de un pasado ignorado, un origen desconocido, una infancia callada que oculta un destino terrible. La revelación supone el enfrentamiento con la parte turbia, ignorada por la vida adulta, pero en esta dolorosa verificación aparece la lucidez, representada por la pérdida de la vista. Para el protagonista, arrancarse los ojos no es exactamente un castigo sino la liberación de la visión engañosa, la asunción de la propia responsabilidad política, la comprobación de que la sabiduría pasa por saber mirar hacia dentro.

Esta historia de revelaciones genera una estructura argumental superpuesta al mito del parricidio incestuoso: ante la interpretación freudiana que articula el *complejo* de Edipo como patrón analítico para la interpretación de las ficciones y de los sueños, el *argumento* de Edipo constituye, como acabamos de comprobar, la historia de una investigación que viaja por todas partes para regresar al punto de partida.

EL ORIGEN DESCONOCIDO

La obsesión por el origen desconocido no es una característica exclusiva de Edipo: el niño abandonado a su suerte está en el centro de *La vida es sueño*, de Calderón, que narra las vicisitudes de Segismundo abandonado en una cueva por culpa de un oráculo que su padre ha consultado, según el cual el hijo lo destronaría. Al ser rescatado y entrar en palacio, el héroe duda de si la nueva realidad es más verídica que su prisión. La incertidumbre acerca del origen, y la reflexión sobre la

falsedad de las apariencias, son las bases que llevan a Calderón a edificar la peripecia de un protagonista que duda constantemente de lo que la historia le ofrece.

Este cuestionamiento de toda una sociedad para saber de dónde se proviene —y adónde se va— puede encontrar en el relato edípico un perfecto pretexto argumental en películas que supongan una interrogación del presente a través del pasado. La magia de la interpretación del mito edípico a cargo de Pier Paolo Pasolini —en *Edipo re* (*Edipo rey*, 1967)— es verificar su vigencia a través de un viaje al pasado del mismo director que descubre en la leyenda edípica los claroscuros de su ser social. En su flash-back de autointerrogación, Pasolini nos demuestra que Edipo sigue vagando, con sus contradicciones, por las plazas públicas de la Europa actual.

LA CULPA DEL AMNÉSICO

La búsqueda obsesiva de la identidad es uno de los motivos más utilizados por el cine de Hollywood. En especial, el cine de amnésicos —ya citado a propósito de los excombatientes odiseicos— encuentra en la investigación edípica la respuesta al origen desconocido y a la culpa oculta. La película clásica sobre el tema es *Spellbound* (*Recuerda*, 1945), un film de Alfred Hitchcock inscrito en la moda del psicoanálisis y vertebrado por el guión de Ben Hecht como una encuesta edípico-policiaca impregnada de romanticismo.

Un personaje que afirma ser el eminente doctor Edwardes (Gregory Peck) se presenta en el hospital psiquiátrico donde ha sido contratado como nuevo director. Su llegada a la institución tiene como consecuencia inevitable el despido del anterior director, el doctor Murchison (Leo G. Carroll), en edad de jubilación, en un claro paralelismo con el derrocamiento de un rey por un pretendiente al trono. Pero, al igual que en la historia edípica, las cosas no están claras para el recién llegado: tiene sueños, premoniciones, estados de angustia. El presunto doctor Edwardes no sabe en realidad quién es, ignora el laberinto de causas y efectos que le ha llevado hasta allí, queda ofuscado por un pozo de amnesia que se le presenta en toda su crudeza cuando le acusan de haber asesinado al auténtico doctor Edwardes, y se descubre que es un suplantador.

Saber quién es uno, adivinar cuál es la culpa. La trayectoria del falso doctor Edwardes, hasta el descubrimiento de su identidad (otro psiquiatra, el doctor John Ballantyne), es un viaje de resonancias edípicas hacia el pasado que desvela una culpa real (la muerte accidental, pero traumática, de su hermano en un juego infantil) y una falsa culpa, el asesinato del doctor Edwardes, que fue cometido en realidad por el doctor Murchison, resentido por perder su plaza.

En este circuito que oscila entre la búsqueda equívoca de la autoridad —ser rey, pero ¿a qué precio?— y el tema de la culpa —el viaje hacia el conocimiento de sí mismo— Hitchcock y Hecht introducen una tercera figura, una mujer inicialmente

fría, la doctora Constance Petersen (Ingrid Bergman), que en contacto con el falso doctor Edwardes viaja también hacia el saber: un enamoramiento delirante que la lleva a descubrir y afirmar que «una no es como creía ser».

Esa figura enamorada y fascinada por un objeto de deseo misterioso es la que permite hermanar en el film la investigación edípica con la historia romántica convencional; El motivo del sueño —típicamente freudiano— y su interpretación como un camino para el desvelamiento de la identidad y de la culpa actualiza las estrategias interpretativas de los oráculos griegos y permite, de paso, la utilización de un decorado surrealista creado por Dalí, bastante polémico —por poco hitchcockiano—, pero perfectamente comprensible dentro de la tendencia onírico-psicoanalítica que anima la película^[113].

El sustrato mítico del argumento encuentra toda su trascendencia en aquellas películas en que es el propio investigador, al igual que Edipo, quien se lanza a la aventura del conocimiento de sí mismo. *Total Recall (Desafío total, 1990)*, de Paul Verhoeven, basada en una narración de Philip K. Dick convertida en un excelente guión de aventuras fantásticas, parte de la premisa de la duda constante sobre la propia biografía. Situada en pleno siglo XXI, la película se centra en Douglas Quaid (Arnold Schwarzenegger), anodino funcionario de una oficina de inmigración que tiene unos sueños constantes en los que se siente transportado a una vida aventurera y heroica en el planeta Marte. La insistencia de esta fantasía onírica lleva al protagonista a indagar sobre su posible significado.

El origen incierto de su identidad —una imagen soñada de otro mundo vivido, la nostalgia de ser hijo de reyes, tan característica de la infancia edípica— tiene la oportunidad de ser recuperado gracias a los programas de una empresa de viajes virtuales, Memory Call, destinada a ofrecer aventuras maravillosas sin salir de una cabina de implantación cerebral de ficciones. La experiencia no es tolerada por el cerebro de Quaid, que descubre que ha estado realmente en Marte y que alguien le ha borrado la memoria y le ha creado un falso pasado en la Tierra. Un oráculo grabado en una cinta de vídeo le emplaza a regresar a Marte para terminar la misión que no completó en su momento: liberar al planeta de la esclavitud. En ese viaje, Quaid se verá constantemente amenazado por unas fuerzas que intentan devolverlo a su realidad terrenal —el equivalente de la vida plácida en Corinto—, pero acaba por llegar a Marte, un planeta devastado por una plaga: escasea el oxígeno, que ha sido robado por los tiranos. Con la ayuda de profetas y visionarios, Quaid sigue un doble itinerario: uno de liberador de los oprimidos —Edipo liberando a Tebas de la esfinge— y otro de descubrimiento interior —quién es y cuál es su responsabilidad anterior en el conflicto presente—. Llega la brutal revelación: es el tirano responsable de la plaga que azota al planeta. Quaid ha sido producto de un plan de su anterior yo, a través del cual éste contemplaba la posibilidad de introducirse en el escondrijo de los terroristas que intentan liberar el planeta Marte, y llegar hasta su caudillo. En Quaid convive la doble naturaleza de Edipo: reconoce su culpa y actúa para redimirse. La

respuesta, que en la tragedia de Sófocles es de penitencia (sacarse los ojos), se convierte en la película de Verhoeven en pura acción mesiánica: después de descubrir que se ha estado persiguiendo a sí mismo, Quaid consigue derrotar al tirano y hacer que triunfe la causa de la libertad, no sin cierto temor de estar viviendo una realidad falsa y soñada. Al igual que el Segismundo de *La vida es sueño*, no dejará de plantearse la posibilidad, de que todo lo que ha vivido siga siendo un sueño, cuyo despertar le lleve al hogar apacible donde ha vivido estérilmente hasta ese momento. En dicho sentido, el fundido en blanco con que se cierra *Desafío total* no puede ser más ambiguo: un sabroso cruce entre la calderoniana incertidumbre de la realidad y la aventura vacilante de Edipo en búsqueda del enemigo desconocido.

EL ETERNO RETORNO

Un viaje hacia el conocimiento también es un viaje al pasado: el mayor descubrimiento de este tiempo pretérito en una investigación aparentemente proyectada al futuro aparece en otra epopeya cósmica, *The Planet of the Apes* (*El planeta de los simios*, 1968), película con guión de Rod Serling —el creador de la serie televisiva *Twilight Zone*—, eficazmente dirigida por Franklin J. Schaffner. La película cuenta la peripecia del astronauta Taylor (Charlton Heston), que tras llegar a un planeta situado, según cree, a varios millones de años luz de la Tierra vive la paradójica situación de ser el único ser humano inteligente en un mundo dominado por simios y donde los hombres, privados del don de la palabra, han sido reducidos a la condición de esclavos. Taylor es conminado por los sabios de la tribu a no buscar una explicación a su pesadilla: «Puede que no le guste lo que encuentre», le dice el caudillo de los simios a Taylor cuando éste decide, al final de la película, penetrar en una zona prohibida donde, según todos los indicios, encontrará la respuesta a sus preguntas. Y así es como este Edipo planetario, convencido de encontrarse en las más lejanas fronteras del universo, descubre, en una de las más antológicas imágenes-símbolo de la historia del cine futurista (la Estatua de la Libertad destruida y semienterrada en la arena de una playa posatómica), que la Tierra de donde creía estar tan lejos es el planeta al que ha llegado tras todos esos años de viaje espacial. Taylor se desploma, exasperado por esa visión que en su silencio lo explica todo: ve, comprende y maldice la locura destructora del conjunto de la humanidad. Reconocemos en esta traumática secuencia la trágica resonancia de la culpabilización edípica.

EDIPO DETECTIVE

El cine de detectives privados se articula mediante una estructura argumental basada en la encuesta investigadora. La resolución suele ofrecer un factor de sorpresa que tiene puntos de contacto con la tradición de la novela-problema representada por Agatha Christie^[114]. Pese a que se ha insistido acerca de la dependencia argumental de este tipo de literatura —y de las películas que ha originado— respecto a la obra de Sófocles, la semejanza se limita a la pura mecánica artificial que liga el origen desconocido de un caso criminal a su resolución inesperada. El aliento trágico, la búsqueda del conocimiento profundo y la ambigua conciencia de culpa que se desprenden del *Edipo Rey* pueden encontrarse sobre todo en aquellas películas que no sólo resuelven un caso, sino que sacan conclusiones decisivas sobre el carácter de sus protagonistas. En la investigación que motiva la acción hay un proceso hacia el saber, y en la revelación final queda el malestar de la culpa que en grados diversos acaba afectando al propio inductor de la investigación. Una de las obras maestras de la serie B del género criminal, *So Dark the Night*, 1946, de Joseph H. Lewis, lleva a sus últimas consecuencias esta posibilidad argumental, al narrar la historia de un policía esquizofrénico que descubre aterrorizado que es el autor de la cadena de crímenes que está investigando obsesivamente.

En los films clásicos del género negro, inspirados a menudo en las novelas de Chandler, Hammett o Ross McDonald, una especie de fatalidad provoca que el culpable de los crímenes investigados esté sentimentalmente unido al detective. El caso más recordado es el de *El halcón maltés*, donde el detective Sam Spade (Humphrey Bogart) entrega a la policía a la atractiva asesina Brigit O'Shaughnessy (Mary Astor) con una frialdad obligada, pero con un intuible dolor interior. Mayor romanticismo, pero el mismo desencanto, se respira en la solución de *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, 1946), donde Bogart (encarnando ahora a Philip Marlowe) encubre la culpabilidad de la hermana de la mujer que ama, inesperada asesina e hija del hombre que le había encargado la investigación^[115]. Pero la trama culpabilizadora desborda las vinculaciones sentimentales para alcanzar, en otras películas, una dimensión globalizadora. Todo el sistema policíaco y político está corrompido, y ante ello el investigador se encuentra impotente. Un film moderno que ejemplifica este género con una transparencia didáctica es *Hammett* (1982), de Wim Wenders. Una anécdota ficticia sobre los días en que el futuro escritor Dashiell Hammett se ganaba la vida como detective privado sirve a Wenders para poner en escena un compendio de situaciones típicas del género, hasta denunciar sin ambages aquello que los films clásicos sólo expresaban metafóricamente: en el caso que tiene que resolver, Hammett recibe amenazas de políticos poderosos, y descubre a los culpables en el centro mismo del sistema. Paralizado para la acción, su única respuesta es, como la de Edipo, mirar hacia dentro: dedicarse a la literatura y convertirse en una conciencia crítica del sistema.

Si el nihilismo de los detectives —y las reglas del género— tiñen la lucha contra la corrupción de una vaga impotencia, otras figuras igualmente investigadoras han propuesto alternativas redentoras. Es el caso de los dos periodistas de *All the President's Men* (*Todos los hombres del presidente*, 1976), de Alan J. Pakula, film en el que se exalta el proceso de investigación —del caso Watergate— aplicado al descubrimiento de la culpabilidad oculta en el corazón mismo del sistema político. La película se organiza como el desvelamiento de una culpa edípica: el trágico descubrimiento por parte de todo el pueblo americano de que la corrupción llegaba a la más alta instancia del poder. En su fidelidad a los principios liberales, los periodistas que descubrían el caso Watergate expiaban la culpa colectiva^[116].

El castigo colectivo también se hace perceptible en el tratamiento cinematográfico de la muerte del presidente John Fitzgerald Kennedy, magnicidio que ha despertado una fantasía de autoculpabilidad americana. Oliver Stone reproduce minuciosamente en *JFK* el sistema argumental por el que se redime la culpa colectiva a través del heroísmo individual, en este caso de un fiscal, empeñado en encontrar el engranaje magnicida en la cúpula del poder. Una vez más nos tropezamos con la historia de Edipo: en la búsqueda del culpable de la muerte de Kennedy existe la imprecisa conciencia de que la culpa implica a todos y cada uno de los americanos. Este aspecto queda perfectamente expresado en *In the Line of Fire* (*En la línea de fuego*, 1993), de Wolfgang Petersen, en el que el guardaespaldas de Kennedy (Clint Eastwood) que no pudo evitar la muerte de su presidente tiene que expiar su falta repitiendo años después su trabajo con otro presidente amenazado por un psicópata.

Al sur del continente, y al amparo de la libertad recuperada, algunos cineastas latinoamericanos emprenden esta *agnorosis*, el reconocimiento del propio pasado histórico con la asunción de un nuevo estado de conciencia. La protagonista de *La historia oficial* (1986), de Luis Puenzo —film emblemático del cine argentino— emprenderá una investigación sobre el pasado de su país bajo la dictadura militar, que no sólo le abrirá los ojos sobre las sombras ocultas de la represión, sino que —en un típico recurso edípico— además la implicará personalmente en la investigación.

EL PASADO DE EUROPA

La telaraña borgiana que supone toda investigación sobre el pasado fue utilizada con fértil literalidad por Bernardo Bertolucci en *La strategia del ragno* (*La estrategia de la araña*, 1970), film inspirado en *El tema del traidor y el héroe* del escritor argentino. El protagonista del film (Giulio Broggi) vuelve a su ciudad natal —la Parma bertolucciana— para emprender una investigación sobre las causas de la

muerte de su padre, considerado un héroe de la resistencia. Los claroscuros históricos, y la distancia entre el mito glorioso y la realidad mezquina remiten, en esta película de Bertolucci, a cierta manera de vivir la convulsa memoria histórica europea.

Desde posiciones más próximas a la formación brechtiana, el alemán Michael Verhoeven presenta en su película *Das Schreckliche Mädchen* (*La chica terrible*, 1989) un ejemplar proceso de investigación sobre el pasado de una pequeña comunidad: una estudiante de historia intenta conocer sus propios orígenes mediante una búsqueda para descubrir el grado exacto de implicación de los habitantes de su pueblo con el pasado nazi. La encuesta en flash-back edípico será constantemente sabotada por aquellos que creen que la mejor manera de vivir es no saber.

La falta del sentimiento de culpa es lo que irrita, en otro contexto —el de los totalitarismos comunistas—, al protagonista de *The Unbearable Lightness of Being* (*La insoportable levedad del ser*, 1987). En el libro de Kundera, al igual que en la película de Philip Kaufman, se da una importancia singular a la parábola de *Edipo Rey*. Para Thomas (Daniel Day Lewis), la grandeza del gesto final de Edipo que no creyera que la ignorancia le eximía de su culpa, como demostraba con el hecho de arrancarse los ojos. Thomas recrimina a los dirigentes checos que eludan su responsabilidad política en los crímenes cometidos, escudándose en una supuesta ignorancia. El tema adquiere en el film un carácter argumental central: un artículo escrito por Thomas, en el que exige a los políticos de su país que se arranquen los ojos, será la causa de su desgracia.

El redescubrimiento de las contradicciones de la utopía comunista tiene en *Czlowiek Marmary* (*El hombre de mármol*, 1977), de Andrzej Wajda, un título premonitorio del final de un sistema. Una joven realizadora de televisión indaga sobre la vida de un antiguo héroe estajanovista que representaba el ideal del proletario, y que había sido el modelo para una exaltadora estatua de mármol. Sin ningún motivo notorio, el hombre había caído en desgracia. La investigación de una mujer que *quiere saber* tropezará con todas las dificultades del Estado burocrático, que le niega la posibilidad de acceso al pasado de ese prototipo del realismo socialista. Sorteando todas las dificultades, la cineasta encontrará al hijo del *hombre de mármol* que, al acceder a acompañarla al estudio de televisión, abrirá las puertas de la memoria.

EL ENIGMA DE UN SER INTACTO

El origen incierto encuentra en la figura de Kaspar Hauser una impresionante objetivación histórica: un Segismundo real, que un día del año 1828 aparece en una plaza de Nuremberg, completamente inculto, como llegado de otro planeta. Una investigación médica, ahora realizada desde fuera, intenta descubrir de dónde

proviene este hijo del anonimato. La investigación no tarda en revelarse turbadora: la presencia enigmática del joven actúa como detonante de las contradicciones de la sociedad donde ha aparecido.

El personaje y la situación inspiraron una película de Werner Herzog, *Jeder Für Sich and Gott Gegen Alle* (*El enigma de Kaspar Hauser*, 1974), centrada argumentalmente en la investigación de los que quieren saberlo todo sin tener jamás la sabiduría necesaria. Esta crítica a la ciencia es expresada magistralmente por Herzog al final de la película, cuando los médicos están efectuando la autopsia del cuerpo de Kaspar para descubrirle alguna malformación que explique su *anormalidad*. El escribano da fe, contentísimo, de las supuestas deformidades que han encontrado en el cerebro de Kaspar mientras camina bamboleándose por su cojera. Herzog ironiza así sobre esa supuesta malformación de Kaspar enunciada por un ser realmente deforme.

En este film objetivo y distante, Herzog extraña al máximo al protagonista, interpretado por un actor anónimo, otro marginado, Bruno S., un mendigo no menos inculto que establece una fascinante relación de complicidad con el personaje. El resultado es una defensa en favor de la inocencia primitiva, de la esencia humana sin las malformaciones del pensamiento, una reflexión sobre la culpabilidad social ante una criatura de origen desconocido que provoca, según Herzog, la turbación de ser «*un personaje intacto*» [38]. Exento del pecado original, como si hubiera nacido ya adulto, preñado únicamente de las contradicciones de la sociedad que lo maleduca, y de los misteriosos progenitores que lo abandonaron, el Kaspar Hauser de Herzog aparece, en definitiva, como la lectura menos culpabilizadora posible sobre el argumento del origen desconocido. Por una vez, la culpa se encuentra definitivamente en los demás.

EN EL INTERIOR DEL LABERINTO

EL CASTILLO

Como ha advertido Milan Kundera [46], el siglo de la burocracia y las telecomunicaciones supone la exacerbación de la trampa kafkiana, ya que en un mundo interconectado no hay lugar posible para la huida. Ésta es la gran aportación del argumento de *El castillo*: un hombre solo enfrentado a una estructura universal, opaca e inmóvil. El viaje de K. (enigmática inicial que hace referencia al protagonista, un ser corriente) constituye una fracasada búsqueda de la orientación.

UN VIAJE SIN FINALIDAD

La aventura de K. es reiterativa y concéntrica, pero muy fácil de narrar: el pueblo adonde ha llegado está dominado por un conde que lo gobierna desde un castillo. El agrimensor K. es recibido —como buen forastero— con notoria hostilidad por parte de los habitantes de la comunidad; el hombre sostiene y demuestra que ha sido contratado por el propio conde, pero su intento de ponerse en contacto con las instancias del poder que le han hecho venir se ve sabotado por la burocracia intermedia. Todo lo que K. parece desear a lo largo de su aventura es alcanzar un lugar normal, integrarse en el engranaje social a que ha sido destinado, convertir la red laberíntica en espacio para un hogar. Pero sus infructuosas idas al castillo le llevan al descubrimiento de una fortaleza burocrática llena de funcionarios pasivos, caracterizados por la inmovilidad mental. Todas las veces que K. intenta penetrar en los intrínquilos del castillo fracasa. Los habitantes del pueblo, que viven en una relativa placidez sometidos a las leyes inalterables del castillo, temen a K., lo evitan o lo importunan para darle a entender que no pertenece a la comunidad. Los dos ayudantes que recibe —físicamente idénticos, y a los que K. decide llamar indistintamente Arthur— actúan como títeres inquietantes que no solucionan nada. Un único hombre en el castillo, el poderoso Klamm, hace concebir una esperanza: la amante de este personaje siniestro, Frieda, es utilizada por K. para intentar transgredir las leyes herméticas de la fortaleza. Pero la joven acaba abandonando a K. a su suerte; derrotado y cansado, regresa al pueblo...

La novela, escrita en 1922 y publicada póstumamente en 1926, concluye de manera engimática: es, como *El proceso*, una obra inacabada. Según su secretario y amigo, Max Brod, el autor había decidido finalizarla con la integración de K. en la

comunidad cuando, reunido delante de todo el pueblo, a punto de morir, recibía del castillo la notificación de que se le concedía la prerrogativa de trabajar en él. Pero tal vez sea más lógico que el laberinto no tenga solución ni final: la realidad terrorífica que presenta el escritor es difícilmente redimible, como ocurre también en *El proceso*, una obra complementaria de *El castillo*, que no cuenta el intento del hombre por acceder al poder, sino el intento del poder para absorber y anular al hombre. Dos situaciones invertidas —un poder que se oculta, un poder del cual el hombre no puede ocultarse— que muestran un mismo sentimiento pesimista sobre la existencia.

EL ASALTO A LA FORTALEZA

En su impresionante anonimato, el protagonista de *El castillo* vive una de las experiencias míticas más universales de la épica de todos los tiempos: el encuentro con el laberinto. Ya en Grecia, Teseo se introduce en el laberinto de Creta para matar al Minotauro, y triunfa en la prueba gracias a la ayuda de Ariadna, que le tiende un hilo al que el héroe se ata para no perder nunca el rumbo. La ayuda de Ariadna es inteligente y racional, un sendero orientado que permite penetrar en el abismo con la garantía del retorno. Da igual que sigamos las tradicionales versiones míticas o las lecturas modernas, como la de André Gide (que concibe el laberinto como un pozo de ebriedad y placer donde el hombre seducido quiere permanecer por voluntad propia): lo cierto es que en todo argumento laberíntico la figura de la Ariadna orientadora es clave para salir de la fortaleza, para la reconstrucción de la identidad contra el desorden, la fragmentación y el olvido.

Esta positivización de la aventura en la fortaleza infernal hace que muchos de los predecesores de K. consigan su objetivo en su lucha contra un engranaje inexpugnable. Ulises, uno de los héroes de la *Ilíada*, descubre la manera de atravesar las murallas de Troya gracias a la estratagema del caballo de madera. El motivo es refundado y utilizado con gran variedad imaginativa en toda la literatura medieval, que concibe la fortaleza enemiga como una ciudad del Demonio donde permanecen las doncellas atrapadas. Salvar las trampas y las reglas de esta arquitectura del mal es la empresa (factible) del héroe medieval, el objetivo esencial de la épica del viaje. Hay que llegar a Kafka para encontrar un argumento que se fundamente en una oposición radical a esta forma épica: K. nos descubre que el asalto a la fortaleza es imposible, porque son las leyes del castillo las que han asaltado y poseído el mundo exterior.

El paradigma kafkiano de la aventura laberíntica constituye una forma de enunciación contemporánea del no-sentido, la pérdida no tanto de los valores como de la dirección hacia donde éstos apuntan. Leída así, la historia de K. es el reverso del periplo de Ulises en la *Odisea*, que recupera la identidad a través de la memoria y reconquista el hogar. K., por el contrario, imposibilitado de realizar ninguna acción

heroica, mesiánica o de alcance metafísico, descubre la patética inutilidad de su empresa. Como los dos vagabundos de *Esperando a Godot*^[117], no puede escapar ni puede permanecer: su experiencia es la de un trayecto errático, sin final ni objetivo. Comprender el alcance dramático de esta singladura significa también descubrir un argumento nacido en el siglo xx y sin precedentes: la aventura por el océano de la desorientación, la abolición total del concepto de hogar (el de la *Odisea*) y la conversión del mundo, en su totalidad, en un espacio para la extranjería.

LOS HÉROES MINIATURIZADOS

En un arte espacial como el cine, la fortaleza laberíntica de Kafka adopta el formato de un grandioso decorado que miniaturiza al individuo. El argumento adquiere vida en el interior de un mundo de fuerzas descompensadas: contra la desmesura arquitectónica de una fortaleza hermética e inamovible, el hombre en solitario emprende la defensa de su identidad y de sus razones. Orson Welles, en la adaptación de *El proceso*, convierte el mundo visual donde se desarrolla la aventura de Joseph K. (un hombre gris sometido a una acusación que jamás llega a determinar) en un infierno dantesco, asociable al de *El castillo*. El universo de *Le procès* (*El proceso*, 1962) es un decorado infinitamente grande que empequeñece la figura humana, siempre aislada. Anthony Perkins abre y cierra puertas gigantes, se enfrenta a muros elevados e inaccesibles, mantiene diálogos sin respuesta que Welles subraya gracias a la utilización de una profundidad focal de campo que actúa como un obstáculo inexpugnable para la comunicación. Toda esta tramoya manierista evoca la legalidad estable y estratificada, angustiosa, ante la cual sucumbe Joseph K.^[118]

En el cine kafkiano el orden es amenaza, la arquitectura es rígida pero contiene fisuras interiores. Hitchcock, el director de los falsos culpables, de los inocentes perseguidos, de la caza del hombre, centra sus films en la imposibilidad del control del espacio, la descompensación entre un mundo político hecho de fuerzas legales y un mundo privado repleto de tragedias anónimas. *The Wrong Man* (*Falso culpable*, 1957) es la demostración implacable de cómo un hombre absolutamente normal puede ser detenido y condenado por una falsa apariencia, lo que le hace perder la confianza en el orden familiar que creía eterno y ser introducido en la frialdad carcelaria más deshumanizada. Al igual que el K. de *El castillo*, el individuo en cuestión (Henry Fonda) está condenado a no tener amigos ni en la fortaleza (la cárcel) ni en el pueblo: sólo encuentra la indiferencia y la hostilidad de los testigos o de la gente que podría ayudarle. Únicamente un milagro (una identificación azarosa del auténtico delincuente, superpuesta a la imagen del protagonista rezando) salva al pobre encausado, aunque el drama se cobra su víctima en la figura de su mujer, que enloquece^[119]. Mientras tanto, la película se ha convertido en un descenso imparable

al dédalo de lo absurdo.

En una línea de comedia trepidante, *North by Northwest* es la gran obra hitchcockiana sobre el orden cotidiano amenazado por oscuras fuerzas burocráticas que hacen tambalearse la identidad. Roger Thornhill (Cary Grant), un confiado agente de publicidad, es arrancado por casualidad del orden en que ha basado su vida. Al inicio del relato es secuestrado por unos agentes enemigos que lo confunden con un espía que —para complicarlo aún más— no ha existido nunca: es un cebo creado por el servicio secreto de su país. Thornhill consigue escapar e intenta entrevistarse con el hombre al que cree responsable del secuestro (que trabaja en las Naciones Unidas), un individuo que parece no saber nada y que es asesinado en sus propias narices. Los acontecimientos adoptan una dimensión absurda e incomprensible. Thornhill es acusado del crimen (una foto en el periódico le muestra con un cuchillo en el escenario del asesinato) y, exiliado de su hogar, se ve obligado a emprender un largo viaje de Nueva York a Chicago, y de Chicago a Dakota, para demostrar su inocencia.

La orientación que Thornhill busca en su vida (invocada en el título original: *North by Northwest*)^[120] exige el seguimiento de un itinerario, no tan concéntrico como el de *El castillo*, pero hecho también de inescrutabilidad. El orden inicial —anunciado en los títulos de crédito sobre una fachada cartesiana de cuadrículas encristaladas— será progresivamente desmantelado. Una imagen poderosa anuncia cómo entiende Hitchcock la tragedia del héroe en términos de escala espacial: el picado cenital desde lo alto del edificio de las Naciones Unidas sobre la diminuta figura de Roger Thornhill: una hormiga minúscula a los pies del edificio que, en teoría, garantiza la cohesión universal. Otras imágenes emblemáticas —la estación de tren como un espacio hostil lleno de policías enemigos, o la famosa escena de la persecución por la avioneta en el campo de trigo— adquieren una poderosísima eficacia simbólica y se convierten en figuras clásicas de la indefensión del individuo contra un mundo de poderes arbitrariamente dispuestos contra él.

Thornhill cree que ha encontrado su Ariadna en la mujer que ha conocido en el tren (Eve Marie Saint), de la que se enamora, pero acaba descubriendo que es la amante de un poderoso miembro de la organización extranjera que le persigue. En plena confusión, ahora también sentimental, este K. sometido a los caprichos del azar llegará a las puertas de la fortaleza enemiga, una espectacular casa de Frank Lloyd Wright, de donde rescatará a esa mujer ambigua que ha resultado ser, inesperadamente, una espía del servicio secreto americano. La filmación de este *asalto a la fortaleza* sigue suponiendo una inquietante miniaturización del héroe, rendido a las servidumbres arquitectónicas de una casa inaccesible, enigmática y llena de peligros. El juego de escalas desproporcionadas se prolonga de manera irónica en la persecución final de la pareja sobre los rostros presidenciales del monumento del monte Rushmore. Indefensos, colgados de las pétreas caras de los cuatro presidentes patrios, los dos protagonistas se convierten en una imagen

definitiva de la descompensación de la aventura heroica, resuelta por el director con un humor irresistible al ofrecer uno de los finales felices físicamente más imposibles de la historia del cine^[121].

CASTILLOS LABORALES

La rutina del trabajo se muestra próxima a la desolación del escenario kafkiano. *The Crowd* (*Y el mundo marcha*, 1928), un film social de King Vidor, y una de sus obras maestras, contiene una imagen que haría escuela, un largo *travelling* de aproximación a un edificio de oficinas hasta terminar en la mesa donde el protagonista trabaja anónimamente al lado de otros muchos individuos, tan grises y alienados como él^[122]. Esta introducción al personaje tiene una extrema similitud con la contemporánea obra kafkiana. El hecho aleatorio de haberse detenido en aquella mesa y no en la de al lado no haría variar la trama del film. Más que nunca, el protagonista es un Don Nadie en medio de otros como él. Vidor reforzó esta condición antiheroica proponiendo un actor desconocido —y que no haría carrera posterior (James Murray)— para evitar cualquier identificación mitificadora del *star system*.

La historia de *Y el mundo marcha* es la de alguien que, como K., quiere alcanzar su lugar en la fortaleza social a través de un triunfo personal en el trabajo que los mensajes publicitarios del capitalismo le inducen a conseguir, pero que las contradicciones del engranaje laboral no hacen más que negarle. Toda la aventura de este héroe cotidiano está impregnada de elementos emparentables con el imaginario kafkiano, como sus dos cuñados, inquietantemente idénticos, que recuerdan los dos ayudantes gemelos de K. en *El castillo*. Vidor coloca ante los ojos del público la hostilidad de una multitud gris y ruda. La hilera de gente sin rostro se muestra indiferente, por no decir incómoda, ante la desgracia personal: «*El mundo no puede parar porque haya muerto su hija*», le dice un policía al protagonista, desolado por la muerte absurda de la criatura, atropellada por un camión. Y, al final de la película, cuando, en un forzado intento de *happy end*, el matrimonio y el hijo que les queda van a reconciliarse contemplando un espectáculo humorístico en un teatro, la cámara, arrancando de ellos, compone un *travelling* inverso al del inicio, que ensancha el campo de la imagen hasta mostrarnos toda la platea llena de espectadores riendo exasperadamente, como enfrentados a la grotesca condición de su vida sin finalidad^[123].

Pero si en el trayecto del americano de clase media todavía queda lugar para la esperanza, la cristalización más pesimista de un castillo laboral se produce en aquellas películas que tratan sociedades donde la vida del funcionario discurre sin cambios. Yasuhiro Ozu convirtió su película *Soshun* (*Primavera precoz*, 1956) en un

conjunto de anticlímax, secuencias basadas en tiempos muertos que presentan la vida gris y sin sorpresas de un oficinista común en el Japón de la década de los cincuenta. La intención de Ozu se revelaba con claridad: mostrar cómo un hombre puede trabajar a lo largo de toda una vida en la misma oficina sin ninguna perspectiva de futuro, sin gratificaciones o ascensos, delante de una fortaleza administrativa fría y distante. Cuatro años antes de este film desesperanzado, un cineasta más joven, Akira Kurosawa, había realizado otra película impresionante sobre la mediocridad de la vida de un funcionario. *Ikiru* (*Vivir*, 1952) narra los últimos días de la vida de un trabajador de la administración, tras cuya muerte, en un largo funeral, se evocan en un flash-back lleno de sarcasmo las diferentes escenas de una existencia burocrática con escasas gratificaciones. La palabra *Vivir* del título del film es pura ironía: la vida de ese trabajador es un lujo innecesario para una sociedad indiferente a su agonía.

EL ENGRANAJE TECNOLÓGICO

La crítica social inherente a estos films encuentra una formulación abiertamente satírica en *Modern Times* (*Tiempos modernos*, 1936), la última película muda de Charles Chaplin, en la que combate el neocapitalismo deshumanizador de la sociedad tecnológica. La cosificación del cuerpo encuentra su metáfora más inquietante en esta película, donde el trabajador es sometido a una maquinización absoluta a través de la técnica. La tiranía horaria y la suspensión de la individualidad en nombre de una uniformización productiva (el mismo universo ya planteado magistralmente por Fritz Lang y Thea von Harbou en 1926 en *Metropolis*) son los grandes accidentes que tiene que superar el héroe de *Tiempos modernos*. Con este film *kafkiano* se cerraba un ciclo de admiración mutua, iniciado por el escritor checo con el reconocimiento de la influencia de los primeros films de Chaplin en su construcción literaria. Una imagen ejemplar, la del vagabundo circulando por los engranajes de una máquina, sometido a él como un instrumento más en un viaje hacia la locura, se convierte en uno de los pilares cinematográficos de un imaginario común.

El universo de la tecnología opresiva, escenario predilecto de muchos cómicos^[124] —para ejercitar una crítica fustigadora—, encuentra una nueva ilustración magistral en *Playtime* (1967), película de Jacques Tati sobre la frialdad de la ciudad moderna, convertida en un monumental *gadget* tecnológico, un castillo de cristal contra el cual el personaje de Monsieur Hulot forcejea por imponerse. El concepto de escala —escala humana contra arquitectura megalómana, universo sensible contra un mundo de ridícula tecnocracia— vuelve a constituir la fuente dramática de los enfrentamientos primarios entre este K. con pipa y sombrero y un castillo tan hermético en su inalterable soberbia como el planteado por Kafka en su novela.

La *Tatipolis* que nos anuncia este director visionario estaba muy próxima, en su futurismo, a aquello en que habían de convertirse los barrios empresariales de la capital francesa. El pesimismo de su anuncio se reencuentra en las películas de ciencia ficción que crean fatalistas escenarios de nuevos totalitarismos. Parábolas sobre un futuro tecnificado, deshumanizado y autoritario, que se puede descubrir tanto en la ciudad amoral de *Blade Runner* como en la sociedad bibliofóbica —y bibliocida— de *Fahrenheit 451* (1966), al igual que en los mundos recreados en películas de género como *Logan's Run* (*La fuga de Logan*, 1976), de Michael Anderson, o en la comedia paródica de Woody Allen *Sleeper* (*El dormilón*, 1973). En cualquier caso, la película más próxima visualmente al posible universo totalitario anunciado por Orwell en la novela *1984* es *Brazil* (realizada precisamente en 1984), de Terry Gilliam, relato claustrofóbico sobre una sociedad amurallada y absurda que prohíbe el sueño y en la que dominan los burócratas. Un auténtico castillo de enloquecida arquitectura, de la cual el aterrorizado protagonista, perseguido por las altas instancias del poder por el mero delito de tener imaginación, sabe que no puede escapar.

EL ESTADO KAFKIANO

Pero no hay que llegar al futuro para descubrir en la organización social de determinadas estructuras de poder una frialdad burocrática semejante a la anunciada por Kafka. En el tratamiento cinematográfico que Volker Schlöndorff da a la militarizada institución escolar de *Der Junge Törless* (*El joven Törless*, 1966) existe toda la intuición —ya presente en la novela de Robert Musil— de la férrea severidad de *El castillo* [48]. La película es una aproximación centroeuropea a un tema que directores de diferentes países han abordado: el tránsito doloroso de la educación sentimental a través de la represión de las instituciones educativas. Películas que pese a describir mundos adolescentes ofrecen una prefiguración del Estado burocrático y policíaco. Títulos que anuncian, como *El joven Törless*, escenarios autoritarios: nazismo, fascismos, la rémora estalinista y algunos contradictorios funcionamientos de las democracias liberales.

Los países de la Europa del Este han constituido un imaginario esencial para *El castillo*: sociedades en las que no cabía la utopía porque —como dictaban las normas oficiales— la mejor sociedad posible ya existía. En ese universo angustioso y sin salidas, los cineastas críticos encontraron en el argumento kafkiano la mejor representación posible de sus sociedades desanimadas^[125].

Bez znieczulenia (*Sin anestesia*, 1978), de Andrzej Wajda, es un perfecto ejemplo de la crónica desesperada de un sistema moralmente descompuesto. Un periodista polaco, a su regreso del extranjero, asiste al hundimiento de su mundo: su mujer le

abandona para irse con su mayor enemigo, suspenden sus cursos en la universidad, un proyectado nuevo viaje al extranjero le es denegado. En el proceso del divorcio intervienen falsos testigos que declaran contra él. La tragedia culmina: su caldera de gas estalla y él muere, no se sabe si por accidente o suicidio. Acaba así la trayectoria ejemplar de un heredero directo de K.

Uno de los casos más impresionantes de adecuación del discurso kafkiano a una realidad política contemporánea es el utilizado por el cineasta Zhan Yimou en la película *Qiu Ju da guansi* (*Qiu Ju, una mujer china*, 1992), historia de una joven cuyo marido ha sido lesionado por una autoridad local. Qiu Ju no quiere vengarse físicamente, sino conseguir una satisfacción legal: su viaje a los diferentes tribunales del poder —hasta llegar a la capital— supone para ella el descubrimiento de un mundo burocrático complejísimo e inoperante, que evidencia los problemas de la China contemporánea^[126]. La trampa del castillo kafkiano se pone de manifiesto con ejemplar lucidez: cuando Qiu Ju, después de un frenético ir y venir lleno de retrasos y evasivas, llega a conseguir su propósito, la misma rigidez lleva a condenar al acusado a una sentencia excesiva en relación con la reparación que Qiu Ju quería. Si el intrincado viaje para conseguir justicia es inexorable, su aplicación resulta todavía más delirante, más ridículamente inhumana.

LA REALIDAD EN FUGA

Más allá de ser una tragedia entre individuo y comunidad, *El castillo* también es un espacio donde reina una divinidad inaccesible. Es la opacidad, la invisibilidad de su rector omnímodo lo que conduce al argumento a su más exasperado nihilismo, visible en aquellas películas que conciben la realidad como un laberinto. La investigación en forma de callejón sin salida —el periplo policial sin final— es una de las obsesiones de la narrativa de Michelangelo Antonioni, director influido por la literatura existencialista y por el concepto de narración sin progreso. *Blow-Up* (1966), según un cuento de Julio Cortázar —*Las babas del diablo*—, es el único film que ha sabido trasladar aquello tan intangible del estilo del escritor argentino: la paradoja ante los atajos del sentido. De todo el cuento, Antonioni sólo conserva la anécdota central: un fotógrafo (David Hemmings) descubre un crimen a partir de la ampliación de la fotografía de un espacio aparentemente plácido. Toda su historia es la investigación para reconstruir ese asesinato, del cual no tiene más evidencia que la imagen granulosa fruto de la ampliación, más abstracta cuanto más quiere acercarse a la realidad. La búsqueda por los laberintos del lenguaje estético crea un espacio sin orientación, que arroja al personaje al escepticismo. Todo Londres, la capital *swinging* del pop, es concebido como un castillo, un planeta de ciencia ficción donde el fotógrafo protagonista se pasea como un extranjero, hasta aceptar las reglas del

juego del absurdo y participar —en la escena final— en una simulación orquestada por unos mimos.

La misma preocupación de ese fotógrafo, que ve cómo su arte le aleja cada vez más de la realidad, es la que siente el protagonista de *The Conversation* (*La conversación*, 1974), un film poco considerado de Francis Coppola e indiscutiblemente una de sus obras maestras^[127]. El protagonista (Gene Hackman) utiliza sofisticados sistemas de audición para poder descubrir una trama de espionaje. Pretende haber obtenido una evidencia que, como al protagonista de *Blow-Up*, le resultará cada vez más inabordable. Si el personaje de David Hemmings concluía su itinerario en la más absoluta desorientación, el de Hackman, en un final igualmente desolado, se consuela tocando el saxo, solo y en casa, en una imagen próxima a la de aquel K. que sólo quería descansar.

La indagación sin salida también está en la base de la película de Lars von Trier *Forbrydelsens element* (*El elemento del crimen*, 1984), donde el investigador, sometido a hipnosis, tiene que reconstruir el periplo del asesino en serie cuya pista está siguiendo. Como ocurre en toda esta filmografía parakafkiana, la penetración en el mundo desconocido se produce a partir de una radical puesta en escena en la que el concepto de espacio intangible es —como lo era en Hitchcock— esencial. La obra de von Trier configura un mundo hermético y turbador que todavía alcanza extremos más laberínticos en su película posterior, *Europa* (1991), donde es la historia política la que constituye una red inescrutable. La trama de espionaje se vincula aquí a un complot nazi creado por un grupo de terroristas con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. Una voz a la manera wellesiana —Dios, la historia, el propio director— dicta los movimientos del protagonista y decide el momento preciso en que dejará de existir. En este film de innegable poder visual, un tren asume el carácter de universo kafkiano; desde su interior, la inercia dinámica e imparable de los acontecimientos convierte a los hombres en viajeros transitorios, prisioneros de fuerzas históricas al margen de su voluntad.

EL LÍMITE DE LA FRONTERA

La visualización de *El castillo* como un viaje sin fin ha sido una aportación específica del cine. Pero la circularidad de ese viaje no siempre se ha expresado en un circuito cerrado, sino sobre todo en una carretera sin origen ni final. En la unión de la geografía física del *film de frontera* y el argumento de *El castillo* es donde se encuentra la fortaleza genérica de algunos *road movies*. En 1971 Monte Hellman creó un título suficientemente explícito para fijar el concepto: *Two-Lane Blacktop* (traducido como *Carretera asfaltada en dos direcciones*), un espacio longitudinal por el que discurren dos vagabundos (¿los de Beckett?), que recorren este único universo

de asfalto como si no hubiera otro tiempo ni otro espacio. En la reducción del mundo a una carretera se centra la fuerza de una película que muchos consideran fundadora del género.

Easy Rider todavía contenía una pizca de romanticismo, de reivindicación hippy: los héroes motorizados (hombre y máquina en un solo cuerpo) buscaban una finalidad imprecisa pero segura (ejemplificada en el límite de la frontera). Una película posterior, en cambio, se presenta con un pesimismo más exacerbado. Se trata de *Vanishing Point* (*Punto límite: cero*, 1971), de Richard Sarafian, basada en un guión de Guillermo Cabrera Infante. El protagonista, Kovalski (K., ¿un juego de C. Infante?), excombatiente, expolicía, expiloto de coches, inicia una absurda fuga hacia delante a través de la desértica geografía del paisaje americano. La carretera es el espacio único y la velocidad su única compañía. El viaje irá adquiriendo en su mismo absurdo un perfil heroico —animado por un *disc-jockey* negro— al establecer una oposición entre el conductor solitario y todo el *establishment* policíaco, sin cara ni nombre, que quiere frenarlo. La circularidad de esta fuga la convierte en un hito del nihilismo cinematográfico. Kovalski tomará su decisión última al comprobar que la policía ha vallado el paso de su mundo, que es el de la carretera. Su deseo de descansar le lleva al autoexterminio: el suicidio individual es la verificación antiheroica. Pero la carretera prosigue sin él.

LA CREACIÓN DE VIDA ARTIFICIAL

PROMETEO Y PIGMALIÓN

Los dioses vigilan a los creadores. Sospechan de los científicos y artistas arrogantes, rebeldes por antonomasia, que desafían al poder divino cuando se obsesionan con el acto más radical de cualquier creación, hacer nacer la vida. Es muy probable que el primero de los grandes rebeldes sea el titán Prometeo, que con su más célebre acción (robar el fuego de los dioses para entregarlo a los hombres) se presenta como el impulsor de la civilización y el progreso, el causante de la emancipación humana respecto a la divinidad. Hay que asociar ese fuego a la técnica: con ella, la humanidad desarrollará inventos que anunciarán nuevos ingenios, y ciudades enteras se levantarán con la aspiración babélica de llegar hasta el cielo. Pero Prometeo es, sobre todo, el primer constructor de hombres, gracias a sus dotes de escultor. El titán encarna la gran aspiración de crear vida sin generación sexual, a través de una intervención inteligente y tecnológica. En el siglo del progreso, el XIX, el sueño del titán sería invocado con lucidez por una escritora inglesa, Mary W. Shelley, esposa del famoso poeta del mismo nombre. La novela *Frankenstein* fue publicada por su autora con el subtítulo *El moderno Prometeo*: el motivo fundamental que la inspiraba —la vida artificial— era perfectamente asociable al osado héroe griego.

ESCULTORES DE VIDA

El tema de la vida artificial no se agota culturalmente con el mito de Prometeo. Es característica de los dioses homéricos la posesión de autómatas: Hefesto —como buen representante de la técnica y los oficios— es uno de sus más consumados artífices, según deducimos de algunos pasajes de la *Ilíada*. Otro escultor de humanidades es Pigmalión, recreado por Ovidio en *Las metamorfosis*: este artista, que había querido permanecer soltero, se enamora de la estatua que ha creado, la cual, gracias a la intervención de Venus, adquiere vida para convertirse en la compañera ideal de su creador. Un argumento depurado y simple, pero que permitiría a la literatura posterior la apasionante exploración de la vasta red de relaciones sentimentales entre las criaturas de la fantasía artística y sus inventores, tanto desde coordenadas próximas al terror fantástico (*El retrato oval*, de Poe) como desde las estilizadas convenciones de la comedia moral de salón (*Pigmalión*, de Bernard Shaw).

El motivo de la vida artificial se formula también, con gran fortuna literaria, en la tradición judía. En ella nace el poderoso mito del Golem^[128], estatua de barro que adquiere vida a través de una inscripción mágica que le graba el rabino en la frente. Dios, creador del hombre mediante el fango, es quien ha otorgado a los rabinos la potestad de repetir su acto infundiendo la vida en estos seres, que acaban siendo destruidos por el peligro que supone su fuerza bruta: inferiores a sus creadores, no tienen el don de la palabra, pero sí un poder físico que será notablemente explotado en sus evocaciones visuales.

La leyenda del Golem incide en los peligros que supone la existencia de una raza de seres no creados directamente por la divinidad; una prevención dogmática de origen religioso obliga a desconfiar de un acto, rayano en la herejía, mediante el cual las criaturas del Señor se empeñan en repetir la acción creadora. La tradición medieval cristiana también condenará esas prácticas, marginándolas lo más posible de la literatura. Sin embargo, la creación de vida a través de la magia será un deseo constante de alquimistas y nigromantes, y aparecerá en leyendas como la de la mandrágora, que explica la aparición de la vida a partir de la simiente de esa planta, o en los ensayos de Paracelso para crear un ser a base del cultivo de semen humano^[129].

PROMETEO CIENTÍFICO

Al prejuicio religioso que condena estas prácticas puede unirse también el prejuicio filosófico. Rousseau, por ejemplo, atribuye a Prometeo la nefasta condición de haber traído la ciencia al mundo y de haber contaminado la bondad natural del ser primitivo: así se inicia la crítica al progreso científico que encuentra en la literatura de Mary Shelley una enriquecedora y nada dogmática reelaboración.

Podemos considerar la novela *Frankenstein* como un relato especular sobre el tema de la creación dentro de la creación [47]. Existe una jerarquía de creadores y criaturas: en la cúspide, jamás preexistente, pero siempre evocado, un Dios cristiano invisible que convierte en pecaminoso cualquier intento de emularlo. En el estrato ínfimo, el monstruo creado por Frankenstein. El científico se sitúa entre los dos, como narrador principal de la historia. Pero hay que recordar que otras dos figuras se interfieren en la narración: la propia Mary Shelley (que cuenta, en el prólogo, el origen de su creación) y el explorador Robert Walton, que es quien refiere a su hermana, a través de una serie de cartas, la aventura que le narra el doctor Frankenstein.

Las connotaciones prometeicas de todo el argumento ya se anuncian en la construcción de este primer personaje narrador que es Walton, un explorador que se ha hecho a la mar con la intención de llegar a las regiones recónditas del Polo Norte a

la conquista de la sabiduría. Él es quien encuentra, en medio de las desiertas regiones árticas, al doctor Frankenstein lanzado a la persecución de su criatura. La novela se convierte en una parábola moral: las palabras de Frankenstein son una advertencia a Robert Walton para que no se aleje de la sociedad de los hombres con el proyecto falaz de dominar los secretos de la naturaleza.

Si Walton lleva a cabo su proyecto fáustico a través del viaje, el doctor Frankenstein ha optado por la creación prometeica. Pero el resultado de sus experimentos —la criatura construida con fragmentos de cadáveres— le parece horrible y el científico lo abandona a su suerte. El monstruo inicia entonces una progresiva venganza contra la familia de su creador, hasta establecer un diálogo con él —en el centro de la novela— que le convierte, por unos pocos capítulos, en narrador de su propia historia. La criatura relata así a Frankenstein (y Frankenstein a Walton, y Walton a su hermana, y Mary Shelley, en tanto que recopiladora-creadora, a todos nosotros) la crónica de su progresivo aprendizaje, en una etapa de aislamiento robinsoniano, que le conduce al trágico descubrimiento de que su físico es inaceptable para los ojos de los demás. El monstruo acaba su narración pidiendo al doctor una compañera, petición a la que Frankenstein accede inicialmente, pero acaba incumpliendo, arrepentido de su creación sacrílega. Una venganza esperada —el asesinato de la esposa del científico durante su noche de bodas— induce a Frankenstein a la persecución del monstruo hasta las regiones árticas. Pero el científico muere de cansancio en el intento, y Walton es quien acaba describiendo, en una última carta a su hermana, la aparición del monstruo en su camarote y la explicación que éste le da de sus razones —¿su humanidad?— antes de perderse en el abismo del polo, sin cadenas y libre.

EL MONSTRUO QUE SE MUESTRA

El tema de la usurpación por parte del hombre de la prerrogativa divina de la creación de la vida fue ampliamente tratado por el cine expresionista alemán, con películas como el serial *Homunculus* (1916), las diferentes adaptaciones de *Alraune* (*Mandrágora*) —notorias las de 1927 y 1930^[130]— y, especialmente, *Der Golem* (*El Golem*) en las dos versiones que realizó Paul Wegener en 1914 y 1920, que popularizaron la leyenda con una caracterización prefrankensteiniana del monstruo que acaba rebelándose contra su creador.

En los Estados Unidos, y dentro de la productora Universal, que intentaba especializar una parte de su política creativa en el campo del terror, es donde se contempló, con excelente visión comercial, la posibilidad de convertir la novela de Mary Shelley en el gran clásico cinematográfico sobre la vida artificial^[131].

Las dos películas que forman el díptico sobre Frankenstein que James Whale

dirigió para la Universal van precedidas de sendos prólogos explicativos. Más que estrictamente didáctico, el primero (*Frankenstein*, 1931) quiere ser aleccionador. Uno de los actores (Eduard Van Sloan) se dirige frontalmente al público, haciéndose portavoz de los productores, para justificar la temeridad de la adaptación y para garantizar que ha sido realizada con una clara finalidad moral: prevenir sobre los peligros de la ciencia y moralizar sobre el castigo que implica querer igualarse a Dios. A juzgar por ese prólogo, el gran conflicto que plantea el clásico film de James Whale es el del hombre que pone en peligro su salvación (cristiana) al desarrollar una actividad que bordea lo sagrado. La creación de vida, potestad exclusiva de Dios, es la gran obsesión del científico prometeico que vive en una obligada marginalidad, ayudado por un criado jorobado con quien roba cadáveres de lóbregos y brumosos cementerios, en el intento de construir un ser artificial en un laboratorio decimonónico que tiene más de inquietante fortaleza de cuento de horror que de escenario de un experimento científico realizado con rigor.

Es posible que fuera la sumisión al criterio de producción de la Universal — fundar una iconografía del terror cinematográfico— lo que acabó por minimizar el motivo principal de la novela —el conflicto entre creador y creación— para dar protagonismo al monstruo visto como criatura aparecida para alterar la placidez de la comunidad. El secreto de su popularidad residía en la extraversión física del *monstruo que se mostraba* (Boris Karloff bajo un genial maquillaje de Jack Pierce). El guión de la película centró la atención en la confrontación social entre la comunidad y la criatura más que en los problemas de conciencia de Frankenstein (y en ese sentido el prólogo del «productor» tiene algo de postizo).

Así quedaba fundada una clave argumental para toda la serie Universal: la auténtica estrella de las películas sería el monstruo cuya popularidad le permitiría muy pronto usurpar el nombre de su creador. Ante la sorprendente reacción del público, que desde el éxito absoluto del primer film tendió a identificar erróneamente el nombre de Frankenstein con el de la criatura, la universal jugó ambiguamente con el título de la segunda parte —*The Bride of Frankenstein* (*La novia de Frankenstein*, 1935)—, que, pese a contener una referencia real a Elisabeth, la prometida del científico, aludía implícitamente a la compañera del monstruo.

Uno de los grandes temas de la novela —la soledad de la criatura necesitada de una compañera— es el que, después de otro prólogo que intenta legitimar culturalmente la continuación (evocan ahora la famosa velada literaria de Villa Diodati^[132]), cobra vida en *La novia de Frankenstein*. En la segunda película de la serie, el sabio prometeico recupera el protagonismo, pero las connotaciones negativas que la moral de Hollywood obligaba a adoptar respecto a ese personaje llevaron a dividir de manera maniquea la figura del científico en dos entidades enfrentadas: ahora el doctor Frankenstein es un sabio arrepentido, dedicado a la ciencia de una manera razonablemente conservadora, tentado por un *alter ego* negativo —un tal doctor Pretorius—, un sabio malévolo que, después de secuestrar a la prometida de

Frankenstein, le obliga a proseguir sus experimentos para crear seres artificiales, con la finalidad de conseguir un ejército de esclavos. Así es como el doctor Frankenstein de la película acepta lo que rechazaba en la novela y crea una mujer artificial para el monstruo. El clímax final se desarrolla en la turbia fortaleza de Pretorius, donde la creación de la compañera del monstruo (interpretada por la misma Elsa Lanchester que en el prólogo asumía el papel de la escritora) culmina en catástrofe: la mujer artificial, al ver el aspecto del ser que le está destinado, escapa aterrorizada. Llena de ira, la criatura destruye a su efímera compañera, al maligno Pretorius y a la fortaleza del mal, mientras Frankenstein y su prometida huyen discretamente, convertidos en una neutra e insignificante pareja de una película que no los necesitaba para llegar a ser sublime^[133].

MÁS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL

En un ciclo de cinco extraordinarias películas realizadas a lo largo de quince años —entre 1957 y 1972—, Terence Fisher y el equipo creativo de la productora inglesa Hammer convirtieron al doctor Frankenstein —encarnado por Peter Cushing— en un aventurero obsesionado por el saber, que actúa nietzscheanamente más allá de la moral^[134]. Sus acciones asesinas jamás están motivadas (ni desvirtuadas) por ninguna locura psicopatológica o de carácter sádico, sino por la racionalidad exacerbada que le convierte en profeta de una nueva ciencia que no acepta la moral de ningún Dios. La criatura, entendida como monstruo único, sólo aparece en la primera película de la serie, y más que una máscara —como la de Karloff— es un cuerpo apedazado y zurcido (Christopher Lee) lo que evidencia su composición fragmentaria. De ese modo, el doctor Frankenstein se erige en el protagonista indiscutible del argumento, en su lucha contra el dogmatismo de la sociedad para imponer un precepto científico sin prejuicios, que secularice lo sagrado (la creación de vida), aunque se hundan todas las concepciones filosóficas y morales anteriores.

Este personaje, que también tiene connotaciones fáusticas, se convierte en un solitario aventurero itinerante, constantemente perseguido por la justicia, abocado a experimentos con cadáveres y progresivamente obsesionado, a medida que avanza la serie, por el trasplante de cerebros, una manera muy laica de inmortalizar a los seres y que crea en ellos constantes interrogantes acerca de su verdadera identidad: es el caso de algunas de sus criaturas enfrentadas al espejo, al descubrir una memoria antigua debajo de un rostro nuevo (una de las más inolvidables imágenes de *El cerebro de Frankenstein*).

En la versión que se muestra más fiel a la novela, la de Kenneth Branagh —*Frankenstein* (1994)—, producida por Francis Ford Coppola, se equilibra el protagonismo entre el creador (Branagh) y su criatura (Robert De Niro), en una

confrontación muy presente en la novela de Shelley. El doctor Frankenstein de Branagh no es un demente, sino un hombre obsesionado por salvar a la humanidad de la enfermedad; la criatura que ha creado es un personaje sensible, una Bestia que provoca solidaridad y simpatía. Más que nunca, el monstruo tiene sus razones.

SABIOS LOCOS Y MEGALÓMANOS

La grandeza sobrehumana de Frankenstein lo convierte en el más trascendental y complejo de los científicos creados por el cine fantástico. Pero no es el único. Idéntica curiosidad por el saber empuja al doctor Moreau —surgido de la pluma visionaria de H. G. Wells— a alejarse del mundo y experimentar con cobayas humanas en su isla, tal como ilustran la adaptación de Erle C. Kenton *The Island of the Lost Souls* (*La isla de las almas perdidas*, 1932) y —con mucha menor fortuna— la firmada por Don Taylor con el título de *The Island of Dr. Moreau* (*La isla del doctor Moreau*, 1977). Volvemos a encontrar un científico deshumanizado (Charles Laughton en la primera versión, Burt Lancaster en la segunda), que ha renunciado prometeicamente a formar parte de la sociedad de los hombres para lanzarse a un experimento perverso y contra natura que le lleva a mezclar la genética humana con la del resto de las especies. El personaje se convierte en la premonición de los médicos nazis tristemente conocidos por su actuación en los campos de concentración^[135].

La figura del científico loco y megalómano tiene notables precedentes. El cine de luces y sombras alemán creó científicos criminales como el protagonista de la película de Robert Wiene *Des Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, 1919), que infunde vida en los muertos mediante técnicas de hipnosis y sonambulismo. Fritz Lang replantearía en el díptico *Dr. Mabuse* (*El doctor Mabuse*, 1922) y *Das Testament des Dr. Mabuse* (*El testamento del doctor Mabuse*, 1933) el tema del científico que —prefigurando a los populares malvados de la serie Bond, al estilo del doctor No— busca el control total del mundo: una especie de jugador de ajedrez universal, personaje de inspiración prometeica que más que crear hombres lo que hace es controlarlos como si fueran títeres, piezas de un tablero que él moverá sintiéndose Dios. En un film posterior que cerraría la carrera de Lang, *Die tausend Augen des Dr. Mabuse* (*Los crímenes del doctor Mabuse*, 1960), se asocia la obsesión por controlar el mundo con el empleo de la tecnología electrónica: Mabuse coloca cámaras de televisión en todos los ámbitos donde quiere detentar el poder, haciendo realidad las intuiciones orwellianas de la novela *1984*.

LA CIUDAD PROMETEICA

Muchas de estas figuras malélicas se refugian en extraordinarias ciudades subterráneas, ocultas del mundo, cuyo impresionante decorado se convierte en una contundente metáfora de su megalómano sueño de poder. Este decorado prometeico exige habitualmente (siguiendo una línea establecida por el *peplum* italiano de la preguerra) la gratificadora compensación catártica del espectador a través de una liberadora destrucción final.

Metrópolis, de Fritz Lang, con guión propio y de su esposa Thea von Harbou, supone para la cultura cinematográfica mundial la ilustración de uno de los motivos derivados del argumento prometeico: el sueño tecnológico de la ciudad perfecta, la Babel que crece hasta el cielo para demostrar el poder divino de su inventor. Se trata de un rico y despreocupado capitalista que concibe la organización social de la urbe bajo una férrea jerarquía y controla a una clase obrera esclavizada que trabaja debajo de la superficie de la tierra. En este mundo inferior e infernal se introducirá el hijo del capitalista, que descubrirá así las contradicciones del mundo que su padre ha creado.

La metrópolis moralmente pervertida brilla paradójicamente con la armonía ejemplar de sus edificios, convertida en una fortaleza futurista. Pero los motivos prometeicos no se agotarán en la concepción del decorado: Lang y von Harbou introdujeron oportunamente el episodio de la creación de un robot de apariencia humana, con el cual el amo de la ciudad piensa sustituir la figura femenina de una maestra idealista que predica de manera subversiva en las catacumbas de la ciudad. El perverso robot será destruido en las apocalípticas escenas finales, que muestran la ruina del sueño megalómano.

La destrucción del decorado, también prometeico, de *Blade Runner* hace que en esta película de Ridley Scott la arquitectura tenga la misma primacía argumental que Lang había planteado en *Metropolis*. Pero la ciudad de Los Ángeles del 2019 no muestra su esplendor, porque ya se está destruyendo desde la primera escena del film. *Blade Runner*, inspirada en una novela de Philip K. Dick —¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?—, es una gran reflexión alrededor del tema de la creación de vida. Bajo la fórmula aparente de una estructura de cine negro (voz en *off* inicial del detective Rick Deckard, incomprensiblemente suprimida por Scott en la versión definitiva), la película narra dos itinerarios paralelos: el del detective Deckard (Harrison Ford), que ha recibido la orden de eliminar a cuatro robots (*replicantes*), escapados de unas minas del espacio, y el de estos seres desarraigados, que buscan al científico que los creó para pedirle que prolongue su vida.

La transformación moral que se opera en Deckard comienza a través de su enamoramiento de uno de los *replicantes* —una mujer que ni siquiera tiene conciencia de haber sido construida (se le han aplicado injertos de memoria en el cerebro)— y culmina con la crispada lucha con Roy Baty (Rutger Hauer), el más peligroso de los rebeldes, que acaba perdonando la vida al detective.

Pero es la búsqueda de su creador por los *replicantes* lo que constituye una auténtica variante sobre el motivo frankensteiniano del enfrentamiento entre el

científico y su criatura. El encuentro entre Baty y el ingeniero que lo ha diseñado se produce en un clima violento que culmina con la muerte del científico a manos del robot humanizado. Reencontramos el espíritu de las últimas páginas del *Frankenstein* de Mary Shelley en la secuencia de la muerte de Baty, cuando, al presentir su final, recita una desesperada elegía a una sensibilidad que dejará de existir: «*Todos estos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia*». Por la misma razón, la ubicación de la historia en un grandilocuente decorado de tono prometeico no es gratuita: funciona, bajo la constante erosión de la lluvia, como una metáfora de tonos pesimistas. La realidad siempre se revela frágil y efímera, y el asesinato de Dios sólo supone el descubrimiento de un desierto nihilista.

EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

La ambivalente figura del ser artificial sometido al dominio de su creador ya había sido utilizada por Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke en *2001: una odisea del espacio* (la computadora Hal 9000, que protagoniza un patético duelo a muerte con el astronauta Bowman), pero había tenido pocos precedentes en el cine. Por dicha razón, está justificada la fama que alcanzó el robot Robby de *Forbidden Planet* (*Planeta prohibido*, 1956), una de las pocas películas de ciencia ficción en el espacio filmadas durante la década de los cincuenta. Este clásico de Fred McLeod Wilcox supone una aportación singularísima al argumento prometeico a través de una inteligente revisión de *La tempestad*, de Shakespeare. Un científico misántropo, su hija —que nunca ha visto a otro hombre— y un robot que les sirve de criado viven retirados en un planeta de los confines de la galaxia. Pero la película no tarda en alejarse de las situaciones de comedia de humillaciones y perdones que Shakespeare desarrolló de manera magistral para convertirse en una parábola sobre la utilización peligrosa de la ciencia: la antigua civilización que habitó el planeta había aprendido a dominar el poder telepático, hasta ser autodestruida por el desbordamiento de ese poder, que el científico conserva sin saberlo. Sus fantasías, sueños y temores adquieren vida corpórea como monstruos auténticos. La habilidad del guión es innegable: *Planeta prohibido* enuncia una reflexión inquietante sobre el poder de la razón humana para generar monstruos, en una soterrada metáfora de la devastación nuclear. El contrapunto humorístico lo proporciona la figura de Robby, robot con debilidades humanas que, al igual que la criatura de Frankenstein, desea compañía femenina.

EL BUEN CREADOR

El carpintero Gepetto, creador de *Pinocho*, el niño de madera memorablemente

adaptado por Disney en la película homónima de 1940, es la más tierna de las transposiciones del creador prometeico a los cuentos de hadas^[136]. La misma sensibilidad respira la relación paternal del científico encarnado por Vincent Price y su criatura en *Eduardo Manostijeras*, un film que, en palabras de José Luis Guarner [35], es una «revisitación posmoderna de Pinocho, con toques de Frankenstein». El tema de la creatividad es enunciado a través de un juego de espejos típicamente frankensteiniano. Manostijeras (tijeras en lugar de manos) es un ser incompleto que consigue por su bondad natural (¿rousseauuniana?, ¿pretecnológica?) la humanización sensible a través del arte. El jardín de esculturas vegetales —un bosque que parece inspirado en Max Ernst— creado por las tijeras fantasiosas del héroe se opone formalmente a la estandarizada sociedad provinciana que acoge la visita de esta criatura inocente.

EL ARTISTA Y LA MODELO

La relación de ternura entre creador y criatura se acentúa en las historias en que el creador se enamora del ser artificial. Utilizando el argumento de *Pigmalión*, según la transposición de George Bernard Shaw (que sustituía al escultor del mito por un profesor de fonética que enseña a hablar correctamente a una muchacha barriobajera), Anthony Asquith dirigió en 1938 una versión que edulcoraba el final eliminando el rechazo del amor de la chica por parte del profesor que Shaw había introducido en su último acto. El *happy end* acompañaría también la versión musical de Broadway, que pasaría posteriormente al cine en el popularísimo *My Fair Lady*, dirigido por George Cukor. Profesores embelesados por sus alumnas —entendidas como criaturas de su intelecto— serían protagonistas de comedias sin demasiadas sorpresas, como *Born Yesterday* (*Nacida ayer*, en versiones de 1950 y 1993), *The Owl and the Pussycat* (*La gatita y el búho*, 1970) o *Educating Rita* (*Educando a Rita*, 1983).

En *Laura* (1944), de Otto Preminger, aparece la versión negativa del enamoramiento de Pigmalión. Un intelectual (Clifton Webb) no puede soportar la autonomía de la mujer que ha educado (Gene Tierney) y, celoso, intenta asesinarla. En este film de atmósfera fascinante se superpone otro hilo argumental igualmente pertinente con la relación entre vida y arte: el detective encargado de la investigación del presunto asesinato de Laura se enamora de su figura reproducida en un cuadro, que, finalmente, en una escena casi onírica, se le aparece viva.

Las relaciones entre la inanidad de la figura estática y la resurrección vital a través del amor —que también era el argumento de *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, 1944), de Fritz Lang— encontraron una formulación poética muy del gusto de los surrealistas en *Portrait of Jennie* (*Jennie*, 1948), de William Dieterle, historia de la fascinación de un pintor (Joseph Cotten) por su modelo (Jennifer

Jones). En realidad, ella es una muchacha muerta muchos años atrás, pero que se aparece misteriosamente a los ojos del pintor hasta que éste completa su retrato. Pero la historia del cine asociará siempre ese tema con la inquietante densidad de *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, un film que superpone diferentes hilos argumentales entre los cuales hay una variante de Pigmalión: un detective enamorado de una mujer que ha muerto intenta obsesivamente reconstruirla a través de la transformación física de otra mujer viva. La cristalización de este sueño necrofílico y estético —hacer renacer a un ser amado— se produce en una secuencia memorable en la que esa mujer aparece con el mismo aspecto de la muerta ante el detective en una habitación de hotel, donde se funden en un abrazo extasiado^[137].

Llegamos ahora al negativo completo de la historia original de Pigmalión: de la transformación de una estatua en mujer pasamos a la conversión de una mujer en estatua. Es el tema tratado por William Wyler en *The Collector* (*El coleccionista*, 1965), crónica negra de la cosificación máxima del cuerpo femenino, que conduce a un secuestro motivado por el puro deseo de posesión, tema que Pedro Almodóvar recuperaría en clave más irónica y menos onanista en *¡Átame!* (1989). Pero es Michel Piccoli quien ha encarnado uno de los pigmaliones más patéticamente solitarios del cine moderno cuando en *Tamaño natural* (1973), de Luis García Berlanga, establece una relación de progresiva dependencia amorosa de una muñeca artificial que ha comprado. En la amarga experiencia de este antihéroe misógino, condenado al suicidio ante la infidelidad de su silenciosa amiga, aparece uno de los retratos más originales de la crítica a aquel escultor enamorado imaginado literariamente por Ovidio. La obra creada no aporta ninguna felicidad, sino que es el espejo deformador de la destrucción del artista.

EL DESCENSO AL INFIERNO

ORFEO

En la creación hay dolor, lirismo, desengaño, desesperación. Formas de desolación congregadas en el fértil argumento de Orfeo, que nos propone uno de los temas básicos de la ficción romántica: la búsqueda del amor perdido más allá de la vida. Pero el personaje que realiza esa búsqueda no es un ser cualquiera: es un artista, un hechicero de las fuerzas naturales. Lo que está en juego en su itinerario hacia el mundo infernal no es únicamente la búsqueda de la mujer amada, sino la recuperación de la inspiración creativa. Orfeo como artista no puede mirar atrás.

LA SANGRE DEL POETA

Poeta y cantor, Orfeo vive la trágica muerte de su esposa Eurídice, mordida por una serpiente. Desesperado, el héroe decide descender al mundo de los muertos —el Averno— para intentar rescatarla. Atraviesa la laguna Estigia y se presenta delante de la reina Perséfone y el soberano de las sombras, Hades. Por medio de su canto pide una nueva vida para Eurídice. Conmovidos por el arte órfico de la seducción estética, los señores de las tinieblas le conceden lo que pide, pero con una condición: no puede mirar a su esposa, que le seguirá hasta haber abandonado el valle del Averno. Orfeo incumplirá el mandato: temeroso de que Eurídice no le siga, mirará hacia atrás y descubrirá, con horror, que la mujer regresa al reino de las sombras. Orfeo se desespera ante esta segunda muerte de Eurídice e intenta volver a buscarla: Caronte, el barquero de la laguna que da entrada a la isla de los muertos, se lo impide. El poeta se sienta en la orilla y permanece allí, prisionero del dolor de amor. Al cabo de siete días desesperados se retira e inicia una vida errática en la que rechaza cualquier contacto con las mujeres. Muchas de ellas desean unirse a él y se quejan de ser rechazadas. Algún tiempo después las Ménades lo descubren, le atacan furiosamente, lo matan y lo descuartizan. La sombra de Orfeo baja a las profundidades de la tierra y allí se reencuentra con Eurídice. Ahora puede mirarla sin temor a perderla.

A LA BÚSQUEDA DEL AMOR PERDIDO

Virgilio y Ovidio son los autores clásicos que recogen la historia de Orfeo. Virgilio, en la *Geórgica IV*, cuenta fundamentalmente el descenso a los infiernos. Ovidio, en *Las metamorfosis*, es quien narra con mayor concisión la historia de su amor por Eurídice. En su texto, el poeta latino separa los dos episodios míticos de la leyenda de Orfeo. El primero muestra la vida feliz con su amada hasta la muerte de ésta, el descenso a los infiernos en su búsqueda, la transgresión de la prohibición, con la segunda muerte de Eurídice, y la desesperada vida errante de Orfeo después de su fracaso^[138]. El otro episodio narra la venganza de las Ménades, dolidas por el menosprecio de Orfeo. Ambos episodios —casi dos argumentos diferenciados— han servido de referencia para la cultura literaria, artística y musical posterior^[139].

La personalidad de Orfeo es clave para entender el sentido del argumento y sus variadas manifestaciones. Es un cantor y poeta capaz de hechizar a los animales y la naturaleza, un artista lleno de inspiración que conocerá el dolor y la expiación. Su fuerza mítica inspiró los movimientos órficos, comunidades iniciáticas que proclamaban la naturaleza divina del alma humana y la necesidad de despojarla del cuerpo. La vida era una condición impura y los ritos de iniciación, ascéticos, permitían alcanzar la plenitud más allá de las limitaciones de la materia. Una actitud que impregnaría una gran tradición poética. Los *Sonetos a Orfeo*, de Rilke, y *Les elegies de Bierville*, de Carles Riba (elegía X) son ejemplos de la utilización de Orfeo como fuente de inspiración estética a la búsqueda de la belleza en los territorios próximos a la muerte.

ORFEO AUXILIADOR

El *thriller* ha sacado un buen partido argumental de la figura del héroe dispuesto a bajar a los infiernos —reales o figurados— para rescatar de allí a la persona amada. En *Frantic* (*Frenético*, 1988), de Roman Polanski, un médico americano (Harrison Ford) pierde a su mujer, secuestrada, y la busca infructuosamente por un París enigmático. El desplazamiento le llevará a los bajos fondos, poblados de seres malignos, hasta que podrá liberarla después de haber experimentado una profunda transformación personal.

La película de Polanski es contemporánea de una serie de comedias de la era *yuppie*, en las que un personaje de vida completamente normal se ve trasladado a un mundo hostil. *After Hours* (*¡Jo, qué noche!*, 1985), *Desesperately Seeking Susan* (*Buscando a Susan desesperadamente*, 1985), *Something Wild* (*Algo salvaje*, 1986) o, posteriormente, *The Bonfire of the Vanities* (*La hoguera de las vanidades*, 1990), reproducen este descenso temporal al infierno ciudadano. De todas ellas, tal vez sea *Algo salvaje* la película más argumentalmente órfica, con la desesperada lucha del protagonista (Jeff Daniels) por rescatar a su Eurídice (Melanie Griffith) del psicópata

que no quiere soltarla (Ray Liotta).

Una atmósfera más tenebrosa y opresiva se respira en *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, 1986), la obra maestra de David Lynch, cuyo comienzo —la cámara introduciéndose por el conducto de una oreja encontrada en un plácido jardín— ya anuncia el ambiente malsano que ha de presidir el film. El protagonista, un joven inexperto (Kyle MacLachlan), accede a un universo morboso, una casa fantasmal habitada por una joven en peligro (Isabella Rossellini) y un mafioso que la tiene dominada, Frank Booth (Dennis Hopper), uno de los personajes más satánicos del cine contemporáneo. Todo el film de Lynch está bañado de una atmósfera inquietante y siniestra, en la frontera entre la luz y las sombras, típica del argumento de Orfeo. El mundo aparentemente tranquilo que se anuncia en el jardín del prólogo ya no es el mismo cuando la escena inicial se repite al final: en medio ha habido el paso por el reino de las tinieblas.

A veces el descenso al infierno es literal. Éste es el caso de *Legend* (1985), de Ridley Scott, un cuento de hadas terrorífico, donde un protagonista de características órficas (Tom Cruise, joven, encantador, cantor) se enfrenta al Diablo para rescatar a sus amigos, utilizando en esta lucha desigual todo su saber y su capacidad seductora. Finalmente, el reino de la luz, el mundo superior, triunfará sobre el de las tinieblas, el inferior.

El mismo aspecto auxiliador se encuentra en otro cuento de hadas, trasladado ahora a un contexto moderno y servido bajo una apariencia de comedia urbana. En *The Fisher King* (*El rey pescador*, 1991), de Terry Gilliam, Jeff Bridges es un *encantador de opiniones*, un locutor nocturno de radio que cae en un infierno personal a causa de un acto violento provocado por su incitación a través de las ondas. Un descenso al Averno de los marginados urbanos le pone en contacto con una de las víctimas de su acto inconsciente (Robin Williams) y le abre el camino de la regeneración.

EL DELIRIO ROMÁNTICO

Vértigo, de Alfred Hitchcock, posee resonancias órficas gracias a las constantes referencias necrófilas: el protagonista está enamorado de una mujer que sale *de entre los muertos* (éste es, por otra parte, el título de la novela de Boileau y Narcejac que inspira el film). Y también es órfico todo el formalismo visual, la espiral de los títulos de crédito y las formas abstractas de las pesadillas con las que se quiere expresar visualmente la entrada en el abismo de la locura^[140].

Una de las características más visibles de los personajes órficos es su renuncia a vivir el mundo real, su ansia de ir más allá de la superficie de las cosas, la necesidad de traspasar el espejo. Apología de un romanticismo arrebatador, la película cuenta

cómo Scottie (James Stewart), un agente de policía retirado a causa de su tendencia al vértigo, recibe de un amigo el encargo de seguir a su mujer, la turbadora Madeleine (Kim Novak), para protegerla. Scottie (evidentemente Orfeo)^[141] se enamorará de ella, pero no podrá impedir que Madeleine se arroje al vacío desde lo alto de un campanario (la primera muerte de Eurídice). Desesperado, deprimido y errático, Scottie vive como un sonámbulo y le parece ver por todas partes el fantasma su amada. Un día reconoce por la calle a una mujer que es el doble de Madeleine, que se hace llamar Judy. Hechizado por esta reencarnación, el detective la hace vestirse y moverse como Madeleine, a la que recrea y, en cierto modo, resucita. Scottie busca su segunda oportunidad con Judy, pero la pierde de nuevo en el momento en que quiere saber la verdad. Judy es Madeleine —Scottie fue víctima de una farsa—, pero este «mirar hacia atrás» será fatal para los dos. La mujer volverá a perderse en el abismo de una segunda muerte, ahora auténtica, ante el horror de Scottie, que seguirá viviendo, pero ya no sabemos cómo. La indefinición sobre su futuro —¿se arroja también al vacío?, ¿sobrevive?— es la de Orfeo —¿vive errante?, ¿muere de tristeza?

La desesperación solitaria de un Orfeo a la busca y rescate de la belleza tiene una encarnación cinematográfica indiscutible: el músico Aschenbach (Dirk Bogarde) resoplando por las calles de una Venecia contaminada por la peste en la adaptación viscontiana de *Morte a Venezia* (*Muerte en Venecia*, 1971^[142]). Trastornado y profundamente apenado por la muerte de su mujer y por su desorientación artística, Aschenbach —vestido de un blanco órfico— visita una Venecia enfermiza tan melancólica como el personaje. Al igual que Orfeo, Aschenbach es un hombre que ha perdido el sentido de su arte y que llega a Venecia —aparentemente el Paraíso, pero también el Averno— para recuperar su estabilidad. Allí encuentra su ideal de belleza en un muchacho andrógino —coherente con la iconografía renacentista y prerrafaelita del relato mítico— al que seguirá obsesivamente por una ciudad que se descompone paso a paso. Aschenbach, convencido de la imposibilidad de apoderarse de esa belleza fútil, morirá en una simbiosis típica de la estética órfica: la pureza se encuentra en las orillas de la muerte^[143].

LA VISITA A LA MORGUE

El Orfeo artista no se ha encarnado únicamente en el campo del arte exquisito. En una película franco-brasileña, *Orfeu negro* (*Orfeo negro*, 1958), de Marcel Camus, la historia de Ovidio se traslada a los suburbios de Río de Janeiro en vísperas de carnaval. Orfeo es un conductor de tranvía, bailarín y cantante —uno de los éxitos de la película se debe a haber propiciado el lanzamiento mundial de la *bossa nova* de Antonio Carlos Jobim—, que se enamora de una chica que visita la ciudad y se hace llamar Eurídice. La excesiva elementalidad de la transposición —que bordea el *kitsch*

— no despertaría hoy demasiado interés de no ser por el brutal contraste de los tonos dramáticos en la contraposición entre la alegría del musical y la sombra siniestra de la Muerte. *Orfeo negro* exalta el aspecto juguetón del carnaval sin descuidar la premonición de la tragedia. La muerte de Eurídice, electrocutada por un cable de alta tensión del tranvía que Orfeo ha puesto en marcha involuntariamente, le provoca un sentimiento de culpabilidad. A partir de ese momento, la película adopta una dimensión desesperada y necrófila. Orfeo rescata el cadáver de Eurídice de la morgue, y el film concluye con la visión más pesimista de la narración mítica: la muerte del artista a manos de una mujer celosa, una Ménade vengadora.

La desesperación inquietante de los últimos minutos de *Orfeo negro* —después de la visita a la morgue— se extiende a lo largo de todo el metraje de *El sueño del mono loco* (1989), film de Fernando Trueba basado en la novela de Christopher Frank. El protagonista Dan Gillis (Jeff Goldblum), es un guionista de cine no excesivamente brillante —proseguimos en el universo de los artistas menores— fascinado por una muchacha muy joven que ha de ser la protagonista de la película que está escribiendo. La chica vive en un mundo enfermizo, en una relación de dependencia mutua con su hermano —que ha de ser el director de la película—, una espiral de destrucción en la que el guionista se sentirá cada vez más absorbido. Dan intentará rescatar a la chica de este infierno incestuoso, prisionero de una obsesión sexual por esa joven ambivalente, una especie de muñeca destructora. Cuando ella desaparece, Dan vagará desesperado en su búsqueda por toda la ciudad —un París sombrío—, en un viaje hacia la oscuridad, vibrante transposición del delirio necrófilo de Orfeo. La encontrará finalmente en uno de los más terroríficos infiernos urbanos: muerta, flotando en un tétrico y acuoso depósito de cadáveres, un lugar en el que se conservan cuerpos anónimos para ser después diseccionados por investigadores. La faz siniestra que convive en el relato de Orfeo adquiere aquí una de sus encarnaciones más desesperanzadas. A diferencia de otros Orfeos, el protagonista de *El sueño del mono loco* no puede conservar recuerdos de ningún tiempo feliz. La mujer amada es portadora desde un principio del germen de la destrucción: Eurídice es la Muerte.

LOS ESPEJOS DE LA CREACIÓN

Si la obsesión de Scottie en *Vértigo* era necrófila —estaba enamorado de una muerta— la del protagonista de *Orphée* (*Orfeo*, 1950), de Jean Cocteau, es la propia Muerte. Este Orfeo es un atractivo poeta —Jean Marais— que deambula por los cenáculos literarios y vanguardistas del París de la época en que se realizó la película. El poeta se sabe desplazado de la cultura moderna y criticado por la nueva juventud literaria, en clara referencia autobiográfica a la marginación que Cocteau había sufrido por parte de la ortodoxia surrealista. La trascendencia de la película se debe a la preeminencia del Orfeo artista por encima del Orfeo auxiliador. El protagonista,

que vive de manera desenfadada la relación con su esposa, Eurídice, encuentra en el contacto con una princesa, que es la Muerte (María Casares), una pasión superior (y plenamente correspondida) a todas sus vivencias mundanas. La princesa —que se introduce en el mundo de los vivos a través de los espejos— se llevará a Eurídice como una estratagema para atraer a Orfeo hasta el reino del Averno. El artista emprende el viaje consciente de que —como dice un personaje— *sólo los artistas tienen el privilegio de poder transitar entre los dos mundos*. Orfeo atraviesa un espejo que se convierte en agua —pura poesía visual del autor— y entra en el mundo de las tinieblas.

Cocteau, para minimizarla misión auxiliadora del poeta, convierte el retorno a la vida de Orfeo y Eurídice en un fragmento de comedia surrealista, donde los dos esposos, en situaciones cotidianas, se ven obligados a hablarse siempre de espaldas. Pero el poeta contempla la imagen de su esposa por el retrovisor del coche, y la pierde de nuevo. A continuación es asesinado por un grupo de artistas jóvenes —las Ménades—, que lo acusan injustamente del asesinato de otro poeta. Pero la Muerte, siempre enamorada de Orfeo, se sacrifica finalmente para devolverle a la vida.

En este film trascendente, Cocteau formaliza una intuición fecunda: entiende que el argumento de Orfeo es el del artista en crisis, que el descenso al infierno es la búsqueda del sentido de la propia creación. Cuando Cocteau recupera el tema en *Le testament d'Orphée* (*El testamento de Orfeo*, 1960), aún subraya en mayor medida esta conciencia autobiográfica: Orfeo es interpretado por el propio Cocteau, que repasa los jalones de su vida artística, y se rodea de amigos famosos como Pablo Picasso, Lucía Bosé o Luis Miguel Dominguín (además de los protagonistas de la película anterior, Marais y Casares). El testamento aludido en el título es el del director, que moriría tres años después, y concluye un ciclo notable que había iniciado con *Le sang d'un poete* (*La sangre de un poeta*, 1930) y que prefiguraba una decisiva vocación de la inmediata modernidad cinematográfica: el director desorientado que busca el sentido último de su obra en la autorreflexión.

La obra maestra definitiva sobre el descenso del artista a los infiernos de la creación es, probablemente, *Fellini 8 1/2* (1963). Fellini narra la vivencia, autobiográfica, de un director de cine que visita su pasado y sus monstruos cotidianos para recuperar la inspiración, en una inteligente variación del argumento órfico. Marcello Mastroianni (*alter ego* de Fellini) se ha retirado a un balneario a causa de una crisis nerviosa, donde convoca a su equipo de rodaje para iniciar la producción de su nueva película, de la cual nadie —ni el director— puede dar ninguna pista. La estancia del director en el balneario supone un viaje psíquico al interior de su infierno poblado de fantasmagóricas Eurídices. La sabiduría de Fellini reside en descomponer hasta el infinito las *mujeres perdidas* del protagonista: la madre, la esposa, la puta, la amante, la musa, seres que pueblan la cabeza del poeta y que son a un tiempo causa de su inspiración y de su inmovilidad. Fellini expresa el descentramiento creativo del protagonista con la utilización órfica de la espiral, tanto en los *travellings* barrocos

que circundan el espacio como en la estructura narrativa, aquello que Christian Metz [53] denominó una *construcción en abismo*. En un final majestuoso —en un gran decorado solitario—, el protagonista ve reaparecer a las mujeres y los hombres que han dado sentido a su vida, unidos por una mágica coreografía con música de Nino Rota. Finalmente, puede mirarles a la cara: su viaje al pasado fantasmal ha cristalizado en la propia película, llena de interrogantes, pero también de vida.

De ese modo, *Fellini 8 1/2* se convierte en la película de las películas. Su importancia, cada vez más reconocida, se debe al hecho de que representa para el cine moderno lo mismo que *Ciudadano Kane* —aquel otro mosaico de incertidumbres— para el cine clásico: haber abierto en su significación poliédrica todo un campo de expresión argumental. *Fellini 8 1/2* convierte las dudas creativas de un autor en materia prima cinematográfica. Dota al cine de una característica que han tenido todas las artes: adoptar la propia obra como argumento. La película vaga errática, dando vueltas sobre sí misma, presidida por la condición existencial de su autor, que se atreve a decir: «Dudo». Y de ese vagabundeo órfico, que quiere beber en la fuente de la Memoria y no en la del Olvido, nace este film que en su singularidad ha sabido contener a todos los demás.

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

- [1] AA.VV., *Shakespeare en el cine*, revista *Nosferatu* 8, San Sebastián, 1992.
- [2] APOLODORO, *Biblioteca de relats mitològics*, Irina, Barcelona, 1990.
- [3] APOLONIO DE RODAS, *Las Argonáuticas*, Cátedra, Madrid, 1986.
- [4] APULEYO, *El asno de oro*, Alianza, Madrid, 1988.
- [5] ARGULLOL, Rafael, *La razón del mal*, Destino, Barcelona, 1993.
- [6] ASIMOV, Isaac, *Fuego infernal*, en *Con la tierra nos basta*, Edhasa, Barcelona, 1963.
- [7] ASTRE, Georges-Albert, y HORAU, Albert-Patrick, *El universo del western*, Fundamentos, Madrid, 1976, p. 267.
- [8] BARGALLÓ, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Alfar. Sevilla, 1994.
- [9] BARR, Charles, *Jekyll and Hyde, Stevenson and Mamouliau*, en BRAVO GOZALO, José María (ed.), *La literatura en lengua inglesa y el cine*, ICE, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993.
- [10] BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, p. 245.
- [11] BEAUMARCHAIS, Caron de, *Las bodas de Fígaro*, Bosch, Barcelona, 1977.
- [12] BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, Tusquets, Barcelona, 1988.
- [13] BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1984.
- [14] LA BIBLIA, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979.
- [15] BORGES, Jorge Luis, *Los cuatro ciclos*, en *Prosa completa*, vol. II. Bruguera, Barcelona, 1980, pp. 445-446.
- [16] CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- [17] CABRERA INFANTE, Guillermo, *En busca del amor perdido*, en *Un oficio del siglo XX*, Seix y Barral, Barcelona, 1973, pp. 367-369.
- [18] CALVINO, Italo, *El poder del hombre sentado*, en *El Viejo Topo* 57, Barcelona, 1981, pp. 72-73.
- [19] CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- [20] COSANDEY, Roland, GAUDREAULT, André, y GUNNING, Tom (ed.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, Lausanne, 1992.

- [21] DIAWARE, Manthia, *African cinema*, Indiana University Press, Indianapolis, 1992.
- [22] DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona, 1991.
- [23] ECO, Umberto, *La estructura narrativa en Fleming*, en AA.VV., *Proceso a James Bond*, Fontanella, Barcelona, 1965.
- [24] ELIADE, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Labor, Barcelona, 1984.
- [25] ESQUILO, *Tragedias completas*, Cátedra, Madrid, 1987.
- [26] EURÍPIDES, *Tragedias*, Cátedra, Madrid, 1985.
- [27] FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.
- [28] FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976.
- [29] FRENZEL, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980.
- [30] GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Planeta, Barcelona, 1985.
- [31] GODARD, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Alphaville, Madrid, 1984.
- [32] GOETHE, Johan Wolfgang von, *Fausto*, Aguilar, Madrid, 1988.
- [33] GOETHE, Johan Wolfgang von, *Urfaust*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.
- [34] GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio, *Casablanca. Una historia y un mito*, Kairós, Barcelona, 1994.
- [35] GUARNER, José Luis, *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano/3*, Laertes, Barcelona, 1993, p. 229.
- [36] GUBERN, Román, *Espejo de fantasmas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993, p. 211.
- [37] GUBERN, Román, PRAT, Joan, *Las raíces del miedo*, Tusquets, Barcelona, 1979.
- [38] HERZOG, Werner, *Kaspar Hauser*, Elías Querejeta, Madrid, 1976, p. 134.
- [39] HOFSTEDE, David, *Hollywood Heroes. Thirty Screen Legends from King Arthur to Zorro*, Madison Books, Boston, 1994.
- [40] HOMERO, *La Ilíada*, Gredos, Madrid, 1991.
- [41] HOMERO, *La Odisea*, Aguilar, Madrid, 1992.
- [42] KAFKA, Franz, *El castillo*, Alianza, Madrid, 1992.
- [43] KAFKA, Franz, *Diarios. 1910-1923*, Lumen, Barcelona, 1991.
- [44] KATSAHNIAS, Iannis, *Édouard l'Intouchable*, en *Cahiers du Cinéma*, n.º 442, París, 1991, p. 34.
- [45] KOLBENSCHLAG, Madonna, *Adiós, Bella Durmiente*, Kairós, Barcelona, 1993, p. 110.
- [46] KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- [47] LEYRA, Ana María, *La mirada creadora*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 159.
- [48] LLOVET, Jordi, *Prólogo a MUSIL, Robert, Les tribulacions del col·legial Törless*,

Proa, Barcelona, 1980.

- [49] LORENTE-COSTA, Joan, *Hermes en el cine. El sueño contemporáneo del héroe*, en VERJAT, Alain (ed.), *El retorno de Hermes*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- [50] LOURCELLES, Jacques, *Dictionnaire du Cinéma. Les Films*, Robert Lafont, París, 1992.
- [51] MARLOWE, Cristopher, *La trágica historia del doctor Fausto*, Icaria, Barcelona, 1983.
- [52] MAY, Rollo, *La necesidad del mito*, Paidós, Barcelona, 1992.
- [53] METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, París, 1983-86.
- [54] MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Siglo XXI, Madrid, 1993.
- [55] MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla*, Cátedra, Madrid, 1992.
- [56] MOLINA FOIX, Juan Antonio (ed.), *Horroroscope. Mitos básicos del cine de terror*, 2 vols., Nostromo Editores, Madrid, 1974.
- [57] MORAVIA, Alberto, *En el cine*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.
- [58] OLSON, Elder, *Tragèdia i teoria del drama*, Quaderns Crema, Barcelona, 1985.
- [59] ORTS, Edmond, *El cine. Diccionario mundial de directores del cine sonoro*. Mensajero, Bilbao, 1985.
- [60] OVIDIO NASÓN, Publio, *Las metamorfosis*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.
- [61] PANDOLFI, Vito, *Història del teatre*, Institut del Teatre, Barcelona, 1989 (3 vols.).
- [62] PEDRAZA, Pilar, *La bella, enigma y pesadilla, esfinge, medusa, pantera*, Tusquets, Barcelona, 1991.
- [63] PÍNDARO, *Odas*, Planeta, Barcelona, 1990.
- [64] PROPP, Vladímir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- [65] RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Paidós, Barcelona, 1981.
- [66] RAY, Nicholas, declaraciones recogidas en ERICE, Víctor, OLIVER, Jos, *Nicholas Ray y su tiempo*, Filmoteca Nacional, Madrid, 1986, pp. 162-163.
- [67] RIBA, Carles, *Elegies de Bierville*, Edicions 62, Barcelona, 1968.
- [68] RILKE, Rainer María, *Sonetos a Orfeo*, Lumen, Barcelona, 1984.
- [69] ROHMER, Eric, *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, UGE 10/18, n. 1145, París.
- [70] ROHMER, Eric, *Apéndice filmográfico*, en BAZIN, André, *Jean Renoir*, Artiach, Madrid, 1973, p. 228.
- [71] SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, Seuil, París 1985.
- [72] SALVAT, Ricard, *El Teatro*, Montesinos, Barcelona, 1983.
- [73] SANTOS, Antonio, *Kenji Mizoguchi*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 269.
- [74] SHAKESPEARE, William, *Teatre* (trad. Josep María de Sagarra), Institut del Teatre, Barcelona, 1979-1986.
- [75] SHAKESPEARE, William, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974.

- [76] SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, Lumen, Barcelona, 1987.
- [77] SÓFOCLES, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1992.
- [78] STEINER, George, *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- [79] STEVENSON, R. L., *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- [80] STOKER, Bram, *Drácula*, Cátedra, Madrid, 1993.
- [81] STRICH, Christian (ed.), *El gran llibre dels contes*, Barcanova, Barcelona, 1990.
- [82] TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *El gatopardo*, Edhasa, Barcelona, 1991.
- [83] TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- [84] TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1974.
- [85] VIRGILIO, *Eneida*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- [86] WALKER, John (ed.), *Halliwel's film guide*, Harper Collins, Londres, 1993.
- [87] WENDERS, Wim (entrevistado por Aldo Tasone), *Dirigido por*, 121, Barcelona, 1984.

ÍNDICE FILMOGRÁFICO

2001: A Space Odyssey (2001: una odisea del espacio), 1968. Dir.: Stanley Kubrick.
Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke, según el relato *The Sentinel* de Arthur C. Clarke.

Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Estados Unidos, 1953. Dir.: Charles Lamont. Guión: John Grant y Lee Loeb.

Abismos de pasión, México, 1953. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, basado en la novela *Wuthering Heights*, de Emily Brontë.

Abogado del diablo, El. Véase Guilty as Sin.

Abyss, Estados Unidos, 1989. Dir.: James Cameron. Guión: James Cameron.

Acorazado Potemkin, El. Véase Bronenosez Potemkin.

Adventures of Don Juan, The (El burlador de Castilla), Estados Unidos, 1949. Dir.: Vincent Sherman. Guión: George Oppenheimer y Harry Kurnitz.

Adventures of Robin Hood, The (Robin de los bosques), Estados Unidos, 1938. Dir.: William Keighlev, Michael Curtiz. Guión: Seton I. Miller, Norman Reilly Raine.

After Hours (¡Jo, qué noche!), Estados Unidos, 1985. Dir.: Martin Scorsese. Guión: Joseph Minion.

Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, la cólera de Dios), Alemania, 1972. Dir.: Werner Herzog. Guión: Werner Herzog.

Al morir la noche. Véase Dead of Night.

Al rojo vivo. Véase White Heat.

Alba de América, España, 1951. Dir.: Juan de Orduña. Guión: José Rodolfo Boeta.

Algo salvaje. Véase Something Wild.

Alemania en otoño. Véase Deutschland im Herbs.

Alice in den Städten (Alicia en las ciudades), Alemania, 1973. Dir.: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders y Veit von Fürstenberg.

Alien, Estados Unidos, 1979. Dir.: Ridley Scott. Guión: Dan O'Bannon y Ronald Shussett.

Alien 3, Estados Unidos, 1992. Dir.: Dave Fincher. Guión: David Giler, Walter Hill y Larry Ferguson.

Aliens, Estados Unidos, 1986. Dir.: James Cameron. Guión: James Cameron, Walter Hill y David Giler.

All About Eve (Eva al desnudo), Estados Unidos, 1950. Dir.: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Joseph L. Mankiewicz.

All the President's Men (Todos los hombres del presidente), Estados Unidos, 1976.

Dir.: Alan J. Pakula. Guión: William Goldman, según el libro de Carl Bernstein y Bob Woodward.

Alraune (Mandrágora), Alemania, 1927. Dir.: Henrik Galeen. Guión: Henrik Galeen, según la novela de Hans Heinz.

Alraune (El último experimento del doctor Briken), Alemania, 1930. Dir.: Richard Oswald, según la película de Henrik Galeen.

Altered States (Viaje alucinante al fondo de la mente), Estados Unidos, 1981. Dir.: Ken Russell. Guión: Sidney Aaron, sobre una novela de Paddy Chayevsky.

Amanecer. Véase *Sunrise*.

Amante del amor, El. Véase *L'homme qui aimait les femmes*.

Amantes crucificados, Los, Véase *Chikamatzu Monogatari*.

Amantes de Verona, Los. Véase *Giulietta e Romeo*.

America, America, Estados Unidos, 1963. Dir.: Elia Kazan. Guión: Elia Kazan.

American Gigolo, Estados Unidos, 1980. Dir.: Paul Schrader. Guión: Paul Schrader.

Amerikanische Freund, Der (El amigo americano), Alemania, 1977. Dir.: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders, sobre la novela de Patricia Highsmith.

Ami de mon amie, L' (El amigo de mi amiga), Francia, 1987. Dir.: Eric Rohmer. Guión: Eric Rohmer.

Amigo americano, El. Véase *Der Americkanische Freund*.

Amigo de mi amiga, El. Véase *L'ami de mon amie*.

Amigos de Peter, Los. Véase *Peter's Friends*.

Amistades peligrosas, Las. Véase *Les Liaisons dangeureuses y Dangerous Liaisons*.

Amor brujo, El, España, 1967. Dir.: Francisco Rovira-Beleta. Guión: Francisco Rovira-Beleta.

Amor brujo, El, España, 1986. Dir.: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura y Antonio Gades, basado en el ballet de Manuel de Falla.

Amor de perdição (Amor de perdición), Portugal, 1921. Dir.: Georges Pallu. Guión: Guedes de Oliveira, según la novela de Camilo Castelo Branco.

Amor de perdição (Amor de perdición), Portugal, 1978. Dir.: Manoel de Oliveira. Guión: Manoel de Oliveira.

Ana Karenina. Véase *Love*.

Ana Karenina, Estados Unidos, 1935. Dir.: Clarence Brown. Guión: Clemence Dane, Salka Viertel, basado en la novela de Tolstói.

Ángel azul, El. Véase *Der Blaue Engel/The Blue Angel*.

Ángel de venganza. Véase *Angel of Vengeance*.

Ángel exterminador, El, México, Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza.

Angel of Vengeance (Ángel de venganza), Estados Unidos, 1987. Dir.: Abel Ferrara. Guión: Nicholas St. John.

Année dernière à Marienbad, L' (El año pasado en Marienbad), Francia, 1961. Dir.: Alain Resnais. Guión: Alain Robbe-Grillet.

Antes de la revolución. Véase Prima della rivoluzione.
Antonio das Mortes, Brasil, 1968. Dir.: Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha.
Año pasado en Marienbad, El. Véase *L'année dernière à Marienbad*.
Apartment, The (El apartamento), Estados Unidos, 1960. Dir.: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder e I. A. L. Diamond.
Appunti per una Orestíada Africana (Apuntes para una Orestíada africana), Italia, 1969. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini.
Ariane. Véase *Love in the Afternoon*.
Arizona. Véase *Destry Rides Again*.
Arma letal. Véase *Lethal Weapon*.
Armas de mujer. Véase *Working Girl*.
Arpa birmana, El. Véase *Biruma no tate goto*.
Atalante, L', Francia, 1934. Dir.: Jean Vigo. Guión: Jean Vigo y Albert Riéra, según un argumento de Jean Guinée (R. Gichen).
¡Átame!, España, 1989. Dir.: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar.
Atrapado por su pasado. Véase *Carlito's Way*.
Aventuras de Robin Hood, Las. Véase *The Adventures of Robin Hood*.
Azul. Véase *Bleu*.

Baile de los vampiros, El. Véase *The Fearless Vampire Killers*.
Bakusha (Inicio de verano), Japón, 1951. Dir.: Yasujiro Ozu. Guión: Kogo Noda y Yasujiro Ozu.
Bal, Le, Francia/Italia/Argelia, 1983. Dir.: Ettore Scola. Guión: Jean-Claude Penchenat, Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola, según el espectáculo creado por el Théâtre du Compagnol.
Ballad of Cable Hogue, The (La balada de Cable Hogue), Estados Unidos, 1970. Dir.: Sam Peckinpah. Guión: John Crawford, Edward Penney.
Barefoot Contessa, The (La condesa descalza), Estados Unidos, 1954. Dir.: Joseph L. Mankiewicz. Guión: Joseph L. Mankiewicz.
Basic Instinct (Instinto básico), Estados Unidos, 1992. Dir.: Paul Verhoeven. Guión: Joe Eszterhas.
Beast from Twenty 20.000 Fathoms, The (El monstruo de tiempos remotos), Estados Unidos, 1953. Dir.: Eugène Lourié. Guión: Lou Morheim, Fred Freiburger, según un argumento de Ray Bradbury.
Beau mariage, Le (La buena boda), Francia, 1982. Dir.: Eric Rohmer. Guión: Eric Rohmer.
Beauty and the Beast (La Bella y la Bestia), Estados Unidos, 1991. Dir.: Gary Trousdale y Kirk Wise. Guión: Linda Woolverton.
Bella de día. Véase *Belle de Jour*.
Bella y la Bestia, La. Véase *Beauty and the Beast* y *La Belle et la Bête*.
Belle de Jour (Bella de día), Francia, 1966. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y

Jean-Claude Carrière, basado en la novela de Joseph Kessel.

Belle Époque, España, 1993. Dir.: Fernando Trueba. Guión: Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Fernando Trueba.

Belle et la Bête, La (La Bella y la Bestia), Francia, 1946. Dir.: Jean Cocteau. Guión: Jean Cocteau, según el cuento de Mme. Leprince de Beaumont.

Bend of the River (Horizontes lejanos), Estados Unidos, 1952. Dir.: Anthony Mann. Guión: Bordon Chase, según la novela *Bend of the Snake*, de William Gulick.

Beso de la pantera, *El*. Véase *Cat People*.

Beso mortal, *Un*. Véase *Kiss Me Deadly*.

Best Years of Our Lives, The (Los mejores años de nuestra vida), Estados Unidos, 1946. Dir.: William Wyler. Guión: Robert Sherwood, según la novela *Glory for Me*, de Mackinlay Kantor.

Bête, La (La bestia), Francia, 1975. Dir.: Walerian Borowczyk. Guión: Walerian Borowczyk.

Bez znieczulenia (Sin anestesia), Polonia, 1978. Dir.: Andrzej Wajda. Guión: Agnieszka Holland y Andrzej Wajda.

Big Heat, The (Los sobornados), Estados Unidos, 1953. Dir.: Fritz Lang. Guión: Sydney Boehm, basado en una novela de William P. McGivern.

Big Sleep, The (El sueño eterno), Estados Unidos, 1946. Dir.: Howard Hawks. Guión: William Faulkner, Leigh Brackett y Jules Furthman, basado en la novela de Raymond Chandler.

Big Trail, The (La gran jornada), Estados Unidos, 1930. Dir.: Raoul Walsh. Guión: Jack Peabody, Marie Boyle, Florence Postal.

Birds, The (Los pájaros), Estados Unidos, 1963. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Evan Hunter, a partir de una narración de Daphne du Maurier.

Biruma no tate goto (El arpa birmana), Japón, 1956. Dir.: Kon Ichikawa. Guión: Michio Takeyama y Natto Wada.

Bitter Moon (Lunas de hiel), GB/Francia, 1992. Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn y Jeff Bross, basada en la novela de Pascal Bruckner.

Black Pirate, The (El pirata negro), Estados Unidos, 1926. Dir.: Albert Parker. Guión: Douglas Fairbanks, Jack Cunningham.

Blade Runner, Estados Unidos, 1982. Dir.: Ridley Scott. Guión: Hampton Fancher y David People, basado en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick.

Blanc (Blanco), Francia, 1993. Dir.: Krzysztof Kieslowski. Guión: Krzysztof Pieszewicz y Krzysztof Kieslowski.

Blaue Engel, Der / Blue Angel, The (El ángel azul), Alemania-Estados Unidos, 1930. Dir.: Josef von Sternberg. Guión: Robert Liebmann, Karl Zuckmayer y Karl Vollmoeller, según la novela *Professor Unrath* de Heinrich Mann.

Bleierne Zeit, Die (Las hermanas alemanas), Alemania, 1981. Dir.: Margarethe von

Trotta. Guión: Margarethe von Trotta.

Bleu (Azul), Francia, 1992. Dir.: Krzysztof Kieslowski. Guión: Krzysztof Piesewicz y Krzysztof Kieslowski.

Blow Out (Impacto), Estados Unidos, 1981. Dir.: Brian de Palma. Guión: Brian de Palma.

Blow-Up, GB, 1966. Dir.: Michelangelo Antonioni. Guión: Michelangelo Antonioni, basado en el cuento *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar.

Blue Dahlia, The (La dalia azul), Estados Unidos, 1946. Dir.: George Marshall. Guión: Raymond Chandler.

Blue Velvet (Terciopelo azul), Estados Unidos, 1986. Dir.: David Lynch. Guión: David Lynch.

Bodas de sangre, España, 1980. Dir.: Carlos Saura. Guión: Alfredo Mañas, basado en la obra teatral de García Lorca.

Body Heat (Fuego en el cuerpo), Estados Unidos, 1981. Dir.: Lawrence Kasdan. Guión: Lawrence Kasdan.

Body Snatchers (Secuestradores de cuerpos), Estados Unidos, 1993. Dir.: Abel Ferrara. Guión: Raymond Cistheri y Larry Cohen.

Bonfire of the Vanities, The (La hoguera de las vanidades), Estados Unidos, 1990. Dir.: Brian de Palma. Guión: Michael Cristofer, basada en la novela de Tom Wolfe.

Bonnie and Clyde (Bonnie y Clyde), Estados Unidos, 1967. Dir.: Arthur Penn. Guión: David Newman y Robert Benton.

Born on the Fourth of July (Nacido el 4 de julio), Estados Unidos, 1989. Dir.: Oliver Stone. Guión: Oliver Stone y Ron Kovic, según el libro de Ron Kovic.

Born Yesterday (Nacida ayer), Estados Unidos, 1950. Dir.: George Cukor. Guión: Albert Mannheimer, basado en la obra teatral de Garson Kanin.

Born Yesterday (Nacida ayer), Estados Unidos, 1993. Dir.: Luis Mandoki. Guión: Douglas McGrath.

Bosque del lobo, El, España, 1970. Dir.: Pedro Olea. Guión: Pedro Olea y J. A. Porto, basado en la novela *El bosque de Ancines*, de Martínez Barbeito.

Boston Strangler, The (El estrangulador de Boston), Estados Unidos, 1968. Dir.: Richard Fleischer. Guión: Edward Anhalt, según el libro de Gerald Frank.

Boudu sauvé des eaux (Boudu salvado de las aguas), Francia, 1932. Dir.: Jean Renoir. Guión: Jean Renoir y Albert Valentin.

Boys from Brazil, The (Los niños del Brasil), Estados Unidos, 1978. Dir.: Franklin J. Schaffner. Guión: Heywood Gould, basado en la novela de Ira Levin.

Boys from Syracuse (Chicos de Siracusa), Estados Unidos, 1940. Dir.: Edward A. Sutherland. Guión: Lenard Spiegelgass, Charles Grayson, Paul Gerard Smith, según la obra de George Abbott, basada en *The Comedy of Errors*, de Shakespeare.

Bravados (El vengador sin piedad), Estados Unidos, 1958. Dir.: Henry King. Guión:

Philip Yordan, según una novela de Frank O'Rourke.

Brazil, GB, 1984. Dir.: Terry Gilliam. Guión: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown.

Breve encuentro. Véase *Brief Encounter*.

Bride of Frankenstein, The (La novia de Frankenstein), Estados Unidos, 1935. Dir.: James Whale. Guión: John L. Balderston y William Hurlbut.

Brief Encounter (Breve encuentro), GB, 1945. Dir.: David Lean. Guión: Noël Coward, David Lean, Ronald Neame, Anthony Havelock-Allan, basado en la obra teatral de Noël Coward *Still Life*.

Brief Encounter (Breve encuentro), GB, 1973. Dir.: Alan Bridges.

Bringing Up Baby (La fiera de mi niña), Estados Unidos, 1938. Dir.: Howard Hawks. Guión: Dudley Nichols y Hagar Wilde, según un relato de Hagar Wilde.

Bronenosez Potemkin (El acorazado Potemkin), URSS, 1925. Dir.: S. M. Eisenstein. Guión: S. M. Eisenstein, sobre un argumento de Nina Agadzhanova-Chutko.

Buena boda, La. Véase *Le beau mariage*.

Büchse der Pandora, Die (Lulú, o la caja de Pandora), Alemania, 1928. Dir.: G. W. Pabst. Guión: G. W. Pabst y Laszlo Wajda, según la obra teatral de Franz Wedekind.

Buscando a Susan desesperadamente. Véase *Desperately Seeking Susan*.

Buscando mi destino. Véase *Easy Rider*.

Caballo de hierro, El. Véase *The Iron Horse*.

Caduta degli dei, La (La caída de los dioses), Italia, 1969. Dir.: Luchino Visconti. Guión: Nicola Badalucco, Enrico Medioli y Luchino Visconti.

Calle 42, La. Véase *Forty-Second Street*.

Cambio de sexo, España, 1976. Dir.: Vicente Aranda. Guión: Vicente Aranda y Joaquín Jordá, según una idea de Carlos Durán.

Campanadas a medianoche, España/Suiza, 1965. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en diversas obras de Shakespeare y en las crónicas de Raphael Holinshed.

Candidata a millonaria. Véase *Hand across the Table*.

Canibais, Os (Los caníbales), Portugal, 1987. Dir.: Manoel de Oliveira. Guión: Manoel de Oliveira, basado en la obra de Álvaro Carvalhal.

Cannibali, I (Los caníbales), Italia, Dir.: Liliana Cavani. Guión: Liliana Cavani e Italo Moscati.

Cantando bajo la lluvia. Véase *Singin' in the Rain*.

Canto do mar, O, Brasil, 1954. Dir.: Alberto Cavalcanti. Guión: J. M. de Vasconcelos y Alberto Cavalcanti.

Cantor de Jazz, El. Véase *The Jazz Singer*.

Captain Blood (El capitán Blood), Estados Unidos, 1935. Dir.: Michael Curtiz. Guión: Casey Robinson, según la novela de Rafael Sabatini.

Caravana de mujeres. Véase *Westward the Women*.

Caravana de Oregón, La. Véase *The Covered Wagon*.

Carlito's Way (Atrapado por su pasado), Estados Unidos, 1993. Dir.: Brian de Palma.
Guión: David Koepp.

Carretera asfaltada en dos direcciones. Véase *Two-Lane Blacktop*.

Carta de una desconocida. Véase *Letter from an Unknown Woman*.

Cartero siempre llama dos veces, El. Véase *The Postman Always Rings Twice*.

Casablanca, Estados Unidos, 1942. Dir.: Michael Curtiz. Guión: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch, según la obra teatral *Everybody Comes to Rick's*, de Murray Burnett y Joan Alison.

Casanova di Federico Fellini, Il (El Casanova de Fellini), Italia, 1976. Dir.: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini y Bernardino Zapponi, basado en la biografía de Giacomo Casanova.

Cat People (La mujer pantera), Estados Unidos, 1942. Dir.: Jacques Tourneur.
Guión: De Witt Bodeen.

Cat People (El beso de la pantera), Estados Unidos, 1982. Dir.: Paul Schrader.
Guión: Alan Ormsby, según el film *Cat People* de 1942.

Cena a las ocho. Véase *Dinner at Eight*.

Cenicienta, La. Véase *Cinderella* y *Try orisky pro popelku*.

Cenizas y diamantes. Véase *Popiól i diament*.

Centauros del desierto. Véase *The Searchers*.

Cerebro de Frankenstein, El. Véase *Frankenstein Must Be Destroyed*.

007 al servicio secreto de Su Majestad. Véase *On Her Majesty's Secret Service*.

Charme discret de la bourgeoisie, Le (El discreto encanto de la burguesía), Francia, 1972. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière.

Charulata, India, 1964. Dir.: Satyajit Ray. Guión: Satyajit Ray.

Cheyenne Autumn (El gran combate), Estados Unidos, 1964. Dir.: John Ford. Guión: James R. Webb, según una novela de Mary Sandoz.

Chica afortunada, Una. Véase *Easy Living*.

Chicos de Siracusa. Véase *Boys from Syracuse*.

Chienne, La, Francia, 1931. Dir.: Jean Renoir. Guión: Jean Renoir y André Girard, según la novela de Georges de la Fouchardière.

Chikamatzu Monogatari (Los amantes crucificados), Japón, 1954. Dir.: Kenji Mizoguchi. Guión: Kyuichi Tsiji, según una novela de Chikamatzu.

China Girl (La muchacha china), Estados Unidos, 1987. Dir.: Abel Ferrara. Guión: Nicholas St. John.

Cielo protector, El. Véase *The Sheltering Sky*.

Cielo sobre Berlín. Véase *Der Himmel Über Berlín*.

Cigarra, La. Véase *Poprygun'ja*.

Cimarron, Estados Unidos, 1931. Dir.: Wesley Ruggles. Guión: Howard Eastbrook, según la novela de Edna Ferber.

Cimarron, Estados Unidos, 1960. Dir.: Anthony Mann. Guión: Arnold Schulman, según el del film homónimo de 1931.

Cinderella (La Cenicienta), Estados Unidos, 1950. Dir.: Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Clayde Geronimi. Guión: basado en el cuento de *La Cenicienta* según Perrault y los hermanos Grimm.

Circe, the Enchantress (Circe, la encantadora). Estados Unidos, 1924. Dir.: Robert Z. Leonard.

Citizen Kane (Ciudadano Kane), Estados Unidos, 1940. Dir.: Orson Welles. Guión: Herman J. Mankiewicz y Orson Welles.

Close Encounters of the Third Kind (Encuentros en la tercera fase), Estados Unidos, 1977. Dir.: Steven Spielberg. Guión: Steven Spielberg.

Cocoon, Estados Unidos, 1985. Dir.: Ron Howard. Guión: Tom Benedek, según una novela de David Saperstein.

Collector, The (El coleccionista), Estados Unidos, 1965. Dir.: William Wyler. Guión: Stanley Mann y John Kohn, basado en la novela de John Fowles.

Como en un espejo. Véase *Såsom i en spegel*.

Comedia sexual de una noche de verano, La. Véase *A Midsummer Night's Sex Comedy*.

Comfort of Strangers, The (El placer de los extraños), Estados Unidos/Italia, 1990. Dir.: Paul Schrader. Guión: Harold Pinter, basado en la novela de Ian McEwan.

Coming Home (El regreso), Estados Unidos, 1978. Dir.: Hal Ashby. Guión: Waldo Salt, Robert C. Jones, según un argumento de Nancy Dowd.

Cómo se corta el jamón. Véase *That Certain Thing*.

Company of Wolves, The (En compañía de lobos), GB, 1984. Dir.: Neil Jordan. Guión: Angela Carter y Neil Jordan, según diversos relatos de Angela Carter.

Comulgantes, Los. Véase *Nattvardsgästema*.

Con faldas y a lo loco. Véase *Some Like it Hot*.

Con la muerte en los talones. Véase *North by Northwest*.

Condesa descalza, La. Véase *The Barefoot Contessa*.

Conquista del Oeste, La. Véase *How the West Was Won*.

Consenting Adults (Dobles parejas), Estados Unidos, 1992. Dir.: Alan J. Pakula. Guión: Matthew Chapman.

Conversation, The (La conversación), Estados Unidos, 1974. Dir.: Francis Ford Coppola. Guión: Francis Ford Coppola.

Corazonada. Véase *One from the Heart*.

Cosas cambian, Las. Véase *Things Change*.

Covered Wagon, The (La caravana de Oregón), Estados Unidos, 1923. Dir.: James Cruze. Guión: Jack Cunningham, según la novela de Emerson Hough.

Crepúsculo de los dioses, El. Véase *Sunset Boulevard*.

Crepúsculo en Tokio. Véase *Tokio Boshoku*.

Crímenes del Dr. Mabuse, Los. Véase *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*.

Crowd, The (Y el mundo marcha), Estados Unidos, 1928. Dir.: King Vidor. Guión: King Vidor, John V. A. Weaver y Harry Behn.

Cuarto hombre, El. Véase *Die Vierde Man*.

Cuarto mandamiento, El. Véase *The Magnificent Ambersons*.

Cuentos de la luna pálida. Véase *Ugetsu Monogatari*.

Cumbres borrascosas. Véase *Wuthering Heights*.

Curse of Frankenstein, The (La maldición de Frankenstein), GB, Dir.: Terence Fisher. Guión: Jimmy Sangster, basado en la novela de Mary W. Shelley.

Curse of the Werewolf (La maldición del hombre lobo), GB, 1961. Dir.: Terence Fisher. Guión: John Elder (Anthony Hinds), basado en la novela *The Werewolf of Paris*, de Guy Endore.

Czlowiek z marmary (El hombre de mármol), Polonia, 1977. Dir: Andrzej Wajda. Guión: Aleksander Scibor-Rylski.

Dahong denglong gaogao gua (La linterna roja), China, 1991. Dir.: Zhang Yimou. Guión: Ni Zehn, basado en la novela de Su Tong.

Dalia azul, La. Véase *The Blue Dahlia*.

Dama de Musashino, La. Véase *Musashino fujin*.

Dama de Shanghai, La. Véase *The Lady from Shanghai*.

Dama del perro, La. Véase *Dama s sobackoj*.

Dama por un día. Véase *Lady for a Day*.

Dama s sobackoj (La dama del perro), URSS, 1960. Dir. Josef Heifits. Guión: Iosif Hejfic, basado en la obra de Anton P. Chéjov.

Damnation de Faust, La, Francia, 1898. Dir.: Georges Méliès. Guión: Georges Méliès.

Dangerous Liaisons (Las amistades peligrosas), Estados Unidos, 1988. Dir.: Stephen Frears. Guión: Christopher Hampton, basado en su obra teatral, sobre la novela de Choderlos de Laclos.

Day the Earth Stood Still, The (Ultimátum a la tierra), Estados Unidos, 1951. Dir.: Robert Wise. Guión: Edmund H. North.

Dead of Night (Al morir la noche), Estados Unidos, 1945. Dir.: Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Robert Hamer y Basil Dearden. Guión: John Baynes y Angus Macohail, basado en historias propias, y de H. G. Wells y E. F. Benson.

Dead Ringers (Inseparables), Canadá, 1988. Dir.: David Cronenberg. Guión: David Cronenberg y Norman Snider, según el libro *Twins*, de Barry Wood.

Death Wish (El justiciero de la ciudad), Estados Unidos, 1974. Dir.: Michael Winner. Guión: Wendell Mayes, según la novela de Brian Garfield.

Dekalog (El decálogo), Polonia, 1988. Dir.: Krzysztof Kieslowski. Guión: Krzysztof Piezewicz y Krzysztof Kieslowski.

Desafío total. Véase *Total Recall*.

Desde Rusia con amor. Véase *From Russia with Love*.

Desencanto, El, España, 1976. Dir.: Jaime Chávarri.

Desperately Seeking Susan (Buscando a Susan desesperadamente), Estados Unidos, 1985. Dir.: Susan Seidelman. Guión: Leona Barish.

Después de tantos años, España, 1994. Dir.: Ricardo Franco. Guión: Ricardo Franco.

Destino de la señora Yuki, El. Véase *Yuki fujin ezu*.

Destry Rides Again (Arizona), Estados Unidos, 1939. Dir.: George Marshall. Guión: Felix Jackson, Gertrude Purcell, Henry Myers, sobre una novela de Max Brand.

Deutschland im Herbst (Alemania en otoño), Alemania, 1977. Dir.: Alf Brustelin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Katja Rupé, Hans-Peter Cloos, Bernhard Sinkel, Beata Mainka. Guión del episodio dirigido por Schlöndorff: Heinrich Böll y Peter Steinbach.

Devdas, India. Dir.: Pramatesh Chandra Barua. Guión: Pramatesh Chandra Barua, según la novela de Sarat Chandra.

Devil is a Woman, The, Estados Unidos, 1935. Dir.: Josef von Sternberg. Guión: John Dos Passos, S. K. Winston, según la novela *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs.

Diable au couvent, Le, Francia, Dir.: Georges Méliès. Guión: Georges Méliès.

Diablo sobre ruedas, El. Véase *Duel*.

Diez mandamientos, Los. Véase *The Ten Commandments*.

Diligencia, La. Véase *Stagecoach*.

Dinner at Eight (Cena a las ocho), Estados Unidos, 1933. Dir.: George Cukor. Guión: Herman J. Mankiewicz y Frances Marion, según la obra teatral de George S. Kaufman y Edna Ferber.

Dirty Harry (Harry el sucio), Estados Unidos, 1971. Dir.: Don Siegel. Guión: Harry Julian Fink, Rita M. Fink, Dean Riesner.

Discreto encanto de la burguesía, El. Véase *Le charme discret de la bourgeoisie*.

Doble vida de Verónica, La. Véase *La double vie de Véronique*.

Dobles parejas. Véase *Consenting Adults*.

Doc, Estados Unidos, 1971. Dir.: Frank Perry. Guión: Pete Hamill.

Doce hombres sin piedad. Véase *Twelve Angry Men*.

Don Giovanni, Italia, 1970. Dir.: Carmelo Bene. Guión: Carmelo Bene.

Don Giovanni, Francia/Italia/Alemania, 1979. Dir.: Joseph Losey. Guión: Rolf Liebermann, adaptado por Patricia y Joseph Losey y Frantz Salieri, según la ópera de W. A. Mozart y Lorenzo da Ponte.

Don Juan, Estados Unidos, 1926. Dir.: Alan Crosland. Guión: Bess Meredyth.

Don Juan, España, 1950. Dir.: José Luis Sáenz de Heredia. Guión: José Luis Sáenz de Heredia.

Don Juan en los infiernos, España, Dir.: Gonzalo Suárez. Guión: Gonzalo Suárez y Azucena Rodríguez, inspirado libremente en el *Don Juan* de Molière.

Don Juan et Faust. Francia, 1922. Dir.: Marcel L'Herbier. Guión: Marcel L'Herbier.

Don Juan, mi querido fantasma. España, 1990. Dir.: Antonio Mercero. Guión:

Joaquim Oristrell y Antonio Mercero.

Don Juan Tenorio, España, 1952. Dir.: Alejandro Perla, según la obra de José Zorrilla.

Dorado, El, España/Francia, 1988. Dir.: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura.

Dormilón, El. Véase *Sleeper*.

Dos caras del doctor Jekyll, Las. Véase *The two faces of Dr. Jekyll*.

Double Indemnity (Perdición), Estados Unidos, 1944. Dir.: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder y Raymond Chandler, según la novela de James M. Cain.

Double vie de Véronique, La (La doble vida de Verónica), Francia/Polonia, 1991. Dir.: Krzysztof Kieslowski. Guión: K. Kieslowski y Krzysztof Piesewicz.

Doubling for Romeo, Estados Unidos, 1921. Dir.: Clarence Badger.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El Dr. Jekyll y Mr. Hyde), Estados Unidos, 1921. Dir.: John S. Robertson. Guión: Clara S. Beranger, basado en la novela de Robert Louis Stevenson.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El hombre y el monstruo), Estados Unidos, 1931. Dir.: Rouben Mamoulian. Guión: Samuel Hoffenstein y Precy Heath, basado en la obra teatral de Thomas Russell Sullivan sobre la novela de Stevenson.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (El extraño caso del Dr. Jekyll), Estados Unidos, 1941. Dir.: Victor Fleming. Guión: John Lee Mahin.

Dr. Jekyll and Sister Hyde (El doctor Jekyll y su hermana Hyde), GB, 1971. Dir.: Roy Ward Baker. Guión: Brian Clemens.

Dr. Jekyll y el hombre lobo, España, 1971. Dir.: León Klimowsky. Guión: Jacinto Molina.

Dr. Mabuse der Spieler (El Doctor Mabuse), Alemania, 1922 (1.^a parte: *Dr. Mabuse der Spieler - Ein Bild der Zeit*; 2.^a parte: *Inferno - Menschen der Zeit*). Dir.: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang y Thea von Harbou, basado en la novela de Norbert Jacques.

Dr. Pyckle and Mr. Pryde, Estados Unidos, 1925. Dir.: P. Pembroke.

Dracula (Drácula), Estados Unidos, 1931. Dir.: Tod Browning. Guión: Garret Fort, según la obra teatral de Hamilton Deane y John Balderston basada en la novela de Bram Stoker.

Dracula (Drácula), GB, 1958. Dir.: Terence Fisher. Guión: Jimmy Sangster, según la novela de Bram Stoker.

Dracula (Drácula), Estados Unidos, 1979. Dir.: John Badham. Guión: W. D. Richter.

Dracula (Drácula), Estados Unidos, 1992. Dir.: Francis Coppola. Guión: James V. Hart.

Dracula's Daughter (La hija de Drácula), 1936. Dir.: Lambert Hillyer. Guión: Garrett Fort.

Dragón Rapide, España, 1986. Dir.: Jaime Camino. Guión: Román Gubern y Jaime Camino.

Duel (El diablo sobre ruedas), Estados Unidos, 1971. Dir.: Steven Spielberg. Guión:

Richard Matheson.

Duelo de titanes. Véase *Gunfight at O. K. Corral*.

Dulces horas, España, 1981. Dir.: Carlos Saura. Guión: Carlos Saura.

Dyadya Vania (Tío Vania), URSS, 1971. Dir.: Andréi Mijalkov Konchalovski. Guión: A. Mijalkov Konchalovski, según la obra teatral de Chéjov.

Easy Living (Una chica afortunada), Estados Unidos, 1937. Dir.: Mitchell Leissen. Guión: Preston Sturges.

Easy Rider (Buscando mi destino), Estados Unidos, 1969. Dir.: Dennis Hopper. Guión: Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern.

Edipo re, Italia, 1967. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini, según la obra teatral de Sófocles.

Eduardo Manostijeras. Véase *Edward Scissorhands*.

Educating Rita (Educando a Rita), GB, 1983. Dir.: Lewis Gilbert. Guión: Willy Russell, basado en su obra teatral.

Edward Scissorhands (Eduardo Manostijeras), Estados Unidos, 1990. Dir.: Tim Burton. Guión: Caroline Thompson, según un argumento de Tim Burton.

Elegía de Naniwa. Véase *Naniwa Hika*.

Elektra, Grecia, 1961. Dir.: Michael Cacoyannis. Guión: Michael Cacoyannis, según la obra teatral de Eurípides.

Elemento del crimen, El. Véase *Forbrydelsens element*.

Elmer Gantry (El fuego y la palabra), Estados Unidos, 1960. Dir.: Richard Brooks. Guión: Richard Brooks, según la novela de Sinclair Lewis.

Emerald Forest, The (La selva esmeralda), GB, 1985. Dir.: John Boorman. Guión: Rospo Pallenberg.

Emigrantes, Los. Véase *Utvandrarna*.

Empire Strikes Back, The. (El imperio contraataca), Estados Unidos, 1980. Dir.: Irvin Kershner. Guión: Leigh Brackett y Lawrence Kasdan, según un argumento de George Lucas.

En busca del arca perdida. Véase *Raiders of the Lost Ark*.

En compañía de lobos. Véase *The Company of Wolves*.

En el curso del tiempo. Véase *Im Lauf der Zeit*.

En la línea de fuego. Véase *In the Line of Fire*.

Enamorarse. Véase *Falling in Love*.

Encadenados. Véase *Notorious*.

Encubridora. Véase *Rancho Notorius*.

Encuentros en la tercera fase. Véase *Close Encounters of the Third Kind*.

Enemigo público, El. Véase *The Public Enemy*.

Enigma de Kaspar Hauser, El. Véase *Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle*.

Ese oscuro objeto del deseo, España/Francia, 1977. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, según la novela *La femme et le pantin*, de Pierre

Louÿs.

Espadachín, El. Véase *The Swordsman*.

Espartaco. Véase *Spartacus*.

Espérame en el cielo, España, 1987. Dir.: Antonio Mercero. Guión: Antonio Mercero.
Horacio Valcárcel y Román Gubern.

Espía que surgió del frío, El. Véase *The Spy Who Came in from the Cold*.

Espíritu de conquista. Véase *Western Union*.

Esplendor en la hierba. Véase *Splendor in the Grass*.

Estado de las cosas, El. Véase *Der Stand der Dinge*.

Estrangulador de Boston, El. Véase *The Boston Strangler*.

Estrategia de la araña, La. Véase *La strategia del ragno*.

Estudiante de Praga, El. Véase *Der Student von Prag*.

E. T., Estados Unidos, 1982. Dir.: Steven Spielberg. Guión: Melisa Mathison.

Europa, Dinamarca/Alemania/Francia/Suecia, 1991. Dir.: Lars von Trier. Guión: Lars
Von Trier y Niels Vørsel.

Eva al desnudo. Véase *All About Eve*.

Evangelio según San Mateo, El. Véase *Il Vangelo secondo Matteo*.

Exodus (Éxodo), Estados Unidos, 1960. Dir.: Otto Preminger. Guión: Dalton Trumbo,
según la novela de Leon Uris.

Exorcist, The (El exorcista), Estados Unidos, 1973. Dir.: William Friedkin. Guión:
William Peter Blatty, según su propia novela.

Extraño, El. Véase *The Stranger*.

Extraño caso del Dr. Jekyll, El. Véase *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

Extraño en mi vida, Un. Véase *Strangers when we Meet*.

Extraños en un tren. Véase *Strangers on a Train*.

Factor humano, El. Véase *The Human Factor*.

Fahrenheit 451, GB, 1966. Dir.: François Truffaut. Guión: François Truffaut y Jean-
Louis Richard, basado en la novela de Ray Bradbury.

Falling in Love (Enamorarse), Estados Unidos, 1984. Dir.: Ullu Grosbard. Guión:
Michael Cristofer.

Falsa seducción. Véase *Unlawful Entry*.

Falso culpable. Véase *The Wrong Man*.

Famiglia, La (La familia), Italia/Francia, 1987. Dir.: Ettore Scola. Guión: Ruggero
Maccari, Furio Scarpelli y Ettore Scola.

Fantasma del paraíso, El. Véase *Phantom of the Paradise*.

Far and Away (Un horizonte muy lejano), Estados Unidos, 1991. Dir.: Ron Howard.
Guión: Bob Dolman.

Fatiche di Ercole, Le (Los trabajos de Hércules), Italia, 1957. Dir.: Pietro Francisci.
Guión: Pietro Francisci, Ennio de Concini, Gaio Frattini.

Faust, Alemania, 1926. Dir.: F. W. Murnau. Guión: Hans Kyser, basado en las obras

teatrales de Goethe y Marlowe.

Faust aux enfers, Francia, 1903. Dir.: Georges Méliès. Guión: Georges Méliès.

Faust et Marguerite, Francia, 1897. Dir.: Georges Méliès. Guión: Georges Méliès.

Fearless Vampire Killers, The (El baile de los vampiros), Estados Unidos, 1967. Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski y Gérard Brach, según un argumento de Gillian y John Sutro.

Fellini 8 1/2. Véase *Otto e mezzo*.

Femme est une femme, Une (Una mujer es una mujer), Francia, Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard, según una idea de Geneviève Cluny.

Femme mariée, Une (Una mujer casada), Francia, 1964. Dir.: Jean-Luc Godard. Guión: Jean-Luc Godard.

Fiebre del sábado noche. Véase *Saturday Night Fever*.

Fiera de mi niña, La. Véase *Bringing Up Baby*.

Finyé (El viento), Malí, 1982. Dir.: Souleymane Cissé. Guión: Souleymane Cissé.

Firm, The (La tapadera), Estados Unidos, 1993. Dir.: Sidney Pollack. Guión: David Rabe, Robert Twome y David Rayfiel, basado en una novela de John Grisham.

Fisher King, The (El rey pescador), Estados Unidos, 1991. Dir.: Terry Gilliam. Guión: Richard La Gravenese.

Fitzcarraldo, Alemania, 1982. Dir.: Werner Herzog. Guión: Werner Herzog.

Flores de equinoccio. Véase *Higanbana*.

Fontane Effie Briest, Alemania, 1974. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Guión: R. W. Fassbinder, basado en la novela *Effie Briest*, de Theodor Fontane.

Forastero, El. Véase *The Westerner*.

Forbidden Planet (Planeta prohibido), Estados Unidos, 1956. Dir.: Fred M. Wilcox. Guión: Cyril Hume.

Forbrydelsens element (El elemento del crimen), Dinamarca, 1984. Dir.: Lars Von Trier. Guión: Lars von Trier y Niels Voersel.

Fortaleza escondida, La. Véase *Kakushi toride no san Akunin*.

Forty-Second Street (La calle 42), Estados Unidos, 1933. Dir.: Lloyd Bacon. Guión: James Seymour y Riam James, según una novela de Bradford Ropes.

Frankenstein, Estados Unidos, 1910. Dir.: J. Searley Dawley.

Frankenstein, Estados Unidos, Dir.: James Whale. Guión: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, John L. Balderston, según la obra teatral de Peggy Webling basada en la novela de Mary W. Shelley.

Frankenstein, Estados Unidos, 1994. Dir.: Kenneth Branagh. Guión: Frank Darabont.

Frankenstein and the Monster from Hell (Frankenstein y el monstruo del infierno), GB, 1973. Dir.: Terence Fisher. Guión: John Elder (Anthony Hinds).

Frankenstein Created Woman (Frankenstein creó a la mujer), GB, 1967. Dir.: Terence Fisher. Guión: John Elder (Anthony Hinds).

Frankenstein creó a la mujer. Véase *Frankenstein Created Woman*.

Frankenstein Must Be Destroyed (El cerebro de Frankenstein), GB, 1969. Dir.:

Terence Fisher. Guión: Bert Batt.
Frankenstein y el monstruo del infierno. Véase *Frankenstein and the Monster from Hell*.

Frantic (Frenético), Estados Unidos, 1988. Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski y Gérard Brach.

Freaks (La parada de los monstruos), Estados Unidos, 1932. Dir.: Tod Browning. Guión: Willis Goldbeck y Leon Gordon, basado en la novela *Spurs*, de Tod Robbins.

Frenético. Véase *Frantic*.

Fresa y chocolate, Cuba/España, 1993. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tobío. Guión: Sepel Paz, basado en un cuento suyo.

From Russia with Love (Desde Rusia con amor), GB, 1963. Dir.: Terence Young. Guión: Richard Maibaum y Johanna Harwood, según la novela de Ian Fleming.

Fuego en el cuerpo. Véase *Body Heat*.

Fuego y la palabra, El. Véase *Elmer Gantry*.

Fuegos en la llanura. Véase *Nobi*.

Fuera de la ley, El. Véase *The Outlaw Josey Wales*.

Fuga de Logan, La. Véase *Logan's Run*.

Furia. Véase *Fury*.

Furia del hombre lobo, La, España, 1970. Dir.: José María Zabalza. Guión: Jacinto Molina.

Fury (Furia), Estados Unidos, 1936. Dir.: Fritz Lang. Guión: Barlett Cormack y Fritz Lang, según un argumento de Norman Krasna.

Gabinete del Dr. Caligari, El. Véase *Das Kabinett des Doktor Caligari*.

Gandhi, GB, 1982. Dir.: Richard Attenborough. Guión: John Briley.

Gángster para un milagro, Un. Véase *A Pocketful of Miracles*.

Gatita y el búho, La. Véase *The Owl and the Pussycat*.

Gattopardo, Il (El gatopardo), Italia, 1963. Dir.: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, P. Festa Campanile, M. Franciosa, E. Medioli, según la novela de Lampedusa.

Generale della Rovere, Il (El general de la Rovere), Italia, 1959. Dir.: Roberto Rossellini. Guión: Sergio Amidei, Indro Montanelli, Diego Fabbri y Roberto Rossellini, según el cuento de Indro Montanelli.

Gesú di Nazareth (Jesús de Nazaret), Italia/GB, 1977. Dir.: Franco Zeffirelli. Guión: Anthony Burgess, Suso Cecchi d'Amico y Franco Zeffirelli.

Gion no shimai (Las hermanas de Gion), Japón, 1936. Dir.: Kenji Mizoguchi. Guión: Yoshikata Yoda y Kenji Mizoguchi.

Giovanna d'Arco al rogo, Italia, 1954. Dir.: Roberto Rossellini. Guión: Roberto Rossellini, basado en el oratorio de Paul Claudel.

Giulietta e Romeo (Romeo y Julieta), Italia/GB, 1954. Dir.: Renato Castellani. Guión:

Renato Castellani, basado en la obra teatral de Shakespeare.

Giulietta e Romeo (Los amantes de Verona), Italia/España, 1964. Dir.: Riccardo Freda. Guión: Riccardo Freda, basado en la obra teatral de Shakespeare.

Godfather, The (El padrino), Estados Unidos, 1972. Dir.: Francis Ford Coppola. Guión: Mario Puzo y Francis Ford Coppola, según la novela de Mario Puzo.

Godfather Part II, The (El Padrino II), Estados Unidos, 1974. Dir.: Francis Ford Coppola. Guión: Francis Ford Coppola y Mario Puzo, según la novela de Mario Puzo.

Godfather Part III, The (El Padrino III), Estados Unidos, 1990. Dir.: Francis Ford Coppola. Guión: Mario Puzo y Francis Ford Coppola.

Gojira (Japón bajo el terror del monstruo), Japón, 1954. Dir.: Inoshiro Honda. Guión: Takeo Murato e Inoshiro Honda.

Golden Voyage of Simbad, The (El viaje fantástico de Simbad), GB, 1973. Dir.: Gordon Hessler. Guión: Brian Clemens y Ray Harryhausen.

Golem, Der (El Golem), Alemania, 1920. Dir.: Paul Wegener. Guión: Paul Wegener y Henrik Galeen.

Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó), Estados Unidos, 1939. Dir.: Victor Fleming. Guión: Sidney Howard (y otros), basado en la novela de Margaret Mitchell.

Gothic, GB, 1986. Dir.: Ken Russell. Guión: Stephen Volk.

Gran dictador, El. Véase *The Great Dictator*.

Gran jornada, La. Véase *The Big Trail*.

Grande Bouffe, La, Francia, 1973. Dir.: Marco Ferreri. Guión: Rafael Azcona y Marco Ferreri.

Grandeur Nature / Tamaño natural. Véase *Tamaño natural / Grandeur nature*.

Grapes of Wrath, The (Las uvas de la ira), Estados Unidos, 1940. Dir.: John Ford. Guión: Nunnally Johnson, según la novela de John Steinbeck.

Great Dictator, The (El gran dictador), Estados Unidos, 1940. Dir.: Charles Chaplin. Guión: Charles Chaplin.

Greatest Story Ever Told, The (La historia más grande jamás contada), Estados Unidos, 1965. Dir.: George Stevens. Guión: James Lee Barrett, George Stevens.

Grito de piedra. Véase *Schrei aus Stein*.

Gritos y susurros. Véase *Viskningar och rop*.

Guerra de las galaxias, La. Véase *Star Wars*.

Guerra de los mundos, La. Véase *War of the Worlds*.

Guilty as Sin (El abogado del diablo), Estados Unidos, 1993. Dir.: Sidney Lumet. Guión: Larry Cohen.

Gunfight at O. K. Corral (Duelo de titanes), Estados Unidos, 1957. Dir.: John Sturges. Guión: Leon Uris.

Halcón del mar, El. Véase *The Sea Hawk*.

Halcón maltés, El. Véase *The Maltese Falcon*.

Hamlet, GB, 1948. Dir.: Laurence Olivier. Guión: Alan Dent, según la obra de William Shakespeare.

Hamlet, URSS, 1964. Dir.: Grigori Kozintsev. Guión: Grigori Kozinstev, según la obra de Shakespeare en versión de Boris Pasternak.

Hamlet, Estados Unidos, 1992. Dir.: Franco Zeffirelli. Guión: Christopher De Vore y Franco Zeffirelli.

Hamlet, GB, 1996. Dir.: Kenneth Branagh. Guión: Kenneth Branagh, según la obra de Shakespeare.

Hammett, Estados Unidos, 1982. Dir.: Wim Wenders. Guión: Ross Thomas, Dennis O'Flaherty, según la novela de Joe Gores.

Hampa dorada. Véase *Little Caesar*.

Hand across the Table (Candidata a millonaria), Estados Unidos, 1935. Dir.: Mitchell Leisen. Guión: Norman Krasna, Vincent Lawrence, Herbert Fields.

Hand that Rocks the Cradle, The (La mano que mece la cuna), Estados Unidos, 1991. Dir.: Curtis Hanson. Guión: Amanda Silver.

Harakiri. Véase *Seppuku*.

Harry el sucio. Véase *Dirty Harry*.

Hasta el fin del mundo. Véase *Until the End of the World*.

Haunted Summer, Estados Unidos, 1988. Dir.: Ivan Passer. Guión: Lewis John Carlino, basado en la novela de Anne Edwards.

Heaven's Gate (La puerta del cielo), Estados Unidos, 1980. Dir.: Michael Cimino. Guión: Michael Cimino.

Henry: Portrait of a Serial Killer (Henry, retrato de un asesino), Estados Unidos, 1988. Dir.: John McNaughton. Guión: Richard Fire, John McNaughton.

Hermanas alemanas, Las. Véase *Die Bleierne Zeit*.

Hermanas de Gion, Las. Véase *Gion no shimai*.

Higanbana (Flores de equinoccio), Japón, 1958. Dir.: Yasujiro Ozu. Guión: Kogo Noda y Yasujiro Ozu.

Hija de Drácula, La. Véase *Dracula's Daughter*.

Hija de Ryan, La. Véase *Ryan's Daughter*.

Himmel Über Berlin, Der (Cielo sobre Berlín), Alemania/Francia, 1987. Dir.: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders y Peter Handke.

Histoire immortelle, Une (Una historia inmortal), Francia, 1968. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en un relato de Isak Dinesen.

Histoires extraordinaires/Tre passi nel delirio (Historias extraordinarias), Italia/Francia, 1968. Film en tres episodios con argumentos inspirados en Edgar Allan Poe: *Metzengerstein*. Dir.: Roger Vadim. Guión: Roger Vadim, Pascal Cousin y Clement Biddlewood. *William Wilson*. Dir.: Louis Malle. Guión: Louis Malle y Daniel Boulanger. *Toby Dammit*. Dir.: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini y Bernardino Zapponi.

Historia inmortal, Una. Véase *Une histoire immortelle*.

Historia más grande jamás contada, La. Véase *The Greatest Story Ever Told*.

Historia oficial, La, Argentina, 1986. Dir.: Luis Puenzo. Guión: Aída Bortnik y Luis Puenzo.

Historias de Filadelfia. Véase *The Philadelphia Story*.

Historias extraordinarias. Véase *Histoires extraordinaires/Tre passi nel delirio*.

Hoguera de las vanidades, La. Véase *The Bonfire of the Vanities*.

Hold Back the Dawn (Si no amaneciera), Estados Unidos, 1941. Dir.: Mitchell Leisen. Guión: Charles Brackett y Billy Wilder, basado en una novela de Ketty Frings.

Hombre de Laramie, El. Véase *The Man from Laramie*.

Hombre de mármol, El. Véase *Człowiek z marmary*.

Hombre que mató a Liberty Valance, El. Véase *The Man Who Shot Liberty Valance*.

Hombre que pudo reinar, El. Véase *The Man Who Would Be King*.

Hombre y el monstruo, El. Véase *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

Homme qui aimait les femmes, L' (El amante del amor), Francia, 1977. Dir.: François Truffaut. Guión: François Truffaut, Suzanne Schiffman y Michel Fermand.

Homunculus, Alemania, 1916. Dir.: Otto Rippert.

Hong gaoliang (Sorgo rojo), China, 1987. Dir.: Zhang Yimou. Guión: Chen Jianyu, Zhu Wei, Mo Yan.

Honor perdido de Katharina Blum, El. Véase *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum*.

Hora de las pistolas, La. Véase *Hour of the Gun*.

Horizonte muy lejano, Un. Véase *Far and Away*.

Horizontes lejanos. Véase *Bend of the River*.

Horse Feathers (Plumas de caballo), Estados Unidos, 1932. Dir.: Norman Z. McLeod. Guión: Bert Kalmar, Harry Ruby, S. J. Perelman y Will B. Johnstone.

Hour of the Gun (La hora de las pistolas), Estados Unidos, 1967. Dir.: John Sturges. Guión: Edward Anhalt.

How Green Was My Valley (Qué verde era mi valle), Estados Unidos 1941. Dir.: John Ford. Guión: Philip Dunne, basado en la novela de Richard Llewellyn.

How the West Was Won (La conquista del Oeste), Estados Unidos, 1962. Dir.: Henry Hathaway, John Ford, George Marshall. Guión: James R. Webb.

Human Factor, The (El factor humano), GB, 1980. Dir.: Otto Preminger. Guión: Tom Stoppard, según la novela de Graham Greene.

Humanidad en peligro, La. Véase *Them!*

If I Were King (Si yo fuera rey), Estados Unidos, 1938. Dir.: Frank Lloyd. Guión: Preston Sturges.

Ikiru (Vivir), Japón, 1952. Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Hideco Oguni, Shinobu Hashimoto y Akira Kurosawa.

Im Lauf der Zeit (En el curso del tiempo), Alemania, 1975. Dir.: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders.

Impacto. Véase *Blow Out*.

Imperativ, Polonia, 1982. Dir.: Krzysztof Zanussi. Guión: Krzysztof Zanussi.

Imperio contraataca, El. Véase *The Empire Strikes Back*.

In the Line of Fire (En la línea de fuego), Estados Unidos, 1993. Dir.: Wolfgang Petersen. Guión: Jeff Maguire.

In Weiter Ferne, so Nah! (Tan lejos, tan cerca), Alemania, 1993. Dir.: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders, Ulrich Zieger y Richard Retinger.

Incidente en Ox-Box. Véase *The Ox-Box Incident*.

Incredibile Shrinking Man, The (El increíble hombre menguante), Estados Unidos, 1957. Dir.: Jack Arnold. Guión: Richard Matheson, basado en su propia novela.

Indiana Jones and the Last Crusade (Indiana Jones y la última cruzada), Estados Unidos, 1989. Dir.: Steven Spielberg. Guión: Jeffrey Boam, según un argumento de George Lucas y Menno Meyjes.

Indiana Jones and the Temple of Doom (Indiana Jones y el templo maldito), Estados Unidos, 1984. Dir.: Steven Spielberg. Guión: William Huyck y Gloria Catz, según un argumento de George Lucas.

Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano (Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova), Italia, 1969. Dir.: Luigi Comencini. Guión: Luigi Comencini.

Informe Pelicano, El. Véase *The Pelican Brief*.

Inicio de verano. Véase *Bakusha*.

Inseparables. Véase *Dead Ringers*.

Insoportable levedad del ser, La. Véase *The Unbearable Lightness of Being*.

Instinto básico. Véase *Basic Instint*.

Interiors (Interiores), Estados Unidos, 1978. Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.

Intocables, Los. Véase *The Untouchables*.

Intolerance (Intolerancia), Estados Unidos, 1916. Dir.: David W. Griffith. Guión: David W. Griffith.

Intruso, España, 1993. Dir.: Vicente Aranda. Guión: Álvaro del Amo y Vicente Aranda.

Invaders from Mars (Los invasores de Marte), Estados Unidos, 1953. Dir.: William Cameron Menzies. Guión: Richard Blake.

Invasion of the Body Snatchers (La invasión de los ladrones de cuerpos), Estados Unidos, 1956. Dir.: Don Siegel. Guión: Daniel Mainwaring, según la novela de Jack Finney.

Invasion of the Body Snatchers (La invasión de los ultracuerpos), Estados Unidos, 1978. Dir.: Philip Kaufman. Guión: W. D. Richter.

Invasores de Marte, Los. Véase *Invaders from Mars*.

Irma la Douce (Irma la dulce), Estados Unidos, 1963. Dir.: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder e I. A. L. Diamond, según una obra teatral de Alexandre Breffort.

Iron Horse, The (El caballo de hierro), Estados Unidos, 1924. Dir.: John Ford. Guión: Charles Kenyon y John Russell.

Isla de las almas perdidas, La. Véase *Island of Lost Souls*.

Isla del Dr. Moreau, La. Véase *The Island of Dr. Moreau*.

Island of Dr. Moreau (La isla del Dr. Moreau), Estados Unidos, 1977. Dir.: Don Taylor. Guión: John Herman Shaner y Al Ramrus, basado en la narración de H. G. Wells.

Island of Lost Souls (La isla de las almas perdidas), Estados Unidos, Dir.: Erle C. Kenton. Guión: Waldemar Young y Philip Wylie, basado en la narración *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells.

Ivanhoe, Estados Unidos 1952. Dir.: Richard Thorpe. Guión: Noel Langley y Aeneas Mackenzie, sobre la novela de Walter Scott.

Iwasigumo (Nubes de verano), Japón, 1958. Dir.: Mikio Naruse. Guión: Mikio Naruse.

Jalsaghar (El salón de música), India, 1958. Dir.: Satyajit Ray. Guión: Satyajit Ray, según una novela de Tarashankar Bannerjee.

Januskopf, Der, Alemania, 1920. Dir.: F. W. Murnau. Guión: Hans Janowitz, basado en la narración *Dr. Jekyll and Mr Hyde* de Robert L. Stevenson.

Japón bajo el terror del monstruo. Véase *Gojira*.

Jardín de las delicias, El, España, 1970. Dir.: Carlos Saura. Guión: Rafael Azcona y Carlos Saura, sobre un argumento de Carlos Saura.

Jason and the Argonauts (Jasón y los argonautas), GB, 1962. Dir.: Don Chaffey. Guión: Jan Read y Beverley Cross, según el relato de Apolonio de Rodas.

Jaws (Tiburón), Estados Unidos, 1975. Dir.: Steven Spielberg. Guión: Peter Benchley y Carl Gottlieb, según la novela del primero.

Jazz Singer, The (El cantor de jazz), Estados Unidos, 1927. Dir.: Alan Crosland. Guión: Alfred A. Cohn, según una obra teatral de Samson Raphaelson.

Jeder für sich und Gott gegen alle (El enigma de Kaspar Hauser), Alemania, 1974. Dir.: Werner Herzog. Guión: Werner Herzog.

Jennie. Véase *Portrait of Jennie*.

Jesus Christ Superstar (Jesucristo Superstar), Estados Unidos, 1973. Dir.: Norman Jewison. Guión: Melvyn Bragg y Norman Jewison, según la ópera rock de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice.

Jésus de Montréal (Jesús de Montreal), Canadá/Francia, 1989. Dir.: Denys Arcand. Guión: Denys Arcand.

Jesús de Nazaret. Véase *Gesù di Nazareth*.

JFK, Estados Unidos, 1991. Dir.: Oliver Stone. Guión: Zachary Zklar y Oliver Stone.

Jinete pálido, El. Véase *Pale Rider*.

¡Jo, qué noche! Véase *After Hours*.

Joan of Arc (Juana de Arco), Estados Unidos, 1948. Dir.: Victor Fleming. Guión: Maxwell Anderson y Andrew Solt, basado en la obra de teatro *Joan of Lorraine* de Maxwell Anderson.

Johnny Guitar, Estados Unidos, 1953. Dir.: Nicholas Ray. Guión: Philip Yordan, basado en una novela de Roy Chanslor.

Johnny Stecchino (Johnny Palillo), Italia, 1992. Dir.: Roberto Benigni. Guión: Vincenzo Cerami y Roberto Benigni.

Joseph Killian. Véase *Postava K. Podpirani*.

Joven terrible, La. Véase *Schreckliche mädchen, Das*.

Joven Törless, El. Véase *Der Junge Törless*.

Ju Dou (Semilla de crisantemo), China, 1990. Dir.: Zhang Yimou. Guión: Lui Heng.

Judas, El, España, 1952. Dir.: Ignacio F. Iquino.

Junge Törless, Der (El joven Törless), Alemania, 1966. Dir.: Volker Schlöndorff. Guión: Volker Schlöndorff, basado en la novela de Robert Musil, 271.

Justiciero de la ciudad, El. Véase *Death Wish*.

Kaachan to juichi-nin no Kodomo (Nuestros años de esplendor), Japón, 1966. Dir.: Heinosuké Goshō. Guión: Hideo Horie, según las *Memorias* de Tora Yoshida.

Kabinett des Doktor Caligari, Das (El gabinete del doctor Caligari), Alemania, 1919. Dir.: Robert Wiene. Guión: Carl Mayer y Hans Janowitz.

Kagemusha, Japón, 1980. Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa y Masato Ide.

Kakushi toride no san Akunin (La fortaleza escondida), Japón, 1958. Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni y Shinobu Hashimoto.

King and Country (Rey y patria), GB, 1964. Dir.: Joseph Losey. Guión: Evan Jones, basado en la obra teatral *Hamp*, de John Wilson.

King Kong, Estados Unidos, 1933. Dir.: Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack. Guión: James Creelman y Ruth Rose, según un argumento de Edgar Wallace.

King Kong, Estados Unidos, 1976. Dir.: John Guillermin. Guión: Lorenzo Semple, Jr., inspirado en la película de 1933.

King of Kings (Rey de reyes), Estados Unidos, 1927. Dir.: Cecil B. DeMille. Guión: Jeannie Macpherson.

King of Kings (Rey de reyes), Estados Unidos, 1961. Dir.: Nicholas Ray. Guión: Philip Yordan.

King Solomon's Mines (Las minas del rey Salomón), GB, 1937. Dir.: Robert Stevenson. Guión: Michael Hogan, A. R. Rawlinson, Roland Pertwee, Ralph Spencer y Charles Bennett, según la novela de H. Rider Haggard.

King Solomon's Mines (Las minas del rey Salomón), Estados Unidos, 1950. Dir.: Compton Bennett. Guión: Helen Deutsch.

King Solomon's Mines (Las minas del rey Salomón), Estados Unidos, 1985. Dir.: J. Lee Thompson. Guión: Gene Quintano, James R. Silke.

Kiss Me Deadly (Un beso mortal), Estados Unidos, 1955. Dir.: Robert Aldrich. Guión: A. I. Bezzerides, según la novela de Mickey Spillane.

Kumonosu-jo (Trono de sangre), Japón, 1957. Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, según la obra *Macbeth* de William Shakespeare.

Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas), Italia, 1948. Dir.: Vittorio de Sica. Guión: Cesare Zavattini.

Ladrón de bicicletas. Véase *Ladri di biciclette*.

Lady Eve (Las tres noches de Eva), Estados Unidos, 1941. Dir.: Preston Sturges. Guión: Preston Sturges, según una obra teatral de Monckton Hoffe.

Lady for a Day (Dama por un día), Estados Unidos, 1933. Dir.: Frank Capra. Guión: Robert Riskin, según la narración *Madame la Gimp*, de Damon Runyon.

Lady from Shanghai, The (La dama de Shanghai), Estados Unidos, 1948. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en una novela de Sherwood King.

Lady Macbeth en Siberia. Véase *Sibirskia Ledi Magbet*.

Largo adiós, Un. Véase *The Long Goodbye*.

Largo fin de semana. Véase *Long Weekend, The*.

Last Action Hero, The (El último gran héroe), Estados Unidos, 1993. Dir.: John MacTiernan. Guión: Shane Black, David Arnott.

Last Days of Eden (Los últimos días del Edén), Estados Unidos, 1992. Dir.: John MacTiernan. Guión: Tom Schulman y Sally Robinson, según una historia de Tom Schulman.

Last Emperor, The (El último emperador), Italia/Inglaterra, 1987. Dir.: Bernardo Bertolucci. Guión: Mark People y Bernardo Bertolucci.

Last Temptation of Christ, The (La última tentación de Cristo), Estados Unidos, 1988. Dir.: Martin Scorsese. Guión: Paul Schrader, según la novela de Nikos Kazantzakis.

Last Train from Gun Hill (El último tren a Gun-Hill), Estados Unidos, 1959. Dir.: John Sturges. Guión: James Poe.

Last Wagon, The (La ley del talión), Estados Unidos, 1956. Dir.: Delmer Daves. Guión: James Edward Grant, Delmer Daves y Gwen Bagni.

Last Wave, The (La última ola), Australia, 1977. Dir.: Peter Weir. Guión: Peter Weir, Tony Morphett y Petra Popescu.

Laura, Estados Unidos, 1944. Dir.: Otto Preminger. Guión: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein y Betty Reinhardt, basado en la novela de Vera Caspary.

Laura, del cielo llega la noche, España, 1987. Dir.: Gonzalo Herralde. Guión: Gonzalo Herralde y Gustau Hernández, basado en la novela de Miquel Llor.

Legend, GB, 1985. Dir.: Ridley Scott. Guión: William Hjortsberg.

Leggenda di Enea, La (La leyenda de Eneas), Italia-Francia, 1962. Dir.: Giorgio

Rivalti, libremente basado en la *Eneida* de Virgilio.

Lethal Weapon (Arma letal), Estados Unidos, 1987. Dir.: Richard Donner. Guión: Shane Black.

Letra escarlata, La. Véase *Der Schalachrote Buchstabe*.

Letter from an Unknown Woman (Carta de una desconocida), Estados Unidos, 1948. Dir.: Max Ophuls. Guión: Howard Koch, basado en la novela de Stefan Zweig.

Ley del hampa, La. Véase *The Rise and Fall of Legs Diamond*.

Ley del tali3n, La. Véase *The Last Wagon*.

Leyenda de Eneas, La. Véase *La leggenda di Enea*.

Liaisons dangereuses, Les (Las amistades peligrosas), Francia, Dir.: Roger Vadim. Gui3n: Roger Vadim, Roger Vailland y Claude Brul3, seg3n la novela de Choderlos de Laclos.

Linterna roja, La. Véase *Dahong denglong gaogao gua*.

Lista de Schindler, La. Véase *Schindler's List*.

Little Buddha (Pequeño Buda), GB, Dir.: Bernardo Bertolucci. Gui3n: Rudy Wurlitzer y Mark People, seg3n un argumento de Bertolucci.

Little Caesar (Hampa dorada), Estados Unidos, 1930. Dir.: Mervyn Le Roy. Gui3n: Francis Faragoh y Robert E. Lee, seg3n la novela de W. R. Burnett.

Lo que el viento se llev3. Véase *Gone with the Wind*.

Logan's Run (La fuga de Logan), Estados Unidos, 1976. Dir.: Michael Anderson. Gui3n: David Zelag Goodman, basado en una novela de William F. Nolan.

Long Goodbye, The (Un largo adi3s), Estados Unidos, 1973. Dir.: Robert Altman. Gui3n: Leigh Brackett, basado en la novela de Raymond Chandler.

Long Weekend, The (Largo fin de semana), Australia, 1978. Dir.: Colin Eggleston.

Love (Ana Karenina), Estados Unidos, 1927. Dir.: Edmund Goulding. Gui3n: Frances Marion y Lorna Moon, seg3n la novela de Tolst3i.

Love in the Afternoon (Ariane), Estados Unidos, 1957. Dir.: Billy Wilder. Gui3n: Billy Wilder e I. A. L. Diamond, basado en la novela de Claude Anet.

Love Story, Estados Unidos, 1970. Dir.: Arthur Hiller. Gui3n: Erich Segal, basado en su propia novela.

Lul3, o la caja de Pandora. Véase *Die B3sche der Pandora*.

Lunas de hiel. Véase *Bitter Moon*.

M, Alemania, 1931. Dir.: Fritz Lang. Gui3n: Thea von Harbou, Paul Falkenberg, Adolf Jansen y Karl Vash.

Macbeth, Estados Unidos, 1948. Dir.: Orson Welles. Gui3n: Orson Welles, basado en la obra de Shakespeare.

Macbeth, GB, 1972. Dir.: Roman Polanski. Gui3n: Roman Polanski y Kenneth Tynan, seg3n la obra de Shakespeare.

Mad Max, Australia, 1980. Dir.: George Miller. Gui3n: James McCausland y George Miller.

Madame Bovary, Francia, 1934. Dir.: Jean Renoir. Gui3n: Jean Renoir, seg3n la

novela de Gustave Flaubert.

Madame Bovary, Alemania, 1937. Dir.: Gerhard Lamprecht.

Madame Bovary, Estados Unidos, 1949. Dir.: Vincente Minnelli. Guión: Robert Ardrey.

Madame Bovary, Francia, 1991. Dir.: Claude Chabrol. Guión: Claude Chabrol.

Madame De..., Francia/Italia, 1953. Dir.: Max Ophuls. Guión: Marcel Achard, Max Ophuls y Annette Wademant, según una novela de Louise de Vilmorin.

Madre, La. Véase *Mat*.

Madregilda, España, 1993. Dir.: Francisco Regueiro. Guión: Ángel Fernández Santos y Francisco Regueiro.

Magnificent Ambersons, The (El cuarto mandamiento), Estados Unidos, 1942. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la novela de Both Tarkington.

Magnificent Seven, The (Los siete magníficos), Estados Unidos, Dir.: John Sturges. Guión: William Roberts, basado en el film de Akira Kurosawa *Los siete samurais*.

Mago de Oz, El. Véase *The Wizard of Oz*.

Malcolm X, Estados Unidos, 1992. Dir.: Spike Lee. Guión: Arnold Peer y Spike Lee.

Maldición de Frankenstein, La. Véase *The Curse of Frankenstein*.

Maldición de la bestia, La, España, 1975. Dir.: Miguel Iglesias Bonns.

Maldición del hombre lobo, La. Véase *Curse of the Werewolf*.

Maltese Falcon, The (El halcón maltés), Estados Unidos, 1941. Dir.: John Huston. Guión: John Huston, según la novela de Dashiell Hammett.

Malvado Zaroff, El. Véase *The Most Dangerous Game*.

Malvados duermen tranquilos, Los. Véase *Wariii Tatsu Hodo Yoko Nemuru*.

Man from Laramie, The (El hombre de Laramie), Estados Unidos, 1955. Dir.: Anthony Mann. Guión: Philip Yordan y Frank Burt, basado en un cuento de Thomas T. Flynn.

Man Who Shot Liberty Valance, The (El hombre que mató a Liberty Valance), Estados Unidos, 1962. Dir.: John Ford. Guión: James Warner Bellah y Willis Goldbeck.

Man Who Would Be King, The (El hombre que pudo reinar), Estados Unidos, 1975. Dir.: John Huston. Guión: John Huston y Gladys Hill, basado en una narración de Rudyard Kipling.

Mandrágora. Véase *Alraune*.

Manhattan, Estados Unidos, 1979. Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen y Marshall Brickman.

Mano que mece la cuna, La. Véase *The Hand that Rocks the Cradle*.

Marca del hombre lobo, La, España, 1968. Dir.: Enrique L. Eguiluz. Guión: Jacinto Molina.

Mariée était en noir, La (La novia vestía de negro), Francia/Italia, 1967. Director: François Truffaut. Guión: François Truffaut y Jean-Louis Richard, basado en la

novela de William Irish (Cornel Woolrich).

Mark of Zorro, The (El signo del Zorro), Estados Unidos, 1940. Dir.: Rouben Mamoulian. Guión: John Taintor Foote, Garret Fort y Bess Meredyth.

Marnie, Estados Unidos, 1964. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Jay Presson Allen, basado en la novela de Winston Graham.

Masquerade in México (Mascarada en México), Estados Unidos, 1945. Dir.: Mitchell Leisen. Guión: Karl Tunberg, basado en el argumento de Edwin Justus Mayer y Franz Schultz que originó el film *Midnight*.

Mat (La madre), URSS, 1926. Dir.: Vsevolod Pudovkin. Guión: N. Zarkhi y V. Pudovkin, basado en la novela de Máximo Gorki.

Matar un ruiseñor. Véase *To Kill a Mockingbird*.

Max, mon amour (Max, amor mío), Francia/Estados Unidos, 1986. Dir.: Nagisha Oshima. Guión: Nagisha Oshima y Jean Claude Carrière.

Me siento rejuvenecer. Véase *Monkey Business*.

Medianoche. Véase *Midnight*.

Mejores años de nuestra vida, Los. Véase *The Best Years of Our Lives*.

Memorias del subdesarrollo, Cuba, 1968. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea. Guión: Edmundo Desnoes y T. Gutiérrez Alea.

Mephisto, Hungría, 1981. Dir.: Istvan Szabo. Guión: Peter Dobai y Istvan Szabo, según la novela de Klaus Mann.

Merry Widow, The (La viuda alegre), Estados Unidos, 1934. Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Samson Raphaelson y Ernest Vajda, según la opereta de Franz Lehar, con libreto de Victor Leon y Leo Stein.

Messia, Il, Italia, 1976. Dir.: Roberto Rossellini. Guión: Roberto Rossellini y Silvia d'Amico Bendico.

Metropolis. Alemania, 1926. Dir.: Fritz Lang. Guión: Thea von Harbou.

Mi querida señorita, España, 1971. Dir.: Jaime de Armiñán. Guión: Jaime de Armiñán y José Luis Borau.

Midnight (Medianoche), Estados Unidos, 1939. Dir.: Mitchell Leisen. Guión: Billy Wilder y Charles Brackett, según un argumento de Edwin Just Mayer y Franz Schultz.

Midsummer Night's Dream, A (El sueño de una noche de verano), Estados Unidos, 1935. Dir.: Max Reinhardt y William Dieterle. Guión: Charles Kenyon y Mary McCall Jr., según la obra teatral de William Shakespeare.

Midsummer Night's Sex Comedy, A (La comedia sexual de una noche de verano), Estados Unidos, 1982. Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.

1492, la conquista del paraíso, España/Francia/GB. Dir.: Ridley Scott. Guión: Roselyne Bosch.

Minas del rey Salomón, Las. Véase *King Solomon's Mines*.

Mirada de Ulises, La. Véase *Vlemma fou Odyssea, To*.

Moby Dick, GB, 1956. Dir.: John Huston. Guión: Ray Bradbury y John Huston,

según la novela de Herman Melville.

Modern Times (Tiempos modernos), Estados Unidos, 1936. Dir.: Charles Chaplin.
Guión: Charles Chaplin.

Monkey Business (Me siento rejuvenecer), Estados Unidos, 1952. Dir.: Howard Hawks. Guión: Ben Hecht, Charles Lederer e I. A. L. Diamond.

Monstruo de tiempos remotos, El. Véase *The Beast from Twenty Thousand Fathoms*.

Morte a Venezia, La (Muerte en Venecia), Italia/Francia, 1971. Dir.: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti y Nicola Badalucco, basado en la novela de Thomas Mann.

Most Dangerous Game, The (El malvado Zaroff), Estados Unidos, Dir.: Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel. Guión: James Creelman, a partir de un argumento de Richard Connell.

Mr. Arkadin, España/Suiza, 1955. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, según su propia novela.

Mr. Deeds Goes to Town (El secreto de vivir), Estados Unidos, 1936. Dir.: Frank Capra. Guión: Robert Riskin, basado en la novela de Clarence Budington.

Muchacha china, La. Véase *China Girl*.

Mujer blanca soltera busca. Véase *Single White Female*.

Mujer casada, Una. Véase *Une femme mariée*.

Mujer del cuadro, La. Véase *The Woman in the Window*.

Mujer es una mujer, Una. Véase *Une femme est une femme*.

Mujer marcada, La. Véase *The Scarlet Letter*.

Mujer pantera, La. Véase *Cat People*.

Multitud, La. Véase *The Crowd*.

Musashino fujin (La dama de Musashino), Japón, 1952. Dir.: Kenji Mizoguchi.

My Darling Clementine (Pasión de los fuertes), Estados Unidos, 1946. Dir.: John Ford. Guión: Samuel G. Engel y Winston Miller, a partir del libro *Wyat Earp, Frontier Marshall*, de Stuart N. Lake.

My Fair Lady. Estados Unidos, 1964. Dir.: George Cukor. Guión: Alan Jay Lerner, según el musical basado en la obra teatral *Pygmalion*, de Bernard Shaw.

Nacida ayer. Véase *Born Yesterday*.

Nacido el 4 de julio. Véase *Born on the Fourth of July*.

Nana, Francia, 1926. Dir.: Jean Renoir. Guión: Pierre Lestringuez, basado en la novela de Emile Zola.

Naniwa hika (Elegía de Naniwa), Japón, 1936. Dir.: Kenji Mizoguchi. Guión: Kenji Mizoguchi y Yoda Yoshikaa.

Nanook of the North (Nanuk, el esquimal), Estados Unidos, 1921. Dir.: Robert Flaherty. Guión: Robert Flaherty.

Nattvardsgästerna (Los comulgantes), Suecia, 1962. Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Nazarín, México, 1958. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro, basado en una novela de Benito Pérez Galdós.

Neokoncennaja piesa dlja mehaniceskogo pianino (Pieza incompleta para piano mecánico), URSS, 1977. Dir.: Nikita Mijalkov Konchalovski. Guión: Nikita Mijalkov Konchalovsky y Alexandr Adabasjan, según una obra de Antón P. Chéjov.

Niños del Brasil, Los. Véase *The Boys from Brazil*.

Nobi (Fuegos en la llanura), Japón, 1960. Dir.: Kon Ichikawa. Guión: Notto Wada, según una novela de Shohei Ooka.

Noches de Cabiria, Las. Véase *Le notti de Cabiria*.

Noches de la luna llena, Las. Véase *Les nuits de la pleine lune*.

North by Northwest (Con la muerte en los talones), Estados Unidos, Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Ernest Lehman.

Nosferatu, Alemania, 1922. Dir.: F. W. Murnau. Guión: Henrik Galee, basado en la novela *Dracula*, de Bram Stoker.

Notorious (Encadenados), Estados Unidos, 1946. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Ben Hecht.

Notti de Cabiria. Le (Las noches de Cabiria), Italia, 1957. Dir.: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y Brunello Rondi.

Novia de Frankenstein, La. Véase *The Bride of Frankenstein*.

Novia vestida de negro, La. Véase *La mariée était en noir*.

Nowhere to Run [Sin escape (ganar o morir)], Estados Unidos, 1992. Dir.: Robert Harmon. Guión: Joe Eszterhas, Leslie Bohem y Randy Feldman, basado en una historia de Joe Eszterhas y Richard Marquand.

Nubes de verano. Véase *Iwasigumo*.

Nuestros años de esplendor. Véase *Kaachan to juichi-nin no Kodomo*.

Nueva tierra, La. Véase *Nybyggarna*.

Nuits de la pleine lune, Les (Las noches de luna llena), Francia, 1984. Dir.: Eric Rohmer. Guión: Eric Rohmer.

Nutty Professor, The (El profesor chiflado), Estados Unidos, 1963. Dir.: Jerry Lewis. Guión: Jerry Lewis y Bill Richmond, libremente inspirado en la novela de Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

Nybyggarna (La nueva tierra), Suecia, 1971. Dir.: Jan Troëll. Guión: Jan Troëll y Bengt Forslund, según una tetralogía de novelas de Wilhem Moberg.

O thíasos (El viaje de los comediantes), Grecia, 1975. Dir.: Theo Angelopoulos. Guión: Theo Angelopoulos, libremente inspirado en la *Orestíada*.

Obsesión. Véase *Ossessione*.

Odissea d'Homero, L', Italia, 1910. Dir.: Giuseppe Liguoro.

Omen, The (La profecía), Estados Unidos, 1976. Dir.: Richard Donner. Guión: David Seltzer.

On Her Majesty's Secret Service (007 al servicio secreto de Su Majestad), GB, 1969. Dir.: Peter Hunt. Guión: Richard Maibaum, según la novela de Ian Fleming.

One from the Heart (Corazonada), Estados Unidos, 1982. Dir.: Francis F. Coppola. Guión: Armyan Bernstein y Francis F. Coppola.

Only Yesterday (Parece que fue ayer), Estados Unidos, 1933. Dir.: John M. Stahl. Guión: William Hurlbut, George O'Neill y Arthur Richman.

Ordet (La palabra), Dinamarca, Dir.: C. T. Dreyer. Guión: C. T. Dreyer, basada en la obra de Kaj Munk.

Orfeo. Véase *Orphée*.

Orfeu Negro (Orfeo negro), Francia/Italia/Brasil, 1958. Dir.: Marcel Camus. Guión: Vinicius de Moraes.

Orphée (Orfeo), Francia, 1950. Dir.: Jean Cocteau. Guión: Jean Cocteau.

Ossessione (Obsesión), Italia, 1942. Dir.: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe de Santis y Gianni Puccini, basado en la novela *The Postman Always Rings Twice*, de James C. Cain.

Othello, Estados Unidos/Francia, 1952. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la obra de Shakespeare.

Otto e mezzo (Fellini 8 1/2), Italia, 1963. Dir.: Federico Fellini. Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano y Brunello Rondi, según un argumento de Federico Fellini y Ennio Flaiano.

Outlaw Josey Wales, The (El fuera de la ley), Estados Unidos, 1976. Dir.: Clint Eastwood. Guión: Philip Kaufman y Sonia Chernus.

Owl and the Pussycat, The (La gatita y el búho), Estados Unidos, 1970. Dir.: Herbert Ross. Guión: Buck Henry, basado en la obra teatral de Bill Manhoff.

Ox-Box Incident, The (Incidente en Ox-Box), Estados Unidos, 1943. Dir.: William Wellman. Guión: Lamar Trotti, según una novela de Walter Van Tilburg.

Padrino, El. Véase *The Godfather*.

Padrino II, El. Véase *The Godfather Part II*.

Padrino III, El. Véase *The Godfather Part III*.

Pájaros, Los. Véase *The Birds*.

Palabra, La. Véase *Ordet*.

Pale Rider (El jinete pálido), Estados Unidos, 1985. Dir.: Clint Eastwood. Guión: Michael Butler y Dennis Shyrack.

Parada de los monstruos, La. Véase *Freaks*.

Parallax View, The (El último testigo), Estados Unidos, 1974. Dir.: Alan J. Pakula. Guión: David Giler y Lorenzo Simple Jr., basado en una novela de Loren Singer.

Parasite Murders, The (Vinieron de dentro de...), Canadá, 1974. Dir.: David Cronenberg. Guión: David Cronenberg.

Parece que fue ayer. Véase *Only Yesterday*.

Parent Trap, The (Tú a Boston y yo a California), Estados Unidos, 1961. Dir.: David

Swift. Guión: David Swift, basado en la novela *Das Doppelte Lottchen*, de Erich Kästner.

Paris, Texas Alemania/Francia, 1984. Dir.: Wim Wenders. Guión: Sam Shepard.

Partie de Campagne, Une, Francia, 1936. Dir.: Jean Renoir. Guión: Jean Renoir, según una novela de Guy de Maupassant.

Pasaporte a la fama. Véase *The Whole Town's Talking*.

Pasión de los fuertes. Véase *My Darling Clementine*.

Passion de Jeanne d'Arc, La (La pasión de Juana de Arco), Francia, 1928. Director: Carl Theodor Dreyer. Guión: Carl Theodor Dreyer y Joseph Delteil, basado en las actas originales del proceso y en las novelas *Vie de Jeanne d'Arc* y *La passion de Jeanne d'Arc*, de Joseph Delteil.

Pat Garrett and Billy the Kid (Pat Garret y Billy the Kid), Estados Unidos, 1973. Dir.: Sam Peckinpah. Guión: Rudolph Wurlitzer.

Paths of Glory (Senderos de gloria), Estados Unidos, 1957. Dir.: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Calder Willmingham y Jim Thompson, basado en la novela de Humphrey Cobb.

Peeping Tom (El fotógrafo del pánico), GB, 1959. Dir.: Michael Powell. Guión: Leo Marks.

Pelican Brief, The (El informe pelícano), Estados Unidos, 1993. Dir.: Alan J. Pakula. Guión: Alan J. Pakula y Pieter Jan Brugge, basado en la novela de John Grisham.

Pennies from Heaven. Estados Unidos, 1982. Dir.: Herbert Ross. Guión: Dennis Potter.

Pequeño Buda. Véase *Little Buddha*.

Perdición. Véase *Double Indemnity*.

Persona, Suecia, 1966. Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Peter's Friends (Los amigos de Peter), GB, 1993. Dir.: Kenneth Brannagh. Guión: Martin Bergman y Rita Rudner.

Peter Ibbetson (Sueño de amor eterno), Estados Unidos, 1935. Dir.: Henry Hathaway. Guión: Vincent Lawrence, Waldemar Young, Constance Collier, según una novela de George du Maurier.

Phantom of the Paradise (El fantasma del paraíso), Estados Unidos, 1974. Dir.: Brian De Palma. Guión: Brian De Palma.

Philadelphia Story, The (Historias de Filadelfia), Estados Unidos, 1940. Dir.: George Cukor. Guión: Donald Ogden Stewart, según la obra teatral de Philip Barry.

Piano, The (El piano), Australia, 1975. Dir.: Jane Campion. Guión: Jane Campion.

Picnic at Hanging Rock (Picnic en Hanging Rock), Australia, 1975. Dir.: Peter Weir. Guión: Cliff Green, basado en una novela de Joan Lindsay.

Pieza incompleta para piano mecánico. Véase *Neokoticennaja piesa dlja mehaniceskogo pianino*.

Pigmalión. Véase *Pygmalion*.

Pinocchio (Pinocho), Estados Unidos, 1940. Dir.: Ben Shapersteen y Hamilton

Luske. Guión: Ben Shapersteen y Hamilton Luske, basado en la novela de Collodi.

Pirata negro, El. Véase *The Black Pirate*.

Placer de los extraños. El. Véase *The Comfort of Strangers*.

Planet of the Apes, The (El planeta de los simios), Estados Unidos, 1968. Dir.: Franklin Schaffner. Guión: Michael Wilson y Rod Serling, basado en la novela de Pierre Boulle.

Planeta prohibido. Véase *Forbidden Planet*.

Playtime, Francia, 1967. Dir.: Jacques Tati. Guión: Jacques Tati y Jacques Lagrange.

Plumas de caballo. Véase *Horse Feathers*.

Pocket full of Miracles, A (Un gángster para un milagro), Estados Unidos, 1961. Dir.: Frank Capra. Guión: Hal Kanter y Henry Tugend, basado en el argumento de Robert Riskin sobre la narración de Damon Runyon para el film *Dama por un día*.

Popiół i Diament (Cenizas y diamantes), Polonia, 1958. Dir.: Andrzej Wajda. Guión: Jerzy Andrzejewski y Andrzej Wajda, según una novela del primero.

Poprygun'ja (La cigarra), URSS, 1955. Dir.: Samson Samsonov. Guión: Samson Samsonov, basado en una narración de Anton P. Chéjov.

Portrait of Jennie (Jennie), Estados Unidos, 1948. Dir.: William Dieterle. Guión: Peter Berneis, Paul Osborn y Leonard Bernovici, basado en una novela de Robert Nathan.

Postava K. Podpirani (Joseph Killian), Checoslovaquia, 1963. Dir.: Pavel Juracek y Jan Schmidt.

Postman Always Rings Twice, The (El cartero siempre llama dos veces), Estados Unidos, 1946. Dir.: Tay Garnet. Guión: Harry Ruskin y Niven Busch, según la novela de James M. Cain.

Postman Always Rings Twice, The (El cartero siempre llama dos veces), Estados Unidos, 1981. Dir.: Bob Rafelson. Guión: David Mamet, según la novela de Cain.

Pretty Woman, Estados Unidos, Dir.: Garry Marshall. Guión: J. F. Lawton.

Prima Angélica, La, España, 1973. Dir.: Carlos Saura. Guión: Rafael Azcona y Carlos Saura, según un argumento de Carlos Saura.

Primavera precoz. Véase *Soshun*.

Prima della rivoluzione (Antes de la revolución), Italia, 1964. Dir.: Bernardo Bertolucci. Guión: Bernardo Bertolucci y Gianni Amico.

Prisionero de Zenda, El. Véase *The Prisoner of Zenda*.

Prisoner of Zenda, The (El prisionero de Zenda), Estados Unidos, 1937. Dir.: John Cromwell. Guión: John Balderston, Wills Root y Donald Ogden Stewart, basado en la novela de Anthony Hope.

Prisoner of Zenda, The (El prisionero de Zenda), Estados Unidos, 1952. Dir.: Richard Thorpe. Guión: John Balderston y Noel Langley.

Private Life of Don Juan, The (La vida privada de Don Juan), Estados Unidos, 1934.

Dir.: Alexander Korda. Guión: Lajos Biro y Frederick Lonsdale, según la obra teatral de Henri Bataille.

Procés de Jeanne d'Arc, Le (El proceso de Juana de Arco), Francia, 1961. Dir.: Robert Bresson. Guión: Robert Bresson, según las actas del proceso.

Procés, Le/The Trial (El proceso), Francia/Italia/Alemania, 1962. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, basado en la novela de Franz Kafka.

Profecía, La. Véase *The Omen*.

Profesor chiflado, El. Véase *The Nutty Professor*.

Psycho (Psicosis), Estados Unidos, 1960. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch.

Public Enemy, The (El enemigo público), Estados Unidos 1931. Dir.: William A. Wellman. Guión: Harvey Thew, según un argumento de Kubec Glasmon y John Bright.

Puerta del cielo, La. Véase *Heaven's Gate*.

Punto límite: cero. Véase *Vanishing Point*.

Pygmalion (Pígmalión), GB, 1938. Dir.: Anthony Asquith y Leslie Howard. Guión: Anatole de Grunwald, W. P. Lipscomb, Cecil Lewis y Scott Sunderland, según la obra teatral de Bernard Shaw.

Qiu Ju da guansi (Qiu Ju, una mujer china), China, 1992. Dir.: Zhang Yimou. Guión: Liu Heng, basado en una novela de Chen Yuanbin.

Quatre cents farces du diable, Les, Francia, 1906. Dir.: Georges Méliès. Guión: Georges Méliès.

Queen Kelly (La reina Kelly), Estados Unidos, 1928. Dir.: Erich Von Stroheim. Guión: Erich Von Stroheim, según una historia de Gloria Swanson.

Qué verde era mi valle. Véase *How Green Was My Valley*.

Raíces profundas. Véase *Shane*.

Raiders of the Lost Ark (En busca del arca perdida), Estados Unidos, 1981. Dir.: Steven Spielberg. Guión: Lawrence Kasdan, según un argumento de George Lucas y Philip Kaufman.

Ran, Japón, 1985. Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Hideo Oguni y Masato Ide, libremente inspirado en la obra de Shakespeare *King Lear*.

Rancho Notorius (Encubridora), Estados Unidos, 1952. Dir.: Fritz Lang. Guión: Daniel Taradash.

Rayo verde, El. Véase *Le rayon vert*.

Rayon vert, Le (El rayo verde), Francia, 1986. Dir.: Eric Rohmer. Guión: Eric Rohmer, con la colaboración de Marie Rivière.

Rebecca (Rebeca), Estados Unidos, 1940. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Robert E. Sherwood y Joane Harrison, basado en la novela de Daphne du Maurier.

Rebel without a Cause (Rebelde sin causa), Estados Unidos, 1955. Dir.: Nicholas

Ray. Guión: Stewart Stem.

Recuerda. Véase *Spellbound*.

Regenta, La, España, 1974. Dir.: Gonzalo Suárez, según la novela de Leopoldo Alas «Clarín».

Règle du jeu, La (La regla del juego), Francia, 1939. Dir.: Jean Renoir. Guión: Jean Renoir, Carl Koch y Camille François, según un argumento de Jean Renoir.

Regreso, El. Véase *Coming Home*.

Regreso de Martin Guerre, El. Véase *Le retour de Martin Guerre*.

Reina Kelly, La. Véase *Queen Kelly*.

Remando al viento, España, 1987. Dir.: Gonzalo Suárez. Guión: Gonzalo Suárez.

Resplandor, El. Véase *The Shining*.

Retorno del Jedi, El. Véase *The Return of the Jedi*.

Retour de Martin Guerre, Le (El retorno de Martin Guerre), Francia, 1982. Dir.: Daniel Vigne. Guión: Jean-Claude Carrière y Daniel Vigne.

Retour d'Ulysse, Le, Francia, 1908. Dir.: André Calamette y Charles Le Bargy.

Return of Frank James, The (La venganza de Frank James), Estados Unidos, 1940. Dir.: Fritz Lang. Guión: Sam Hellman.

Return of the Jedi (El retorno del Jedi), Estados Unidos, 1982. Dir.: Richard Marquand. Guión: Lawrence Kasdan y George Lucas.

Revenge of Frankenstein, The (La venganza de Frankenstein), GB, 1958. Dir.: Terence Fisher. Guión: Jimmy Sangster y Hurford Janes.

Rey de Reyes. Véase *King of Kings*.

Rey pescador, El. Véase *The Fisher King*.

Rey y patria. Véase *King and Country*.

Ride Lonesome, Estados Unidos, 1959. Dir.: Budd Boetticher. Guión: Burt Kennedy.

Rise and Fall of Legs Diamond, The (La ley del hampa), Estados Unidos, 1960. Dir.: Budd Boetticher. Guión: Joseph Landon.

Robin Hood, Prince of Thieves (Robin Hood, príncipe de los ladrones), Estados Unidos, 1991. Dir.: Kevin Reynolds. Guión: Pen Densham y John Watson.

Robocop, Estados Unidos, 1987. Dir.: Paul Verhoeven. Guión: Edward Neumeier y Michal Minner.

Robocop II, Estados Unidos, 1990. Dir.: Irin Kershner. Guión: Frank Miller y Wallon Green, según una historia de Miller.

Rojo. Véase *Rouge*.

Romanoff and Juliet (Romanoff y Julieta), Estados Unidos, 1961. Dir.: Peter Ustinov. Guión: Peter Ustinov, según la propia obra teatral.

Romeo and Juliet (Romeo y Julieta), Estados Unidos, 1924. Dir.: Harry Sweet, según la obra de William Shakespeare.

Romeo and Juliet (Romeo y Julieta), Estados Unidos, 1936. Dir.: George Cukor. Guión: Talbot Jennings.

Romeo and Juliet (Romeo y Julieta), GB/Italia, 1968. Dir.: Franco Zeffirelli. Guión:

Franco Brusati y Masolino d'Amico.

Romeo and Juliet in Sarajevo (Romeo y Julieta en Sarajevo), Canadá, 1994. Dir.: John Zaritsky.

Romeo, Juli a Tma (Romeo, Julieta y las tinieblas), 1959. Dir.: Jiri Weiss, según la novela de Jan Otcenášek.

Romeo und Julia im schnee (Romeo y Julieta en la nieve), Alemania, 1920. Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Hanns Kräly y Ernst Lubitsch.

Romeo y Julieta, México, 1943. Dir. Miguel M. Delgado.

Romeo y Julieta. Véase *Giulietta e Romeo* y *Romeo and Juliet*.

Rosemary's Baby (La semilla del diablo), Estados Unidos, 1968. Dir.: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski, basado en una novela de Ira Levin.

Rouge (Rojo), Francia, Suiza, Polonia, 1994. Dir.: Krzysztof Kieslowski. Guión Krzysztof Piesewicz y Krzysztof Kieslowski.

Ryan's Daughter (La hija de Ryan), GB, 1970. Dir.: David Lean. Guión: Robert Bolt.

Sacrifice, Le (Sacrificio), Francia/Suecia, 1986. Dir.: Andrej Tarkovski. Guión: Andrej Tarkovski.

Saikaku ichida onna (Vida de Oharu, mujer galante), Japón, 1952. Dir.: Kenji Mizoguchi. Guión: Yoshiako Yoda, basado en una novela de S. Ihara.

Saló o le centoventi giornate di Sodoma (Saló), Italia, 1975. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini, con la colaboración de Sergio Citti, según la novela del marqués de Sade.

Salón de música, El. Véase *Jalsaghar*.

Sang d'un poete, Le (La sangre de un poeta), Francia, 1930. Dir.: Jean Cocteau. Guión: Jean Cocteau.

Såsom i en spegel (Como en un espejo), Suecia, 1961. Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Satan en prison, Francia, 1907. Dir.: Georges Méliès. Guión: Georges Méliès.

Saturday Night Fever (Fiebre del sábado noche), Estados Unidos, 1979. Dir.: John Badham. Guión: Norman Wexler, basado en una historia de Nick Kohn.

Scaramouche, Estados Unidos, 1952. Dir.: George Sidney. Guión: Ronald Millar, George Froeschel, basado en la novela de Rafael Sabatini.

Scarface, Estados Unidos, 1930-32. Dir.: Howard Hawks. Guión: Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett y Fred Pasley, según la novela de Armitage Traill.

Scarlet Letter, The (La mujer marcada), Estados Unidos, 1926. Dir.: Victor Sjöström. Guión: Frances Marion, según la novela de Nathaniel Hawthorne.

Schlachrote Buchstabe, Der (La letra escarlata), Alemania/España, 1973. Dir.: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders, Bernardo Fernández, Thomas Schamoni, Tankred Dorst y Ursula Ehler, basado en la novela de Nathaniel Hawthorne.

Schindler's List (La lista de Schindler), Estados Unidos, 1993. Dir.: Steven Spielberg.

Guión: Stevan Zaillian, basado en la novela de Thomas Kenneally.
Schreckliche Mädchen, Das (La joven terrible), Alemania, 1989. Dir.: Michael Verhoeven. Guión: Michael Verhoeven.
Schrei aus Stein (Grito de piedra), Alemania/Francia/Canadá, 1990. Dir.: Werner Herzog. Guión: Walter Saxer y Hans Ulrich Kelnner, según un argumento de Reinhold Messner.
Sea Hawk, The, (El halcón del mar), Estados Unidos, 1940. Dir.: Michael Curtiz. Guión: Howard Koch y Seton I. Miller.
Searchers, The (Centauros del desierto), Estados Unidos, 1956. Dir.: John Ford. Guión: Frank S. Nugent, según la novela de Alan LeMay.
Secreto de vivir, El. Véase *Mr. Deeds Goes to Town*.
Secuestradores de cuerpos. Véase *Body Snatchers*.
Sed de mal. Véase *Touch of Evil*.
Selva esmeralda, La. Véase *The Emerald Forest*.
Semilla de crisantemo. Véase *Ju Dou*.
Semilla del diablo, La. Véase *Rosemary's Baby*.
Senderos de gloria. Véase *Paths of Glory*.
Señora sin camelias, La. Véase *La signora senza camelia*.
Seppuku (Harakiri), Japón, 1962. Dir.: Masaki Kobayashi. Guión: Shinodu Hashimoto.
September (Septiembre), Estados Unidos, 1987. Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen.
Ser o no ser. Véase *To Be or Not to Be*.
Servant, The (El sirviente), GB, 1963. Dir.: Joseph Losey. Guión: Harold Pinter, según una novela de Robert Maugham.
Séptimo sello, El. Véase *Det Sjunde Inseglet*.
Seven Men from Now, Estados Unidos, 1956. Dir.: Bud Boetticher. Guión: Burt Kennedy.
Seventh Voyage of Simbad, The (Simbad y la princesa), Estados Unidos, 1958. Dir.: Nathan Juran. Guión: Kenneth Kolb.
Shane (Raíces profundas), Estados Unidos 1953. Dir.: George Stevens. Guión: A. B. Guthrie, según la novela de Jack Schaefer.
Sheltering Sky, The (El cielo protector), GB/Italia, 1990. Dir.: Bernardo Bertolucci. Guión: Mark People y Bernardo Bertolucci, según la novela de Paul Bowles.
Shichinin no samurai (Los siete samurais), Japón, 1954. Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni y Akira Kurosawa.
Shining, The (El resplandor), GB, 1980. Dir.: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Diane Johnson, basado en la novela de Stephen King.
Si no amaneciera. Véase *Hold Back the Dawn*.
Si yo fuera rey. Véase *If I Were King*.
Sibirska Ledi Magbet (Lady Macbeth en Siberia), Polonia, 1961. Dir.: Andrzej Wadja.

Guión: Sveta Lukic, según la novela de Nikolai Leskov.
Siete magníficos, Los. Véase *The Magnificent Seven*.
Siete samuráis, Los. Véase *Shichinin no samurai*.
Signo del Zorro, El. Véase *The Mark of Zorro*.
Signora senza camelia, La (La señora sin camelias), Italia, 1953. Dir.: Michelangelo Antonioni. Guión: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico y Francesco Maselli, basado en un argumento de Michelangelo Antonioni y P. M. Pasinetti.
Silencio, El. Véase *Tystnaden*.
Simbad and the Eye of the Tiger (Simbad y el ojo del tigre), GB, 1977. Dir.: Sam Wanamaker. Guión: Beverley Cross.
Simbad y la princesa. Véase *The Seventh Voyage of Simbad*.
Simón del desierto, México, 1965. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro.
Sin anestesia. Véase *Bez znieczulenia*.
Sin escape (ganar o morir). Véase *Nowhere to Run*.
Singin' in the Rain (Cantando bajo la lluvia), Estados Unidos, 1952. Dir.: Stanley Donen, Gene Kelly. Guión: Adolph Green y Betty Comden.
Single White Female (Mujer blanca soltera busca), Estados Unidos, 1992. Dir.: Barbet Schroeder. Guión: Don Roos, basado en la novela *SWF Seeks Same*, de John Lutz.
Sjunde Inseglet, Det (El séptimo sello), Suecia, 1956. Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.
Sleeper (El dormilón), Estados Unidos, 1973. Dir.: Woody Allen. Guión: Woody Allen y Marshall Brickman.
Smiling Lieutenant, The (El teniente seductor), Estados Unidos, 1931. Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Ernest Vajda, Samson Raphaelson y Ernst Lubitsch, basado en la obra de Leopold Jacobson y Felix Dormann y en la novela de Hans Müller.
So Dark the Night, Estados Unidos, 1946. Dir.: Joseph H. Lewis. Guión: Aubrey Wisberg, Martin Berkeley y Dwight Babcock.
Sobrevientes, Los, Cuba, 1978. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea. Guión: Tomás Gutiérrez Alea y Antonio Benítez Rojo.
Sobornados, Los, véase *The Big Heat*.
Solaris, URSS, 1972. Dir.: Andrej Tarkovski. Guión: Andréi Tarkovski, Friedrich Gornstein, sobre una novela de Stanislaw Lem.
Solo en la noche. Véase *Somewhere in the Night*.
Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco), Estados Unidos, 1959. Dir.: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder e I. A. L. Diamond.
Some thing Wild (Algo salvaje), Estados Unidos, 1986. Dir.: Jonathan Demme. Guión: E. Max Frye.
Somewhere in the Night (Solo en la noche), Estados Unidos, 1947. Dir.: Joseph Leo Mankiewicz. Guión: Howard Dimsdale y Joseph L. Mankiewicz, según una

historia de Marvin Borovsky.

Sommaren med Monika (Un verano con Mónica), Suecia, 1952. Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman y Per-Anders Fogelström, basado en una novela de Fogelström.

Sommarnattens leende (Sonrisas de una noche de verano), Suecia, Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Sommersby, Estados Unidos, 1993. Dir.: Jon Amiel. Guión: Nicholas Meyer y Sarah Kernochan, según un argumento de Nicholas Meyer y Anthony Shaffer, basado en el film *El retorno de Martin Guerre*.

Sonrisas de una noche de verano. Véase *Sommarnattens leende*.

Sorgo rojo. Véase *Hong gaoliang*.

Soshun (Primavera precoz), Japón, 1956. Dir.: Yasujiro Ozu. Guión: Kogo Noda y Yasujiro Ozu.

Spartacus (Espartaco), Estados Unidos, 1960. Dir.: Stanley Kubrick. Guión: Dalton Trumbo, según la novela de Howard Fast.

Spellbound (Recuerda), Estados Unidos, 1945. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Ben Hecht, Angus MacPhail, según la novela *The House of Dr. Edwardes*, de Francis Beeding.

Splendor in the Grass (Esplendor en la hierba), Estados Unidos, 1961. Dir.: Elia Kazan. Guión: William Inge.

Spy Who Came in from the Cold, The (El espía que surgió del frío), GB, 1965. Dir.: Martin Ritt. Guión: Paul Dehn y Guy Trosper, según la novela de John Le Carré.

Stagecoach (La diligencia), Estados Unidos, 1939. Dir.: John Ford. Guión: Dudley Nichols, a partir del relato *Stage to Lordsburg*, de Ernest Haycox, basado en la narración de Maupassant *Boule de suif*.

Stand Der Dinge, Der (El estado de las cosas), Alemania, 1982. Dir.: Wim Wenders. Guión: Robert Kramer y Wim Wenders.

Star Wars (La guerra de las galaxias), Estados Unidos, 1977. Dir.: George Lucas. Guión: George Lucas.

Starman, Estados Unidos, 1984. Dir.: John Carpenter. Guión: Bruce A. Evans y Raynolds Gideon.

Stranger, The (El extraño), Estados Unidos, 1946. Dir.: Orson Welles. Guión: Anthony Veiller, según un argumento de Victor Trivas y Decia Dunning adaptado por John Huston y Anthony Veiller.

Strangers on a Train (Extraños en un tren), Estados Unidos, 1951. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, según la novela de Patricia Highsmith.

Strangers when we Meet (Un extraño en mi vida), Estados Unidos, 1960. Dir.: Richard Quine. Guión: Evan Hunter, según su propia novela.

Strategia del ragno, La (La estrategia de la araña), Italia, 1970. Dir.: Bernardo Bertolucci. Guión: Bernardo Bertolucci, Marilú Parolini y Edoardo de Gregorio,

basado en el relato de Jorge Luis Borges *Tema del traidor y del héroe*.

Student von Prag, Der (El estudiante de Praga), Alemania, 1913. Dir.: Paul Wegener y Stellan Rye.

Sueño de amor eterno. Véase *Peter Ibbetson*.

Sueño de una noche de verano, El. Véase *A Midsummer Night's Dream*.

Sueño del mono loco, El, España/Francia, 1989. Dir.: Fernando Trueba. Fernando Trueba y Manuel Matji, basado en una novela de Christopher Frank.

Sueño eterno, El. Véase *The Big Sleep*.

Sunrise (Amanecer), Estados Unidos, 1927. Dir.: F. W. Murnau. Guión: Carl Meyer, basado en la novela *Die Reise nach Tilsit*, de Hermann Sudermann.

Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses), Estados Unidos, 1949. Dir.: Billy Wilder. Guión: Charles Brackett, Billy Wilder y D. M. Marshman Jr.

Superman, Estados Unidos/GB, 1978. Dir.: Richard Donner. Guión: Mario Puzo, David Newman, Robert Benton, Leslie Newman, Tom Mankiewicz y Norman Enfield, según el cómic creado por Jerry Siegel y Joe Schuster.

Superman III, Estados Unidos/GB, 1983. Dir.: Richard Lester. Guión: David y Leslie Newman, basado en los personajes de Jerry Siegel y Joe Schuster.

Superman IV, Estados Unidos/GB, 1987. Dir.: Sidney J. Furie. Guión: Laurence Konner y Mark Rosenthal, basado en los personajes de Jerry Siegel y Joe Schuster.

Swordsman, The (El espadachín), Estados Unidos, 1947. Dir.: Joseph H. Lewis. Guión: Wilfred Pettit.

Tabú, Estados Unidos, 1931. Dir.: W. Murnau, Robert Flaherty. Guión: F. W. Murnau y Robert Flaherty.

Tamaño natural/Grandeur Nature, España/Francia, 1973. Dir.: Luis García Berlanga. Guión: Rafael Azcona y Luis García Berlanga.

Tan lejos, tan cerca. Véase *In Weiter Ferne, so Nah!*

Tapadera, La. Véase *The Firm*.

Tarantos, Los, España, 1963. Dir.: Francisco Rovira-Beleta.

Tarantula, Estados Unidos, 1955. Dir.: Jack Arnold. Guión: Robert M. Fresco y Martin Berkeley.

Tausend Augen des Dr. Mabuse, Die (Los crímenes del Dr. Mabuse), Alemania, 1960. Dir.: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang y Heinz Oskar Wuttig, basado en una idea de Jan Fethke y en los personajes de la novela de Norbert Jacques.

Taxi Driver, Estados Unidos, 1976. Dir.: Martin Scorsese. Guión: Paul Schrader.

Taxidi sta Khitira (El viaje a Citera), Grecia, 1984. Dir.: Theo Angelopoulos.

Te querré siempre. Véase *Viaggio in Italia*.

Ten Commandments, The (Los diez mandamientos), Estados Unidos, 1923. Dir.: Cecil B. DeMille. Guión: Jeanie MacPherson.

Ten Commandments, The (Los diez mandamientos), Estados Unidos, 1956. Dir.: Cecil B. DeMille. Guión: Aaneas Mackenzie, Jesse L. Lasky Jr, Jack Garris y Frederic

M. Frank, a partir del éxodo bíblico.

Teniente seductor, El. Véase *The Smiling Lieutenant*.

Teorema, Italia, 1968. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini.

Tercer hombre, El. Véase *The Third Man*.

Terciopelo azul. Véase *Blue Velvet*.

Terminator, Estados Unidos, 1984. Dir.: James Cameron. Guión: James Cameron, Gale Anne Hurd.

Terminator 2: the Judgement Day (Terminator 2: el día del juicio), Estados Unidos, 1991. Dir.: James Cameron. Guión: James Cameron y William Wisher.

Terra trema, La, Italia, 1948. Dir.: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, basado en una novela de Giovanni Verga.

Testament des Dr. Mabuse, Das (El testamento del doctor Mabuse), Alemania, 1933. Dir.: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang y Thea von Harbou, basado en los personajes de la novela de Norbert Jacques.

Testament d'Orphée, Le (El testamento de Orfeo), Francia, 1960. Dir.: Jean Cocteau. Guión: Jean Cocteau.

Testament du Docteur Cordelier, Le (El testamento del doctor Cordelier), Francia, 1959. Dir.: Jean Renoir. Guión: Jean Renoir, según la novela de Robert L. Stevenson *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*.

Testigo de cargo. Véase *Witness for the Prosecution*.

That Certain Thing (Cómo se corta el jamón), Estados Unidos, 1928. Dir.: Frank Capra. Guión: Elmer Harris.

Them! (La humanidad en peligro), Estados Unidos, 1954. Dir.: Gordon Douglas. Guión: Ted Sherdeman, según un argumento de George Worthing Yates.

Things Change (Las cosas cambian), Estados Unidos, 1988. Dir.: David Mamet. Guión: David Mamet y Shel Silverstein.

Third Man, The (El tercer hombre), GB, 1949. Dir.: Carol Reed. Guión: Graham Greene.

Three Bad Men (Tres hombres malos), Estados Unidos, 1926. Dir.: John Ford. Guión: John Ford y John Stone, según la novela *Over the Border*, de Herman Whitaker.

Tiburón. Véase *Jaws*.

Tiempos modernos. Véase *Modern Times*.

Tierra prometida, La, Chile, 1973. Dir.: Miguel Littin. Guión: Miguel Littin.

Tío Vania. Véase *Dyadya Vania*.

To Be or Not to Be (Ser o no ser). Estados Unidos, 1942. Dir.: Ernst Lubitsch. Guión: Edwin Justus Mayer, según un argumento de Ernst Lubitsch y Melchior Lengyel.

To Kill a Mockingbird (Matar un ruiseñor), Estados Unidos, 1962. Dir.: Robert Mulligan. Guión: Horton Foote, basado en la novela de Harper Lee.

Tobby Dammit. Véase *Histoires extraordinaires*.

Todos los hombres del presidente. Véase *All the President's Men*.

Tokio Boshoku (Crepúsculo en Toquio), Japón, 1957. Dir.: Yasujiro Ozu.

Tombstone, Estados Unidos, 1993. Dir.: George Pan Cosmatos. Guión: Kevin Jarre.
Tootsie, Estados Unidos, 1982. Dir.: Sidney Pollack. Guión: Larry Gelbart y Murray Shisgal, según un argumento de Don McGuire.
Total Recall (Desafío total), Estados Unidos, 1990. Dir.: Paul Verhoeven. Guión: Ronald Sushett, Dan O'Bannon y Gary Goldman, según la narración *We Can Remember It For You Wholesale*, de Philip K. Dick.
Touch of Evil (Sed de mal), Estados Unidos, 1958. Dir.: Orson Welles. Guión: Orson Welles, según la novela *Badge of Evil*, de Whit Masterson.
Trabajos de Hércules, Los. Véase *Le fatiche di Ercole*.
Tre passi nel delirio. Véase *Histoires extraordinaires*.
Tren sin horario. Véase *Vlak bez voznog reda*.
Tres hombres malos. Véase *Three Bad Men*.
Tres noches de Eva, Las. Véase *Lady Eve*.
Trésors de Satan, Les, Francia, 1902. Dir.: Georges Méliès. Guión: Georges Méliès.
Trial, The/Le procès. Véase *Le procès/The trial*.
Trono de sangre. Véase *Kumonosujo*.
Try orisky pro popelku (La cenicienta), Checoslovaquia, 1973. Dir.: Václav Vorlíček, basado en el cuento de Perrault y de los hermanos Grimm.
Tú a Boston y yo a California. Véase *The Parent Trap*.
Twelve Angry Men (Doce hombres sin piedad), Estados Unidos, 1957. Director: Sidney Lumet. Guión: Reginald Rose, basado en su propia obra de teatro.
Two Faces of Dr. Jekyll (Las dos caras del doctor Jekyll), GB, 1960. Dir.: Terence Fisher. Guión: Wolf Mankowitz, basado en la novela de Robert L. Stevenson.
Two-Lane Blacktop (Carretera asfaltada en dos direcciones), Estados Unidos, 1971. Dir.: Monte Hellman. Guión: Rudolph Wurlitzer y Will Corry.
Tystnaden (El silencio), Suecia, 1963. Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Ugetsu Monogatari (Cuentos de la luna pálida), Japón, 1953. Dir.: Kenji Mizoguchi. Guión: Matsutaro Kawaguchi, a partir de una recopilación de relatos del siglo XVII de Akinara Ueda.
Ulises (Ulysses), Italia/Estados Unidos. 1954. Dir.: Mario Camerini. Guión: Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio de Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perelli, Irwin Shaw, según la *Odisea*, de Homero.
Última ola, La. Véase *The Last Wave*.
Última tentación de Cristo, La. Véase *The Last Temptation of Christ*.
Ultimátum a la Tierra. Véase *The Day the Earth Stood Still*.
Último emperador, El. Véase *The Last Emperor*.
Último experimento del Dr. Briken, El. Véase *Alraune*.
Último gran héroe, El. Véase *The Last Action Hero*.
Último testigo, El. Véase *The Parallax View*.

Último tren a Gun Hill, El. Véase *The Last Train from Gun Hill*.
Últimos días del Edén, Los. Véase *Last Days of Eden*.
Umberto D., Italia, 1952. Dir.: Vittorio de Sica. Guión: Cesare Zavattini y Vittorio de Sica.
Unbearable Lightness of Being, The (La insoportable levedad del ser), Estados Unidos, 1987. Dir.: Philip Kaufman. Guión: Jean-Claude Carrière y Philip Kaufman, basado en la novela de Milan Kundera.
Union Pacific, Estados Unidos, 1939. Dir.: Cecil B. DeMille. Guión: Walter de Leon, C. Gardner Sullivan, Jesse Lasky, Jr.
Unlawful Entry (Falsa seducción), Estados Unidos, 1992. Dir.: Jonathan Kaplan. Guión: Lewis Colick, basado en una historia de George D. Putman, John Katchmer y Lewis Colick.
Until the End of the World (Hasta el fin del mundo), Alemania/Australia/Francia, 1991. Dir.: Wim Wenders. Guión: Wim Wenders y Peter Carey.
Untouchables, The (Los intocables), Estados Unidos, 1987. Dir.: Brian de Palma. Guión: David Mamet.
Utvandrarna (Los emigrantes), Suecia, 1971. Dir.: Jan Troëll. Guión: Jan Troëll y Bengt Forslund, según una tetralogía de novelas de Vilhelm Moberg.
Uvas de la ira, Las. Véase *The Grapes of Wrath*.

Vale Abrão (El valle de Abraham), Portugal/Francia/Suiza, 1993. Dir.: Manoel de Oliveira. Guión: Manoel de Oliveira, según la novela de Agustina Bessa-Luis.
Valle de Abraham, El. Véase *Vale Abrão*.
Valmont, GB/Francia, 1989. Dir.: Milos Forman. Guión: Jean-Claude Carrière, basado en la novela de Choderlos de Laclos.
Vampiri, I, Italia, 1956. Dir.: Riccardo Freda. Guión: Piero Regnoli, Rijk Sjostrom y Riccardo Freda.
Vampiro, El, México, 1959. Dir.: Fernando Méndez. Guión: Ramón Obón.
Vanishing Point (Punto límite: cero), Estados Unidos, 1971. Dir.: Richard C. Sarafian. Guión: Guillermo Cain (seudónimo de Guillermo Cabrera Infante).
Vangelo secondo Matteo, Il (El Evangelio según San Mateo), Italia, 1964. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini, según el Evangelio de Mateo.
Vengador sin piedad, El. Véase *Bravados*.
Venganza de Frank James, La. Véase *The Return of Frank James*.
Venganza de Frankenstein, La. Véase *The Revenge of Frankenstein*.
Verano con Monika, Un. Véase *Sommaren med Monika*.
Verlorene Ehre der Katharina Blum, Die (El honor perdido de Katharina Blum), Alemania, 1975. Dir.: Volker Schlöndorff. Guión: Volker Schlöndorff y Margarethe von Trotta, según la novela de Heinrich Böll.
Vértigo, Estados Unidos, 1958. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Alec Coppel y Samuel Taylor, basado en la novela *D'entre les morts* de Pierre Boileau y Thomas

Narcejac.

Viaggio in Italia (Te querré siempre), Italia, 1953. Dir.: Roberto Rossellini. Guión: Roberto Rossellini y Vitaliano Brancati.

Viaje a Citera, El. Véase *Taxidi Sta Khitira*.

Viaje alucinante al fondo de la mente. Véase *Altered States*.

Viaje de los comediantes, El. Véase *O thíasos*.

Viaje fantástico de Simbad, El. Véase *The Golden Voyage of Simbad*.

Victor/Victoria, GB, 1982. Dir.: Blake Edwards. Guión: Blake Edwards, según el film alemán de 1933.

Vida de Oharu, mujer galante. Véase *Saikaku ichida onna*.

Vida privada de don Juan, La. Véase *The Private Life of Don Juan*.

Vidas secas, Brasil, 1963. Dir.: Nelson Pereira dos Santos. Guión: Nelson Pereira dos Santos.

Viento, El. Véase *Finyé*.

Viktor und Viktoria, Alemania, 1933. Dir.: Reinhold Schunzel. Guión: Reinhold Schunzel.

Vierde man, Die (El cuarto hombre), Holanda, 1983. Dir.: Paul Verhoeven. Guión: Gerard Soeteman, basado en la novela de Gerard Reve.

Vinieron de dentro de... Véase *The Parasite Murders*.

Viridiana, España/México, 1961. Dir.: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro.

Visitors, The (Los visitantes), Estados Unidos, 1972. Dir.: Elia Kazan. Guión: Chris Kazan.

Viskningar och rop (Gritos y susurros), Suecia, 1972. Dir.: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman.

Viuda alegre, La. Véase *The Merry Widow*.

Vive como quieras. Véase *You Can't Take It with You*.

Vivir. Véase *Ikiru*.

Vlak bez voznog reda (Tren sin horario), Croacia, 1959. Dir.: Veljko Bulajic. Guión: Veljko Bulajic, Stepan Perovic, Ivo Braut y Elio Petri.

Vlema tou Odyssea, To (La mirada de Ulises), Italia/Francia/Grecia, 1995. Dir.: Theo Angelopoulos. Guión: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra y Petros Markaris.

Wagon Master, Estados Unidos, Dir.: John Ford. Guión: Frank Nugent, Patrick Ford.

War of the Worlds (La guerra de los mundos), Estados Unidos, 1953. Dir.: Byron Haskin. Guión: Barry Lyndon, según la novela de H. G. Wells.

Warui Tatsu Hodo Yoko Nemuru (Los malvados duermen tranquilos), Japón, 1960. Dir.: Akira Kurosawa. Guión: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Eijiro Hisaita, Ryuzo Kikushima y Shinobu Hashimoto.

Welcome Home, Estados Unidos, 1989. Dir.: Franklin J. Schaffner. Guión: Maggie Kleinmann.

West Side Story, Estados Unidos, 1961. Dir.: Robert Wise y Jerome Robbins. Guión: Ernest Lehman, según el musical de Arthur Laurents, basado en la obra teatral de Shakespeare.

Western Union (Espíritu de conquista), Estados Unidos, 1941. Dir.: Fritz Lang. Guión: Robert Carson, sobre una novela de Zane Grey.

Westerner, The (El forastero), Estados Unidos, 1940. Dir.: William Wyler. Guión: Jo Swerling, Niven Busch, según un argumento de Stuart N. Lake.

Westward the Women (Caravana de mujeres), Estados Unidos, 1951. Dir.: William Wellman. Guión: Charles Schnee.

White Heat (Al rojo vivo), Estados Unidos, 1949. Dir.: Raoul Walsh. Guión: Ivan Goff y Ben Roberts, según un argumento de Virginia Kellogg.

Whole Town's Talking, The (Pasaporte a la fama), Estados Unidos, 1935. Dir.: John Ford. Guión: Jo Swerling y Robert Riskin, según una novela de W. R. Burnett.

Wichita, Estados Unidos, 1955. Dir.: Jacques Tourneur. Guión: Daniel Ullman.

William Wilson. Véase *Histoires extraordinaires*.

Witness for the Prosecution (Testigo de cargo), Estados Unidos, 1958. Dir.: Billy Wilder. Guión: Billy Wilder y Harry Kunitz, basado en la obra teatral de Agatha Christie, según una adaptación de Larry Mareus.

Wizard of Oz, The (El mago de Oz), Estados Unidos, 1939. Dir.: Victor Fleming. Guión: Noel Langley, Florence Ryerson y Edgar Allan Woolf, basado en el cuento de Frank Baum.

Woman in the Window, The (La mujer del cuadro), Estados Unidos, 1944. Dir.: Fritz Lang. Guión: Nunnally Johnson, basado en una novela de Joseph H. Wallis.

Working Girl (Armas de mujer), Estados Unidos, 1988. Dir.: Mike Nichols. Guión: Kevin Wade.

Wrong Man, The (Falso culpable), Estados Unidos, 1957. Dir.: Alfred Hitchcock. Guión: Maxwell Anderson y Angus MacPhail.

Wuthering Heights (Cumbres borrascosas), Estados Unidos, 1939. Dir.: William Wyler. Guión: Ben Hecht y Charles Mac Arthur, basado en la novela de Emily Brontë.

Wyatt Earp, Estados Unidos, 1993. Dir.: Lawrence Kasdan. Guión: Dan Gordon y Lawrence Kasdan.

Y el mundo marcha. Véase *The Crowd*.

Yasemin, Alemania, 1988. Dir.: Hark Bohm. Guión: Hark Bohm.

You Can't Take It with You (Vive como quieras), Estados Unidos, 1938. Dir.: Frank Capra. Guión: Robert Riskin, basado en una obra de George S. Kaufman y Moss Hart.

Yuki fujin ezu (El destino de la señora Yuki), Japón, 1950. Dir.: Kenji Mizoguchi. Guión: Yoshikata Yoda y Kazuro Funabashi, basado en la novela de Seiichi Funabashi.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abbot, Bud.
Aldrich, Robert.
Allen, Woody.
Almodóvar, Pedro.
Altman, Robert.
Amaya, Carmen.
Ameche, Don.
Anderson, Judith.
Anderson, Michael.
Andersson, Harriet.
Angelopoulos, Theo.
Annabella.
Anouilh, Jean.
Antonioni, Michelangelo.
Antonutti, Omero.
Apollinaire, Guillaume.
Apolonio de Rodas.
Apuleyo.
Aranda, Vicente.
Arcand, Denys.
Aristarco, Guido.
Armiñán, Jaime de.
Arthur, Jean.
Asimov, Isaac.
Asquith, Anthony.
Astor, Mary.
Attenborough, Richard.

Bach, Johann Sebastian.
Bacon, Lloyd.
Badger, Clarence.
Badham, John.
Balzac, Honoré de.
Bandello, Matteo.
Bannerjee, Tarashankar.

Baños, Ramón de.
Baños, Ricardo de.
Barker, William G.
Barrault, Jean-Louis.
Barry, Philip.
Barrymore, John.
Barrymore, Lionel.
Basile, Gianbattista.
Baudelaire, Charles.
Bazin, André.
Beatty, Warren.
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de.
Beckett, Samuel.
Begnini, Roberto.
Bellamy, Ralph.
Bellini, Giovanni.
Bene, Carmelo.
Benning, Annette.
Berger, Senta.
Bergman, Ingmar.
Bergman, Ingrid.
Berlanga, véase García Berlanga, Luis.
Bertolucci, Bernardo.
Bettelheim, Bruno.
Beymer, Richard.
Blackton, J. Stuart.
Blanc, Felicidad.
Bocaccio, Giovanni.
Boccardo, Dehlia.
Böcklin, Arnold.
Boetticher, Bud.
Bogarde, Dirk.
Bogart, Humphrey.
Böhm, Hark.
Boileau, Pierre.
Boisteau, Pierre.
Böll, Heinrich.
Bonnaire, Sandrine.
Boorman, John.
Borges, Jorge Luis.
Borowcyck, Walerian.

Borzage, Frank.
Bosé, Lucía.
Bouquet, Carole.
Boyer, Charles.
Brackett, Charles.
Bradbury, Ray.
Branagh, Kenneth.
Brandauer, Klaus Maria.
Brando, Marlon.
Brecht, Bertolt.
Bresson, Robert.
Bridges, Alan.
Bridges, Jeff.
Brod, Max.
Broggi, Giulio.
Bronson, Charles.
Brontë, Emily.
Brooke, Arthur.
Brooks, Louise.
Brooks, Richard.
Brown, Clarence.
Browning, Tod.
Bruno S.
Brusati, Franco.
Bulajic, Velkoj.
Buñuel, Luis.
Burton, Richard.
Burton, Tim.
Bushman, Francis Xavier.
Byron, Lord.

Cabrera Infante, Guillermo.
Cacoyannis, Michael.
Cagney, James.
Cain, James M.
Calamette, André.
Calderón de la Barca, Pedro.
Calvino, Italo.
Camerini, Mario.
Cameron, James.
Campion, Jane.

Camus, Marcel.
Capone, Al.
Capra, Frank.
Carpenter, John.
Carrez, Florence.
Carrière, Jean-Claude.
Carroll, Leo G.
Carter, Angela.
Casanova, Giacomo.
Casares, María.
Caserini, Mario.
Cassavettes, John.
Castellani, Renato.
Castelo Branco, Camilo.
Cavalcanti, Alberto.
Cavani, Liliana.
Chabrol, Claude.
Chaffey, Don.
Chandler, Raymond.
Chandra Barua Pramatesh.
Chaney, Jr., Lon.
Chaplin, Charles.
Chase, Borden.
Chatterjee, Saratchandra.
Chávarri, Jaime.
Chéjov, Anton P.
Chevalier, Maurice.
Christie, Agatha.
Cimino, Michael.
Cissé, Souleymane.
Clarín (Leopoldo Alas).
Clarke, Arthur C.
Caudel, Paul.
Clemens, Brian.
Clementi, Pierre.
Close, Glenn.
Cocteau, Jean.
Colbert, Claudette.
Colman, Ronald.
Comencini, Luigi.
Concini, Ennio de.

Connery, Sean.
Cooper, Gary.
Cooper, Merian C.
Coppola, Francis Ford.
Coppola, Sofia.
Cortázar, Julio.
Costello, Lou.
Costner, Kevin.
Cotten, Joseph.
Courtenay, Tom.
Coward, Noël.
Crawford, Joan.
Cromwell, John.
Cronenberg, David.
Crosland, Alan.
Cruise, Tom.
Cruze, James B.
Cukor, George.
Curtis, Tony.
Cushing, Peter.

Da Ponte, Lorenzo.
Dalí, Salvador.
Daniels, Jeff.
Darrieux, Danielle.
Daves, Delmer.
Dawley, J. Cearley.
Day Lewis, Daniel.
Dean, James.
Delacroix, Eugène.
Delaunay, Robert.
Deion, Alain.
DeMille, Cecil B.
Deneuve, Catherine.
Depp, Johnny.
Dick, Philip K.
Diego, Juan.
Diel, Paul.
Dieterle, William.
Dietrich, Marlene.
Dinesen, Isak.

Diosdado, Enrique A.
Disney, Walt.
Dominguín, Luis Miguel.
Donen, Stanley.
Donner, Richard.
Dostoievski, Fiódor.
Douglas, Kirk.
Dreyer, Carl Theodor.
Dreyfuss, Richard.
Du Maurier, Daphne.
Dumas, Alexandre.
Dumas hijo, Alexandre.

Eastwood, Clint.
Echanove, Juan.
Edwards, Blake.
Eisenstein, Serguéi M.
Ekland, Britt.
Emst, Max.
Espriu, Salvador.
Esquilo.
Eurípides.

Fairbanks, Douglas.
Falconetti, René.
Farrar, Geraldine.
Farrow, Mia.
Fassbinder, Rainer Werner.
Fast, Howard.
Fellini, Federico.
Ferber, Edna.
Fernán Gómez, Fernando.
Ferrara, Abel.
Ferrer, Mel.
Ferrerri, Marco.
Féval, Paul.
Fincher, Dave.
Fisher, Terence.
Flaherty, Robert J.
Flaubert, Gustave.
Fleischer, Richard.

Fleming, Victor.
Flynn, Errol.
Fonda, Henry.
Fontaine, Joan.
Fontane, Theodor.
Ford, Glenn.
Ford, Harrison.
Ford, John.
Forman, Milos.
Fouchardière, Georges de la.
Fox, James.
Francisci, Pietro.
Franco, Ricardo.
Frank, Christopher.
Frears, Stephen.
Freda, Riccardo.
Freud, Sigmund.

Gable, Clark.
Ganz, Bruno.
Garbo, Greta.
García Berlanga, Luis.
Garnett, Tay.
Gassman, Vittorio.
Genevois, Simone.
Gere, Richard.
Gibson, Mel.
Gide, Andr e.
Gilliam, Terry.
Giotto.
Giradoux, Jean.
Gish, Lillian.
Godard, Jean-Luc.
Goethe, Johann W.
Goldblum, Jeff.
Goldoni, Carlo.
Gong Li.
González Casanova, José Antonio.
Gorki, Maxim.
Gosho, Heinosuke.
Gould, Elliott.

Goulding, Edmund.
Grahame, Gloria.
Grajales, J.
Granger, Stewart.
Grant, Cary.
Greene, Graham.
Griffith, David Wark.
Griffith, Melanie.
Grimm, Jacob y Wilhelm.
Grosbard, Ullu.
Grundgens, Gustav.
Guarner, José Luis.
Guillermin, John.
Gutiérrez Alea, Tomás.

Hackman, Gene.
Hagen, Jean.
Hamilton, Linda.
Hammett, Dashiell.
Hampton, Christopher.
Harryhausen, Ray.
Harvey, Laurence.
Haskin, Byron.
Hathaway, Henry.
Havilland, Olivia de.
Hauer, Rutger.
Hawks, Howard.
Hawthorne, Nathaniel.
Hecht, Ben.
Hedren, Tippi.
Heifits, Josef.
Hellman, Monte.
Hemmings, David.
Hepburn, Audrey.
Hepburn, Katharine.
Herralde, Gonzalo.
Herzog, Werner.
Hesse, Hermann.
Heston, Charlton.
Highsmith, Patricia.
Hiller, Arthur.

Hitchcock, Alfred.
Hitler, Adolf.
Hoffman, Dustin.
Hoffman, E. T. A.
Holden, William.
Holt, Tim.
Homero.
Honda, Inoshiro.
Honegger, Arthur.
Hope, Anthony.
Hopper, Dennis.
Howard, John.
Howard, Leslie.
Howard, Ron.
Howard, Trevor.
Hugo, Victor.
Hussey, Olivia.
Hussey, Ruth.
Huston, John.
Hutton, Lauren.

Ibsen, Henrik.
Ichikawa, Kon.
Iquino, Ignacio F.
Irazoqui, Enrique.
Irish, William.

Jacobini, Maria.
Jannings, Emil.
Jewison, Norman.
Jobim, Antonio Carlos.
Johnson, Celia.
Jones, Jennifer.
Jordan, Neil.
Jourdan, Louis.
Joyce, James.
Juracek, Pavel.

Kafka, Franz.
Karina, Anna.
Karloff, Boris.
Kasdan, Lawrence.

Kaufman, George, S.
Kaufman, Philip.
Kazan, Elia.
Kazantzakis, Nikos.
Keaton, Buster.
Kellino, William P.
Kelly, Gene.
Kemp, Lindsay.
Kennedy, Burt.
Kennedy, John F.
Kennedy, Joseph.
Kenton, Erle C.
Kieslowski, Krzysztof.
King, Stephen.
Kinski, Klaus.
Kinski, Nastassja.
Kipling, Rudyard.
Kobayashi, Masaki.
Koch, Howard.
Kolbenschlag, Madonna.
Konchalovski, Andréi.
Korda, Alexander.
Kozintsev, Grigori.
Kubrick, Stanley.
Kumar, Dilip.
Kundera, Milan.
Kurosawa, Akira.

Laclos, Choderlos de.
Ladd, Alan.
Lamont, Charles.
Lamprecht, Gerhard.
Lancaster, Burt.
Lanchester, Elsa.
Lang, Fritz.
Lange, Jessica.
Langella, Frank.
Laughton, Charles.
Laurel, Stan.
Laurentiis, Dino de.
Le Bargy, Charles.

Le Carré, John.
Lean, David.
Lederer, Francis.
Lee, Christopher.
Lee, Spike.
Leigh, Vivien.
Leisen, Mitchell.
Leonard, Robert Z.
Leone, Sergio.
Leprince de Beaumont, Madame.
Leroux, Gaston.
Leskov, Nicolai.
Lessing, Gotthold Ephraim.
Levin, Ira.
Lewis, Jerry.
Lewis, Joseph H.
Lewton, Val.
L'Herbier, Marcel.
Liotta, Ray.
Liquoro, Giuseppe.
Littin, Miguel.
Llor, Miquel.
Lo Savio, Gerolamo.
Lombard, Carole.
Loren, Sophia.
Lorente, Joan.
Lorie, Eugene.
Lorre, Peter.
Losey, Joseph.
Louÿs, Pierre.
Lubitsch, Ernst.
Lucas, George.
Lugosi, Bela.
Lumet, Sidney.
Lumière, Louis y Auguste.
Lynch, David.

MacLachlan, Kyle.
MacNaughton, John.
Mahler, Gustav.
Malkovich, John.

Malle, Louis.
Mamet, David.
Mamouliau, Rouben.
Mangano, Silvana.
Mankiewicz, Herman J.
Mankiewicz, Joseph L.
Mann, Anthony.
Mann, Heinrich.
Mann, Klaus.
Mann, Thomas.
Mantegna, Joe.
Mañas, Alfredo.
Marais, Jean.
March, Frederic.
Marion, Frances.
Marivaux, Pierre Chamblain de.
Marlowe, Christopher.
Marshall, Garry.
Marvin, Lee.
Marx, Hermanos.
Massié, Paul.
Massina, Giulietta.
Mastroianni, Marcello.
Masuccio.
Matheson, Richard.
Maupassant, Guy de.
McDonald, Ross.
McEwan, Ian.
McLeod Wilcox, Fred.
McMurray, Fred.
Méliès, Georges.
Melville, Herman.
Mendelssohn, Felix.
Méndez, Fernando.
Méndez-Leite, Fernando.
Menzies, William Cameron.
Mercero, Antonio.
Méril, Masha.
Metz, Christian.
Meyrink, Gustav.
Mifune, Toshiro.

Mijalkov, Nikita.
Miles, Sarah.
Minnelli, Vincente.
Mizoguchi, Kenji.
Molière.
Molina, Ángela.
Molina, Jacinto.
Monroe, Marilyn.
Moore, Vin.
Moravia, Alberto.
Moreau, Gustave.
Moreau, Jeanne.
Morgan, Michèle.
Mozart, Wolfgang Amadeus.
Muni, Paul.
Murnau, Friedrich W.
Murray, James.
Musil, Robert.
Musset, Alfred de.

Narcejac, Thomas.
Naruse, Mikio.
Naschy, Paul. Véase Molina, Jacinto.
Negri, Pola.
Newman, Paul.
Nichols, Mike.
Nicholson, Jack.
Niro, Robert de.
Noble, John W.
Novak, Kim.
Novarro, Ramón.

Ogier, Pascale.
Olea, Pedro.
Oliveira, Manoel de.
Olivier, Laurence.
O'Neill, Eugene.
Ooka, Shohei.
Ophuls, Max.
Orduña, Juan de.
Orwell, George.

Oshima, Nagisha.

Ovidio.

Ozu, Yasuhiro.

Pabst, George W.

Pacino, Al.

Painter, William.

Pakula, Alan J.

Pallu, Georges.

Palma, Brian de.

Panero, Leopoldo.

Papas, Irene.

Paracelso.

Pasolini, Pier Paolo.

Passer, Ivan.

Peck, Gregory.

Peckinpah, Sam.

Penn, Arthur.

Pereira dos Santos, Nelson.

Perkins, Anthony.

Perkins, Osgod.

Perla, Alejandro.

Perrault, Charles.

Petersen, Wolfgang.

Picasso, Pablo.

Piccoli, Michel.

Pickford, Mary.

Pierce, Jack.

Piero della Francesca.

Piesewicz, Krzysztof.

Píndaro.

Pinero.

Pinter, Harold.

Platón.

Plauto.

Poe, Edgar Allan.

Polanski, Roman.

Polidori.

Pollack, Sidney.

Porto, Luigi da.

Poussin, Nicolas.

Powell, Michael.
Power, Tyrone.
Prat, Joan.
Preisner, Zbigniew.
Preminger, Otto.
Price, Vincent.
Propp, Vladimir.
Pudovkin, Vsevolod.
Puenzo, Luis.
Puzo, Mario.

Querejeta, Elías.
Quine, Richard.
Quinn, Anthony.

Racine, Jean.
Rafelson, Bob.
Raft, George.
Rains, Claude.
Rank, Otto.
Ranous, William V.
Ray, Nicholas.
Ray, Satyajit.
Reeves, Steve.
Reinhardt, Max.
Renoir, Jean.
Resnais, Alain.
Rey, Fernando.
Reynolds, Kevin.
Reynolds, Debbie.
Riba, Carles.
Rilke, Rainer Maria.
Rivalti, Giorgio.
Robbe-Grillet, Alain.
Roberts, Julia.
Robertson, John S.
Robinson, Edward G.
Rocha, Glauber.
Rodero, José María.
Rogers, Ginger.
Rohmer, Eric.

Ross, Herbert.
Rossellini, Isabella.
Rossellini, Roberto.
Rostand, Edmond.
Rota, Nino.
Rousseau, Jean-Jacques.
Rovira-Beleta, Francisco.
Roy, Binal.
Rubens, Petrus Paulus.
Ruggles, Wesley.
Russell, Ken.
Ryder, Wynona.

Sabatini, Rafael.
Sade, marqués de.
Sáenz de Heredia, José Luis.
Saint, Eve Marie.
Salgari, Emilio.
Salloker, Angella.
Samsonov, Samson.
Sanders, George.
Sanz, Jorge.
Sarafian, Richard C.
Sartre, Jean-Paul.
Saura, Carlos.
Savalas, Telly.
Scaparola, Giovanni Francesco.
Schaffner, Franklin J.
Schlöndorff, Volker.
Schmidt, Jan.
Schnitzler, Arthur.
Schoedsack, Ernest B.
Schrader, Paul.
Schwarzenegger, Arnold.
Schygulla, Hanna.
Scola, Ettore.
Scorsese, Martin.
Scott, Randolph.
Scott, Ridley.
Scott, Walter.
Seberg, Jean.

Selznick, David O.
Serling, Rod.
Shakespeare, William.
Shaw, George Bernard.
Shaw, Irving.
Shearer, Norma.
Shelley, Mary W.
Shentall, Susan.
Shepard, Sam.
Sherman, Vincent.
Sica, Vittorio de.
Sidney, George.
Siegel, Don.
Silveira, Leonor.
Simon, Simone.
Sirk, Douglas.
Sjöström, Victor.
Sócrates.
Sófocles.
Spielberg, Steven.
Stahl, John M.
Stamp, Terence.
Stanislavski, Konstantín.
Stanton, Harry Dean.
Stanwyck, Barbara.
Steinbeck, John.
Steiner, Georges.
Stendhal.
Stevens, George.
Stevens, Stella.
Stevenson, Robert Louis.
Stewart, James.
Stoker, Bram.
Stone, Oliver.
Stone, Sharon.
Strauss, Richard.
Streep, Meryl.
Strindberg, August.
Sturges, John.
Sturges, Preston.
Suárez, Gonzalo.

Sullivan, Thomas Russell.
Swanson, Gloria.
Sweet, Harry.
Szabo, Istvan.

Tagore, Rabindranath.
Tarkovski, Andréi.
Tati, Jacques.
Taylor, Don.
Taylor, Robert.
Thalberg, Irving.
Thompson, Caroline.
Thorpe, Richard.
Thulin, Ingrid.
Tiemey, Gene.
Tintoretto.
Tirso de Molina.
Tognazzi, Ugo.
Tolstói, León.
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe.
Tourneur, Jacques.
Tracy, Spencer.
Travolta, John.
Trías, Eugenio.
Troëll, Jan.
Trueba, Fernando.
Truffaut, François.
Trumbo, Dalton.
Turner, Kathleen.
Turner, Lana.
Twain, Mark.

Ullman, Liv.
Ustinov, Peter.

Vadim, Roger.
Valentino, Rodolfo.
Valle Inclán, Ramón María del.
Van Damme, Jean Claude.
Van Gogh, Vincent.
Van Sloan, Eduard.
Veidt, Conrad.

Verhoeven, Paul.
Verhoeven, Michael.
Vidor, King.
Vigo, Jean.
Vilar, Antonio.
Villeneuve, Madame de.
Virgilio.
Visconti, Luchino.
Von Harbou, Thea.
Von Karajan, Herbert.
Von Sternberg, Josef.
Von Stroheim, Eric.
Von Sydow, Max.
Von Trier, Lars.
Von Trotta, Margarethe.
Vorlícek, Václav.

Wajda, Andrzej.
Walken, Christopher.
Walsh, Raoul.
Ward Baker, Roy.
Wayne, John.
Weaver, Sigourney.
Webb, Clifton.
Wedekind, Franz.
Wegener, Paul.
Weir, Peter.
Weiss, Jiri.
Welles, Orson.
Wellman, William A.
Wells, H. G.
Wenders, Wim.
Whale, James.
Whiting, Leonard.
Widmark, Richard.
Wiene, Robert.
Wilde, Oscar.
Wilder, Billy.
Williams, Paul.
Williams, Robin.
Wise, Robert.

Wood, Nathalie.
Wray, Fay.
Wright, Frank Lloyd.
Wyler, William.

Zanussi, Krzysztof.
Zeffirelli, Franco.
Zhang Yimou.
Zola, Émile.
Zorrilla, José.
Zweig, Stefan.

Notas

[1] Contrariamente a la *Odisea*, que toma su nombre del protagonista, el título de *Las argonáuticas* se refiere a la nave construida por Argos. El nombre de la nave ha hecho también que sus tripulantes (entre los que hay figuras tan ilustres como Orfeo, Heracles, Peleo, Cástor o Pólux) sean conocidos como los argonautas y den identidad colectiva a las gestas heroicas del poema. <<

[2] Esta alianza corresponde a lo que Vladímir Propp [64] denominó el *donante* en su estudio de los cuentos fantásticos. También en la misma Grecia encontramos una figura semejante en Ariadna, hija del rey de Creta, que ayuda a Teseo a matar al Minotauro y a salir del laberinto, para acabar huyendo juntos camino de Atenas. <<

[3] Como el vellocino de oro, también el grial es un objeto de doble naturaleza: símbolo máximo de la espiritualidad —se trata de la copa que recogió la sangre de Cristo durante su martirio en el Gólgota—, es asimismo una preciosa joya que algunos caballeros intentarán conseguir equivocadamente como un bien material pero cuya contemplación sólo pueden alcanzar los hombres justos. <<

[4] Las debilidades heroicas de Jasón quedaron evidenciadas en la película *Le fatiche di Ercole* (*Los trabajos de Hércules*, 1957), de Pietro Francisci. Al margen de suponer el acta oficial de renacimiento del peplum italiano, este film ilustraba el viaje de los argonautas presentando un Jasón de carácter débil y trasladando el peso de la aventura heroica al personaje de Hércules, encarnado por el atlético Steve Reeves. <<

[5] El *MacGuffin* hitchcockiano [84] es un elemento de guión destinado a crear un objetivo primario para los protagonistas. Es, en pocas palabras, *lo que los personajes buscan*. La originalidad de la teoría de Hitchcock consiste en aceptar el grado de irrelevancia que tiene ese objeto en el significado global del film. El director sabotea cualquier rasgo *griático* y sublime que el *MacGuffin* pudiera contener, e incluso desaconseja tomárselo demasiado en serio: no tiene ninguna importancia simbólica, aunque sea indispensable para que la acción se produzca. <<

[6] Un elemento, el uranio, ya presente de manera estrictamente funcional-narrativa y sin ninguna trascendencia —faltaría más— en *Notorious* (*Encadenados*, 1946), de Alfred Hitchcock. <<

[7] Ya durante los años setenta Sean Connery había manifestado una clara evolución de la heroicidad simplista y cínica de sus primeras películas hacia una dimensión más contemplativa. Una película clave en este proceso es *The Man Who Would Be King* (*El hombre que pudo reinar*, 1975), adaptación houstoniana de un relato de Rudyard Kipling. Posteriormente a *Indiana Jones...*, Connery culminaría el perfil de esta maduración purificadora en el científico de *The Last Days of Eden* (*Los últimos días del Edén*, 1992) que se instala en el Amazonas en búsqueda de una vacuna que cure el cáncer. <<

[8] La selva amazónica es uno de los indiscutibles imaginarios modernos del espacio incontaminado a preservar. Allí es donde otro buscador *griálico*, el director John Boorman, situó la acción de *The Emerald Forest* (*La selva esmeralda*, 1985). <<

[9] Detectable también, y de manera matizada, en las restantes películas de esta trilogía centrífuga de Bertolucci: primero *The Last Emperor* (*El último emperador*, 1987) y después *Little Buddha* (*Pequeño Buda*, 1993). <<

[10] Wim Wenders pudo haberse inspirado en este film visionario a la hora de imaginar la máquina que visualiza los sueños de la mujer ciega —Jeanne Moreau— en *Until the End of the World* (*Hasta el fin del mundo*, 1991). <<

[11] El género del *peplum*, nacido en Italia en la fase del monumentalismo histórico anterior a la Primera Guerra Mundial, no tardó en rememorar las aventuras de Ulises en *La Odissea de Homero*, realizada por Giuseppe Liguoro en 1910. Anteriormente, el clima fantástico del poema había tentado al propio Georges Méliès, que recreó el episodio de Polifemo en un film datado en 1905, y a André Calamette y Charles Le Bargy, autores de *Le retour d'Ulysse* (1908). <<

[12] El motivo del héroe amnésico no es nada extraño a la tradición del género de aventuras. Los aventureros más característicos han experimentado en algún momento de sus múltiples gestas la pérdida de la identidad. Héroes del cómic como *El capitán Trueno* (un perfecto prototipo odiseico, que vive entre la sed de aventura y la necesidad de regresar a Thule, donde le espera su fiel Sigrid); o como *Flash Gordon* (tentado constantemente por bellas mujeres que ponen en peligro su compromiso con Dale Arden) son víctimas ocasionales de esta pérdida de memoria. Lo mismo le ocurre a Indiana Jones en el segundo episodio de la saga, *Indiana Jones and the Temple of Doom* (*Indiana Jones y el templo maldito*, 1984) o a muchos protagonistas de telefilms clásicos que, después de caer en el pozo del olvido, renacen victoriosos y conscientes de su responsabilidad heroica al final del episodio. <<

[13] En 1985 Ichikawa realizó un *remake* de este film con el mismo título. <<

[14] Así lo entendió, entre tantos otros, el dramaturgo Eugene O'Neill al adaptar la *Orestíada* y situar la acción en la posguerra de la contienda de Secesión en su obra *El luto le sienta bien a Electra*. <<

[15] En esta oposición encontramos uno de los motivos argumentales más interesantes del cine moderno. Theo Angelopoulos es otro director que ha utilizado frecuentemente el argumento odiseico para describir la amargura y la desilusión del retorno a casa. Especialmente en su film *Taxidi sta Khitira* (*El viaje a Citera*, 1984), donde el protagonista, un viejo comunista exiliado en la URSS, regresa a su Grecia natal, retorno que le sume en una profunda crisis ideológica y vital; temática que profundizará once años después en *To vlemma tou Odyssea* (*La mirada de Ulises*, 1995). <<

[16] Un episodio que sirve asimismo para que Virgilio introduzca en forma de flash-back el relato que Eneas hace de la derrota bélica de los troyanos. <<

[17] En contraste con esta firmeza heroica, el líder sionista de *Exodus* (*Éxodo*, 1960), interpretado por Paul Newman, esgrime sobre todo la astucia cuando conduce a su pueblo a la polémica fundación del moderno Estado de Israel. <<

[18] La transposición literal de la historia de Eneas al cine es, por otra parte, totalmente irrelevante, como lo demuestra el *peplum* *La leggenda di Enea* (*La leyenda de Eneas*, 1962), de Giorgio Rivalenti, con el inevitable Steve Reeves de protagonista. <<

[19] Una extensión visual del simbolismo del asentamiento se encontraría en los filmes que narran la conquista tecnológica del ferrocarril —en *The Iron Horse* (*El caballo de hierro*, 1924), de John Ford, y *Union Pacific* (1939), de Cecil B. DeMille — o del telégrafo —en *Western Union* (*Espíritu de conquista*, 1941), de Fritz Lang, donde el director germano elaboraría otra imagen emblemática: la colocación de los postes telegráficos, que imponen su verticalidad sobre la inmensidad de la llanura. <<

[20] El primero de los episodios de *How the West Was Won* (*La conquista del Oeste*, 1962) —dirigido por Henry Hathaway— está dedicado al motivo de la tierra prometida. No tardan en aparecer los conflictos violentos posteriores al asentamiento, como se muestra en el tercer episodio —dirigido por John Ford—, que trata el tema de la guerra de Secesión. <<

[21] El cineasta chileno Miguel Littin es autor de *La tierra prometida* (1973), film sobre un grupo de trabajadores itinerantes que fundan una cooperativa en unas tierras que defienden como propias. <<

[22] El hecho de que se haya adoptado comúnmente el término mesiánico, derivado de Mesías (Cristo en hebreo), no hace más que confirmar el carácter fundador de los textos evangélicos respecto a cualquier otro relato mitológico o religioso alusivo a la visita del Salvador. <<

[23] Coincidiendo en el tiempo con la película de Scorsese, el realizador quebequés Denys Arcand introducía en *Jésus de Montréal* (*Jesús de Montreal*, 1989) otra manera de humanizar al Mesías: explicar su mensaje a través de un actor que lo encarna en una representación teatral contemporánea. El recurso no era nuevo: Ignacio F. Iquino ya lo había utilizado en clave artesanal y populista en *El Judas* (1952). <<

[24] Dalton Trumbo, uno de los «diez de Hollywood» perseguidos durante la caza de brujas, oficializó su retorno a la industria americana firmando el guión de *Espartaco*, adaptación de una novela de Howard Fast. Trumbo se quejó de los cambios, innecesarios en su opinión, introducidos por Kubrick, sobre todo en lo que se refiere a la muerte del héroe, que en el guión original —como en la novela— ocurría durante la batalla, un lugar mucho menos mesiánico que la cruz. <<

[25] El precedente más directo de esta película es el clásico de Robert Wise *The Day Earth Stood Still* (*Ultimátum a la tierra*, 1951), historia de la revelación de la doctrina pacifista de un extraterrestre que moría y resucitaba antes de volver al cielo, con la amenaza de un inapelable juicio final con que los seres del espacio castigarían el irresponsable belicismo atómico de los terrícolas. <<

[26] Esta atmósfera de sociabilidad amorosa es la que recupera Wim Wenders en su díptico *Der Himmel über Berlin* (*Cielo sobre Berlín*, 1987) e *In Weiter Ferne, So Nah!* (*Tan lejos, tan cerca*, 1994), donde los ángeles protagonistas, cansados de su soledad metafísica, quieren encarnarse en hombres, conscientes de que si hay *otra vida* está necesariamente en este mundo. <<

[27] Algunos libros del Antiguo Testamento (Zacarías, 3, 1-5, Job, 1, 6-9) ya habían hablado de un ángel acusador que en la corte celestial mostraba a Dios las faltas de los hombres. La imagen de este acusador se corresponde con la de Satán, que los Evangelios —Lucas, 10, 18— convinieron definitivamente en el adversario de Dios.

<<

[28] Inspirándose en las leyendas del príncipe rumano del siglo xv Vlad Tepes, llamado el Empalador por su proverbial crueldad. <<

[29] La sexualización del vampiro se impondrá a finales de los años cincuenta tanto en Italia —*I vampiri* (1956), de Riccardo Freda— como en México —*El vampiro* (1959), de Fernando Méndez— o en Inglaterra, donde la Hammer produce *Drácula* (1958) de Terence Fisher. El protagonista de esta última película, Christopher Lee, encarna al vampiro seductor que posee sexualmente sus víctimas. La imagen de la mujer abriendo su ventana y tendiéndose en la cama a esperar la compañía del Maligno quedará, a partir de ese film, como un arquetipo visual del género. <<

[30] Un precedente inmediatamente anterior a *Gojira* fue *The Beast from 20.000 Fathoms* (*El monstruo de tiempos remotos*, 1953), de Eugene Lorie, con argumento de Ray Bradbury y efectos especiales de Ray Harryhausen. <<

[31] El novelista y guionista de este film, Richard Matheson, retomaría el tema de la lucha a escalas diferentes en su guión *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, 1971), que explicaba la desesperada lucha del conductor de un pequeño turismo contra un misterioso y gigantesco camión cisterna. El film, en realidad un telefilm que accedió a las pantallas, supondría el debut cinematográfico de su director, Steven Spielberg.

<<

[32] En 1993 el cineasta Abel Ferrara realizaría una nueva variante del film de Siegel, *Body Snatchers* (*Secuestradores de cuerpos*), situada —con maliciosa intención crítica— en una base militar. <<

[33] En la muerte ritualizada del viejo marinero, devorado por el tiburón, Joan Lorente [49] veía la derrota de los héroes clásicos de la épica aventurera por los héroes astutos y pragmáticos, típicos del siglo xx. <<

[34] La novela de Pierre Louÿs inspiraría una versión posterior, *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), de Luis Buñuel, donde se minimiza el poder de la mujer vampiresa (hasta el punto de que Buñuel hace interpretar alternativamente ese papel a dos actrices, Ángela Molina y Carole Bouquet), y se ridiculiza al inefable burgués decadente (Fernando Rey), enfermo de pasión autodestructora. <<

[35] En las alusiones que le dedica Homero en la *Odisea*, el ejecutor del asesinato de Agamenón es Egisto, si bien la esclava troyana que lleva consigo, Casandra, es asesinada por Clitemnestra. <<

[36] La fuerza del argumento cautivó a otros trágicos, que desplazaron el interés dramático hacia el personaje de Electra, cuyo nombre da título a las respectivas tragedias de Sófocles y Eurípides directamente inspiradas en *Las coéforas* de Esquilo. En la *Electra* de Eurípides es donde se presentan con mayor ambigüedad las figuras de los vengadores jóvenes frente a una mayor comprensión de las razones de Clitemnestra. <<

[37] En el *Orestes* de Eurípides esta purificación final va precedida de la rebelión de los ciudadanos de Tebas contra los matricidas en una acción de masas fanáticas premonitoria de los linchamientos colectivos de la dramaturgia moderna. <<

[38] Los amantes de Shakespeare reconocerán en este pasaje de cruel antropofagia la anécdota que inspiró al dramaturgo elisabetiano uno de los momentos más duros, e inolvidables, de *Tito Andrónico*. <<

[39] Contrariamente a la idea tradicional de que las tragedias griegas tienen un final desgraciado, la única trilogía que se ha conservado entera, la *Orestíada*, acaba con un espectacular *happy end* [72]. <<

[40] Inspirada en leyendas danesas, *Hamlet* es una reelaboración del esquema argumental de la *Orestíada*, centrada en la paralización que experimenta el personaje central, que aplaza constantemente el ejercicio de su responsabilidad vengadora. La universalización shakespeariana del tema, con la concepción del príncipe danés como un melancólico y dubitativo vengador que se niega a sí mismo, eludió el carácter activo y decidido de la figura de Orestes. <<

[41] El siglo xx ha tocado la figura de Orestes en obras teatrales como *El luto le sienta bien a Electra* (1931), de Eugene O'Neill, *Electra*, de Jean Giradoux (1937), y *Las moscas* (1943), de Jean-Paul Sartre. Esta última, escrita durante la ocupación nazi de Francia, es una parábola política sobre la Resistencia. <<

[42] Anotamos entre las múltiples adaptaciones de *Hamlet* a vengadores paralizados por causa edípica (Laurence Olivier, 1948), por prejuicios políticos (Kozintsev, 1964), por la conciencia de un conflicto internacional (Branagh, 1996), o por mera candidez (Zeffirelli, 1992). Existe una poco conocida actualización del relato por parte de uno de los más fervientes shakespearianos, Akira Kurosawa, con *Warui tatsu hodo yoko nemuru* (*Los malvados duermen tranquilos*, 1960), ambientada en el mundo de las altas finanzas, en la que el héroe (Toshiro Mifune) planea vengarse de su suegro, al que cree responsable de la muerte de su padre. Pese a ser una transposición contemporánea, Kurosawa mantuvo la iconografía elisabetiana: falsas muertes, filtros venenosos y constantes cambios en la intriga. <<

[43] Y, muy especialmente, los del italiano Sergio Leone, que admitía inspirarse en la temporalidad dilatada del cine japonés a la hora de representar los duelos a pistola.

<<

[44] *My Darling Clementine*, *Wichita* (1955), *Gunfight at O. K. Corral* (*Duelo de titanes*, 1957), *Hour of the Gun* (*La hora de las pistolas*, 1967), *Doc* (1971), o las posteriores *Tombstone* (1993) y *Wyatt Earp* (1993), demuestran que Wyatt Earp no es únicamente uno de los personajes más contundentes del western, sino que su ambigüedad moral le permite traspasar las fronteras del tiempo. <<

[45] Y los contemporáneos que le permanecen fieles, como el Clint Eastwood de *The Outlaw Josey Wales* (*El fuera de la ley*, 1976). <<

[46] Pese a que durante la persecución y muerte de Frank Nitty, uno de los criminales, Elliot Ness se deja llevar de sus impulsos violentos, olvidándose de la ley, en un terrado que simboliza el espacio incontaminado, en el que no hay reglas. <<

[47] De Racine a Anouilh, de Brecht a Espriu, Antígona ha sido utilizada como metáfora de la rebelión y también —como en el caso de Espriu— de la reconciliación posbélica. <<

[48] El protagonismo de Creonte en la obra tiene una gran sustancia dramática: es el único personaje que modifica sus convicciones. <<

[49] Los fragmentos que se conservan de una posterior tragedia de Eurípides que lleva el mismo título, *Antígona*, hacen pensar que el dramaturgo dio más importancia al amor entre Hemón y Antígona, a los que hace cómplices del acto de rebeldía. <<

[50] Maria Jacobini (1913), Geraldine Farrar (1916), Renée Falconetti (1928), Simone Genevois (1928), Angella Salloker (1935), Ingrid Bergman (1948, 1954), Michèle Morgan (1952), Jean Seberg (1957), Florence Carrez (1962), Sandrine Bonnaire (1993) son algunos de los rostros femeninos que han encarnado a esta heroína mística, auténtico retrato multiforme de la rebelión contra la intolerancia. <<

[51] Rossellini filmó *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) inspirándose en el oratorio de Paul Claudel y Arthur Honegger; en ese film Ingrid Bergman se desquitaba —por el camino de la austeridad— de la versión *kitsch* rodada en Hollywood. <<

[52] Entre las películas más explícitas de Peckinpah aparecen *The Ballad of Cable Hogue* (*La balada de Cable Hogue*, 1970), donde el viejo vaquero muere atropellado por un automóvil, o *Pat Garret and Billy the Kid* (*Pat Garret y Billy the Kid*, 1973), otra historia del paso del orden salvaje a la nueva civilización, encarnados, respectivamente, por dos viejos amigos ahora enfrentados: el *sheriff* y el bandolero. El propio Ford también evocaría el crepúsculo de la civilización india en *Cheyenne Autumn* (*El gran combate*, 1964), que fue su último western. <<

[53] Significativamente estrenada en España con el título de *El crepúsculo de los dioses*. <<

[54] Stroheim había dirigido a la Swanson en su última película como director, *The Queen Kelly* (*La reina Kelly*, 1923), que no consiguió terminar por discrepancias con el financiero del film y «protector» de la estrella, Joseph Kennedy. Un fragmento de esa película de 1929 —apoteósica de la decadencia— es contemplado por Norma en su mansión-santuario de Sunset Boulevard. <<

[55] También De Mille había dirigido a la Swanson en media docena de comedias de los años veinte. <<

[56] A partir especialmente del centenario de Chéjov (1960) comenzaron a proliferar en la Unión Soviética adaptaciones de sus obras, entre ellas *Poprygun'ja* (*La cigarra*, 1955), de Samson Samsonov, *Dama s sobackoj* (*La dama del perrito*, 1960), de Josef Heifits, *Dyadya Vanya* (*Tío Vania*, 1971), de Andréi Mijalkov-Konchalovski, y *Neokoncennaja piesa dlja mehaniceskogo pianino* (*Pieza incompleta para piano mecánico*, 1977), sobre diversos textos de Chéjov, del hermano de Konchalovski, Nikita Mijalkov. <<

[57] Idéntico sentido apocalíptico, pero en una situación opuesta, se da en *La grande bouffe* (1973), de Marco Ferreri, uno de los puntos extremos del argumento de la decadencia. En este film sobre los excesos, cuatro mártires del hedonismo se enclaustran para copular y comer hasta la muerte, en un gesto de inimitable nihilismo.

<<

[58] Shakespeare es autor de una larga serie de comedias corales que tienden a mostrar la versatilidad y mutabilidad del sentimiento amoroso. Entre ellas, *Como gustéis* (donde se juega, como en el *Sueño...*, contraponiendo el mundo de la corte al del bosque), *Mucho ruido y pocas nueces* (comedia sobre el engaño como única forma de establecer relaciones amorosas), *Noche de reyes* (con un humor perfumado de travestismo) o *La tempestad* (donde reaparece la oposición mundo racional/mundo de la magia). <<

[59] En su versión libre de la obra —y de acuerdo con su espíritu—, el director teatral Lindsay Kemp ampliaba la distorsión de los sentimientos amorosos provocada por el filtro de Puck con la aparición de repentinos impulsos homosexuales entre los personajes. <<

[60] Uno de los hallazgos más hábiles de Shakespeare a la hora de plantear un mal coherente para su *Sueño...* consistió en sabotear la inevitable ordenación final de las parejas (las convenciones de su teatro le obligaban a ello) con el venenoso contrapunto que ofrece la desordenada representación de la obra teatral sobre Píramo y Tisbe por parte de los artesanos. <<

[61] El mismo Cary Grant emprendería otros viajes hacia el desorden amoroso de la mano de Howard Hawks en películas como *Monkey Business* (*Me siento rejuvenecer*, 1952), en la que encarna a un estirado profesor que ingiere una poción (obviamente el filtro de Puck) que le lleva a comportarse como un adolescente y vivir una explosiva relación con la no menos explosiva Marilyn Monroe. <<

[62] La eficacia de esta construcción se comprueba en el trabajo del shakespeariano Kenneth Branagh en *Peter's Friends* (*Los amigos de Peter*, 1993). <<

[63] La leyenda nos pone sobre la pista de todo un ciclo de narraciones referido al sacrificio de jóvenes —preferentemente de sexo femenino— a manos de una bestia que atemoriza a una población. Con frecuencia la víctima encuentra la salvación en un luchador venido de fuera que, o bien desaparece a continuación —como en la leyenda de San Jorge—, o bien se casa con la doncella. Se crea así una importante variación de la historia: aquella que, en términos edípicos, explica la derrota del padre (el dragón) a manos del hijo (el liberador), que pasa a ocupar su lugar. <<

[64] Es probable que ambas se inspiraran directamente en una narración de Giovanni Francesco Scaparola, autor italiano seguidor de Boccaccio, que en su colección de cuentos *Las noches agradables* incluyó «El rey cerdo», muy parecido a la narración a que nos referimos. <<

[65] La primera escena de *El malvado Zaroff* era ilustrada de manera premonitoria por la imagen en primer plano del pomo de una puerta con una reproducción iconográfica de *La Bella y la Bestia*. <<

[66] En la nueva versión, por otra parte malograda, de *King Kong* dirigida en 1976 por John Guillermin, la Bella, encarnada por Jessica Lange, fiel al espíritu de la época, toma decididamente partido —ideológico, no amoroso— por el monstruo. <<

[67] Hay versiones de Georges Méliès (1901), William G. Barker (1908), William V. Ranous (1908), J. Stuart Blackton (1908), Mario Caserini (1908), Gerolamo Lo Savio (1911), William P. Kellino (1915), John W. Noble y Francis X. Bushman (1916) o Vin Moore (1920) [1]. <<

[68] Un argumento ideal para parodias, que aparecen en muy temprana fecha, ya en los años veinte: desde *Doubling for Romeo* (1921), de Clarence Badger, o *Romeo and Juliet* (1924) de Harry Sweet, hasta la versión de Cantinflas —*Romeo y Julieta* (1943)— o la de Peter Ustinov —*Romanoff and Juliet* (*Romanoff y Julieta*, 1960). <<

[69] La posibilidad de potenciar el aspecto *capa y espada* de la obra se manifiesta en el film de Joseph H. Lewis *The Swordsman* (*El espadachín*, 1947), que, trasladando la acción a Escocia, sigue al pie de la letra la primera mitad de *Romeo y Julieta*, para derivar después en un final feliz, inevitable en un típico film de aventuras. <<

[70] La relajación de esta densidad temporal es uno de los factores que convierten otras películas de amor juvenil contrariado por las familias en obras más melodramáticas que trágicas. Es el caso del excelente *Splendor in the Grass* (*Esplendor en la hierba*, 1961), de Elia Kazan (con la imprescindible Nathalie Wood junto a Warren Beatty), o de las películas rosas herederas de la edulcorada y famosa *Love Story* (1970), de Arthur Hiller. <<

[71] En el mismo contexto gitano, Carlos Saura construyó sus historias de amor prohibido en *Bodas de sangre* (1980) y *El amor brujo* (1986). Esta última había tenido, precisamente, una versión anterior, en 1967, de la mano de Rovira-Beleta. <<

[72] Otro ejemplo de esta utilización del argumento en la violencia civil la encontramos en el documental televisivo *Romeo and Juliet in Sarajevo* (*Romeo y Julieta en Sarajevo*, 1994), donde se narra la historia de dos enamorados, ella bosnia musulmana, él serbio, muertos por un francotirador sobre el puente de la ciudad mártir. <<

[73] La grandeza literaria de Esquilo ya conseguía abrir sutiles brechas en la consideración monolítica del pecado femenino, al ofrecerla palabra a Clitemnestra, la reina adúltera de la *Orestíada*, para proclamar sus razones. Recrimina al esposo ausente la ligereza con que emprendió una guerra alejándose de sus deberes matrimoniales, y se lamenta de la falta de escrúpulos con que los hombres eligen amantes entre esclavas y cautivas (como hace el propio Agamenón), mientras sus esposas están obligadas por la ley a permanecer fieles al tálamo nupcial. El posterior humanismo de Eurípides tendría todavía mayor comprensión por Clitemnestra en *Electra*. <<

[74] *Laura a la ciutat dels sants* fue llevada al cine en 1987 por Gonzalo Herralde (*Laura, del cielo llega la noche*), con la Laura adúltera interpretada por Ángela Molina y el escenario de Vic como modelo de espacio provinciano. Aunque de fecha muy posterior a las anteriores, la novela de Llor tiene una estructura y un tratamiento que la asimilan en buena medida al modelo decimonónico. <<

[75] La obra respira cierta crítica al romanticismo de folletín anterior y contemporáneo a Flaubert: las novelas sentimentales son para Emma lo que las de caballerías fueron para el Quijote. <<

[76] Existían dos versiones anteriores de esta famosa novela, ambas de 1917, pero se había convertido en una obra proscrita de los estudios a causa de su poca ejemplaridad. <<

[77] La importancia del *star system* en la adopción del argumento se confirma en el caso de Pola Negri —de origen polaco y una de las *vamps* más exuberantes del Hollywood de los años veinte—, que protagonizó en Alemania una *Madame Bovary* (1937) bajo la dirección de Gerhard Lamprecht. <<

[78] La ficción televisiva parece más interesada en la literalidad argumental de la novela decimonónica que en sus recursos narrativos (que fue lo que interesó a Griffith). La proliferación de adaptaciones televisivas del argumento es amplia y diversa. En España *La Regenta* —que ya había sido llevada al cine por Gonzalo Suárez en 1974— cuenta también con una adaptación televisiva dirigida por Fernando Méndez-Leite en 1994. <<

[79] John M. Stahl, uno de los grandes cineastas del melodrama, realizó una solapada primera versión de esta novela en *Only Yesterday* (*Parece que fue ayer*, 1933), ambientada en los primeros años del siglo en Nueva York, y que convertía al pianista en un corredor de bolsa que acabaría arruinado por el crac del 29. <<

[80] Una película muy posterior, libremente inspirada en este film, fue *Falling in Love* (*Enamorarse*, 1984), de Ullu Grosbard, en la cual la evolución de la moral social ya permitía un final feliz con el reencuentro de los amantes (Meryl Streep y Robert De Niro) después de romper con sus respectivas vidas anteriores. De escaso interés resultó una versión más explícita de *Breve encuentro*, realizada por Alan Bridges en 1973, con Sophia Loren y Richard Burton en los papeles que interpretaron en su época Celia Johnson y Trevor Howard. <<

[81] El Ministerio de Información francés obligó, después de «discusiones increíbles con el ministro» —cuenta Godard [31]—, a cambiar el título original de *La femme mariée* por el de *Une femme mariée*, en un intento risible de reducir a un caso concreto el alcance transgresor del personaje femenino del film. <<

[82] Uno de los pocos elementos del folklore anterior utilizado por el autor es un romance castellano que explica cómo un caballero invita a cenar a la estatua de un muerto que quiere llevárselo al infierno. El caballero se salva gracias a haber tomado la precaución de comulgar, antes de la cita. <<

[83] El cineasta francés Marcel L'Herbier, en su film *Don Juan et Faust* (1922), siguió esta asociación para poner en relación los dos mitos. <<

[84] Al año siguiente Alan Crosland dirigiría *The Jazz Singer* (*El cantor de jazz*), primer film totalmente sonoro. <<

[85] Paul Schrader aguardó pacientemente a que Gere adquiriera notoriedad con sus papeles secundarios en Hollywood para que pudiera encarnar ese personaje, que los productores de la película querían adjudicar a John Travolta, un actor en la cumbre de su popularidad gracias a la actualización del donjuanismo latinizante en *Saturday Night Fever* (*Fiebre del sábado noche*, 1979). <<

[86] Al tratarse de un mito español, se han prodigado las versiones ortodoxas del tema en la cinematografía hispánica. Unos de los pioneros catalanes, los hermanos Baños, realizaron en 1908 y en 1921 dos de las versiones más aplaudidas de la obra de Zorrilla. Durante el cine franquista, la adaptación clásica de *Don Juan Tenorio* es la de Alejandro Perla (1952), con Enrique A. Diosdado y José María Roderó. En 1950 José Luis Sáenz de Heredia realizó una adaptación personal del tema, *Don Juan*, con Antonio Vilar y Annabella. Posteriormente, Antonio Mercero, en *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), imaginaba la resurrección de Don Juan, una noche de difuntos, para irrumpir en una compañía donde encontraba a su doble, el actor que lo interpretaba, al que sustituía durante unas horas. <<

[87] Fellini y Pasolini realizaron en el mismo año dos implacables miradas críticas sobre el libertinaje del siglo XVIII: *Casanova* y *Saló*, prefiguraciones del fascismo en sociedades que equiparan el poder con el sexo. <<

[88] El relato también supone la recreación de un infierno femenino que puede encontrar su continuación en un matrimonio sólo aparentemente feliz. Por ello, con posterioridad a las interpretaciones de Bettelheim, la lectura crítica feminista se ha impuesto con vigor. En su libro *Adiós, Bella Durmiente*, Madonna Kolbenschlag [45] advierte oportunamente: «donde el cuento dice “príncipe” podemos leer “Patriarcado”». <<

[89] Madrastra fusionada con hermanastra. Cuando Truffaut [84] insinúa que la historia de *Rebeca* se parece mucho a la de Cenicienta, Hitchcock es taxativo: «La historia es Cenicienta, y la señora Danvers es una de las malvadas hermanas; pero esta comparación todavía está más justificada en el caso de una comedia inglesa anterior a *Rebeca* que se titula *Su casa está en orden*, cuyo autor es Pinero. En esta obra teatral la mujer malvada no era la institutriz, sino la hermana del dueño de la casa, por tanto, la cuñada de Cenicienta. Es fácil suponer que esta obra influyó en Daphne du Maurier». <<

[90] Alejados argumentalmente de la Cenicienta, otros films de Capra manifiestan una conciencia de relación con el tema, que se muestra irónicamente en el tratamiento que le dan los medios de comunicación. En *You Can't Take it with You* (*Vive como quieras*, 1938), cuando la humilde Alice Sycamore (Jean Arthur) se niega a tener como suegra a la vanidosa y acaudalada madre de su enamorado (James Stewart), los diarios publican el titular: «Cenicienta rechaza a su príncipe azul». Por su parte, el personaje de Gary Cooper en *Mr. Deeds goes to Town* (*El secreto de vivir*, 1936) es popularizado por la prensa, dado su progreso de pobre a millonario, como *La Cenicienta masculina*. <<

[91] La *suite* más cara del hotel más caro es un escenario que se repite invariablemente en el argumento Cenicienta, de *Medianoche* a *Pretty Woman*. <<

[92] Una segunda versión de este argumento fue firmada por el propio Mitchell Leisen en 1945 bajo el título *Masquerade in Mexico* (*Mascarada en México*): una traslación exótica de la acción para un guión que servía con funcionalidad el argumento original. <<

[93] Desde esa perspectiva puede entenderse el carácter de homenaje nostálgico y crítico que tiene un film como *Pennies from Heaven*, de Herbert Ross (1982), historia de un matrimonio que vive en plena Gran Depresión y que idealiza su sueño de riqueza con una vivencia onírica visualizada a través de números musicales. <<

[94] El cruce de este argumento con el de *Pígmalión* es evidente. La diferencia consiste en que en *La Cenicienta* el protagonismo corresponde a la chica que asciende, mientras que el relato de Ovidio se centra en el hombre que admira a la chica transformada como una obra de creación propia. <<

[95] *Macbeth* es la primera semblanza literaria de carácter moderno de los dictadores que, tres siglos después, han inspirado la mejor literatura sudamericana contemporánea (o sus antecedentes hispánicos, cómo el *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle-Inclán). <<

[96] Este clima primitivo ya había sido potenciado por Welles en la adaptación teatral que dirigió con la compañía de teatro negro de Harlem en 1936. Ese *Macbeth* estaba íntegramente ambientado en el Haití del emperador Henry Christophe y las prácticas de las brujas eran sustituidas por el culto vudú. <<

[97] Este episodio principal es interferido —como ocurrirá en la segunda parte— por numerosas escenas ajenas a la intriga central, entre las cuales ha alcanzado especial fama la presencia de Fausto y Mefistófeles en la noche de Walpurgis (la víspera del primero de mayo), aquelarre en que un conjunto de fuerzas demoníacas se congrega en un orgiástico paisaje infernal. <<

[98] *Mephisto* se inspira en la vida real de Gustaf Grundgens, un actor que se haría famoso por algunas intervenciones cinematográficas y teatrales. Además, era pariente de los Mann, de modo que la crítica del libro adquiere una dimensión de expurgación familiar. <<

[99] Eric Rohmer dedicó su tesis doctoral a la organización del espacio en *Fausto* [69], y sostiene en ella que el sentido último del argumento no podía extraerse de otro lugar que de la disposición de las figuras —decorados, personajes y luces— en el interior del plano. <<

[100] *La caída de los dioses* también es —como ha hecho notar Alberto Moravia [57]—, una reelaboración de la estructura dramática de *Macbeth*, el otro gran argumento sobre la ambición desenfrenada. <<

[101] El director de orquesta Herbert von Karajan fue uno de los artistas que el debate periodístico posterior al estreno de *Mephisto* puso en evidencia, por los privilegios que consiguió de las autoridades nazis. Von Karajan fue director de la Orquesta Estatal de Berlín durante los años 1939-44, el período de apoteosis nazi. <<

[102] En el análisis mitocrítico de *Casablanca*, José A. González Casanova [34] resalta el carácter mefistofélico del teniente Renault —encarnado por Claude Rains—, un colaboracionista tentador, intermediario entre el Demonio (el nazismo) y el fáustico Rick Blaine. Visto desde esta perspectiva, el final del film supondría una redención no sólo de Fausto sino también del picaresco sicario del Demonio. <<

[103] La dominación sexual —que supone la transgresión del orden sexual de una pareja— ha hecho fortuna en la moda de los *psicothrillers* de los años noventa, especialmente en lo que se refiere a los que introducen un *intruso* en casa, normalmente un vecino. En *La semilla del diablo*, de Roman Polanski, encontraríamos un precedente de esta estructura narrativa, pese a que el film de Polanski va mucho más lejos en el tratamiento de lo demoníaco e incorpora los beneficios del pacto en el personaje de John Cassavettes. <<

[104] Uno de los personajes de Welles más impregnados de este carácter blasfemo es el de *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949), una película que, paradójicamente, no dirigió, pero que está imbuida de su desmesura, tanto en el desafiante diálogo de la noria del Prater de Viena —donde cuestiona el orden de la naturaleza— como en la expresionista persecución final que le llevará a la muerte. <<

[105] Estrictamente paródico había sido, muchos años antes, el trabajo sobre este argumento llevado a término por Stan Laurel en el cortometraje *Dr. Pyckle and Mr. Pryde* (1925) y por Abbot y Costello en *Abbot and Costello meet Dr. Jekyll* (Charles Lamont, 1953). <<

[106] Como ha hecho notar Joan Prat en *Las raíces del miedo* [37], esta figura (hombre lobo, Jekyll y Hyde) podría ser entendida como el arquetipo de una concepción hobbesiana del mundo (el hombre es un lobo para el hombre, del que se protege la sociedad), en contra de la teoría rousseauiana de la bondad intrínseca del buen salvaje. <<

[107] La relación del mito con la cultura española tendría un protagonismo especial en el ciclo de películas de Jacinto Molina, alias Paul Naschy, iniciado con *La marca del hombre lobo* (1965), *La furia del hombre lobo* (1970), el cruce redundante de *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (1971) y *La maldición de la bestia* (1975). Por su parte, Pedro Olea realizaría con *El bosque del lobo* (1970) una poética aproximación, en clave realista, a un hombre solitario y enfermo de licantropía en los paisajes gallegos. <<

[108] Una inversión de este desdoblamiento negativo la encontramos en todas las historias de superhéroes procedentes del cómic que, como Superman, son unos buenos chicos que se desdoblan en seres todavía mejores. <<

[109] Una lectura dramática de la utilización de un disfraz que crea una nueva identidad es la que Billy Wilder realiza en la adaptación de la novela de Agatha Christie *Witness for the Prosecution* (*Testigo de cargo*, 1958), en la que Marlene Dietrich —esposa del acusado— se disfraza de mujer fatal para hacer una declaración que acaba exculpando a su marido (Tyrone Power). <<

[110] La relación explícita del cambio de sexo con el relato de Stevenson encuentra una notable recreación en el film de la Hammer *Dr. Jekyll and Sister Hyde* (*El doctor Jekyll y su hermana Hyde*, 1971), dirigido por Roy Ward Baker. <<

[111] Italo Calvino, en su sugerente artículo dedicado al film, titulado *El poder del hombre sentado* [18], revelaba la trascendencia del tema de la inmovilidad como demostración del valor militar. <<

[112] Se ha intentado utilizar el mismo recurso del doble del dictador en la película sobre Franco *Espérame en el cielo* (1987), de Antonio Mercero. Otras ficciones sobre el dictador español —*Dragón Rapide* (1986), *Madregilda* (1993)— se convierten, de hecho, en creaciones de personajes que actúan como máscaras distanciadas (Juan Diego y Juan Echanove, respectivamente) del monstruo irrepresentable. <<

[113] Hitchcock reproduciría el esquema de la búsqueda de la culpa y del rastro de una infancia olvidada en *Marnie* (1964), intercambiando en esta ocasión los papeles de investigador y de investigado: Tippi Hedren es una cleptómana frígida que ignora los motivos de su carácter, y Sean Connery un enamorado obsesionado en curarla a través del obligado viaje a la infancia. <<

[114] La novela de intriga más popular sobre el tema de un investigador que acaba siendo el culpable del crimen es *El asesinato de Rogelio Ackroyd*, de la prolífica escritora británica. <<

[115] La novela más desencantada de Chandler, *The Long Goodbye* (*Un largo adiós*), encontraría en épocas posteriores (1973), y bajo la dirección de Robert Altman, una adaptación en la que se desarrolla ese mismo tema: al investigar la muerte de un amigo, Marlowe (Elliot Gould) acaba descubriéndolo vivo y responsable de los crímenes que el detective intentaba esclarecer. <<

[116] Pakula ha construido un subgénero de esta investigación edípico-política. Suyas son *The Parallax View* (*El último testigo*, 1974), sobre la investigación por parte de un periodista de la muerte de un senador, y *The Pelican Brief* (*El informe Pelicano*, 1993), donde los héroes, una pareja de periodista negro y estudiante de derecho blanca, descubren una red de corrupción que llega a la Casa Blanca. <<

[117] Recordemos el final de la obra de Samuel Beckett:

«VLADÍMIR: ¿Qué, nos vamos?

ESTRAGÓN: Vamos.

(*No se mueven. Telón.*)» [12] <<

[118] La filmografía de Welles está poblada de estos espacios grandilocuentes, presididos por la K. —de Kane, pero también de Kafka— que anuncia la entrada en la fortaleza de Xanadú. Es posible que la atmósfera más intrincada, allí donde el sentido del personaje queda más desmenuzado por la pérdida de la orientación, sea la de la espectacular secuencia del parque de atracciones de *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghai*, 1948). <<

[119] Un rótulo tranquilizador anunciaba al final de la película que la esposa recuperaba la razón. Pero los hechos reales que —por única vez en la obra de Hitchcock— inspiran la película no tuvieron un final tan amable: la mujer murió en el manicomio. <<

[120] Una expresión intraducible, sacada probablemente de uno de los pasajes de *Hamlet*, donde el héroe shakespeariano afirma «*Sólo estoy loco cuando el viento sopla en dirección norte-noroeste*». <<

[121] Cary Grant, que se sostiene por encima del abismo con una sola mano, forcejea con la otra por aguantar el cuerpo de su compañera, a punto de precipitarse al vacío. Una elipsis inesperada nos traslada a la cabina de un tren donde Thornhill levanta a Eve no del abismo, sino de la litera inferior a la superior, para consumir el acto sexual aplazado. <<

[122] La mejor recreación de esta aproximación al héroe rutinario y anónimo la consigue Billy Wilder en su descripción del humillante infierno laboral de *The Apartment* (*El apartamento*, 1960). <<

[123] El filón hacia un cine social a través del sufrimiento del héroe anónimo estaba servido: la herencia de *Y el mundo marcha* se hace evidente en el neorrealismo, especialmente en los clásicos de De Sica *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, 1948) y *Umberto D.* (1952). <<

[124] Buster Keaton, Jerry Lewis o Roberto Benigni han basado sus películas en la lucha radical de un hombre solitario y digno contra el absurdo tecnocrático. <<

[125] Una irónica película de cuarenta minutos, *Postava K. Podpirani* (Joseph Killian, 1963), de los checos Pavel Juracek y Jan Schmidt, aborda la burocracia a partir de las vicisitudes de un joven que busca a un tal Joseph K., sin encontrarlo. <<

[126] Tanto ésta como las películas anteriores y posteriores de Zhang Yimou padecen la censura en su país, independientemente de haber sido aclamadas en su difusión internacional. <<

[127] Hábilmente, Brian De Palma emparentó *Blow-Up* y *La conversación* en su film *Blow Out (Impacto)*, 1981, sobre un técnico de sonido que sin saberlo ha grabado un asesinato. <<

[128] Gustav Meyrink recreó en la novela *El Golem* (1916) la leyenda del rabino Loew, que, en la Praga del siglo XVI, crea un autómatas para proteger a la comunidad judía, el cual acaba convirtiéndose en un ser destructivo. <<

[129] En su versión de *Fausto*, Goethe daría cabida al tema de la vida artificial a través del *homunculus*, construido por el discípulo de Fausto, Wagner, en cuya compañía Mefistófeles y Fausto realizan el viaje al pasado. Creado (al estilo de Prometeo) del fuego, el *homunculus* encontrará un destino sublime enamorándose y juntándose con la nereida Galatea, en una unión que simboliza el fértil y amoroso abrazo entre contrarios. <<

[130] Esta última estrenada en castellano con el título *El último experimento del doctor Briken*. <<

[131] Existe una breve versión anterior de la novela, dirigida por J. Searley Dawley en 1910, que sustituía el sistema de creación de vida de la novela —el cirujano que compone un cuerpo nuevo con fragmentos de cadáveres— por el resultado de una operación química. <<

[132] Es bien sabido que la novela surge de una velada literaria en esa residencia veraniega, cerca de Ginebra, en la que los asistentes —Lord Byron, Polidori, Shelley y su mujer— se comprometen a escribir una narración de horror. Películas como *Gothic* (Ken Russell, 1986), *Haunted Summer* (Ivan Passer, 1988) y *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1987) son visualizaciones, desde perspectivas muy diferentes, de este histórico encuentro literario. <<

[133] La continuación de la serie por parte de la Universal supuso un progresivo deterioro de la poética alcanzada por Whale en su díptico. <<

[134] Las cinco películas son *The Curse of Frankenstein* (La maldición de Frankenstein, 1937), *The Revenge of Frankenstein* (La venganza de Frankenstein, 1958), *Frankenstein Created Woman* (Frankenstein creó a la mujer, 1966), *Frankenstein Must Be Destroyed* (El cerebro de Frankenstein, 1969) y *Frankenstein and the Monster from Hell* (Frankenstein y el monstruo del infierno, 1975). <<

[135] Una versión diferente del motivo de la manipulación genética con finalidades criminales es la que plantea el *bestseller* de Ira Levin *The Boys from Brazil* (*Los niños del Brasil*), llevado al cine en 1978 por Franklin J. Schaffner: la estremecedora hipótesis de la historia es que un científico nazi oculto después de la guerra ha reanudado sus experimentos genéticos en un intento de crear toda una serie de niños clónicos con el ADN de Hitler. <<

[136] La inversión siniestra de ese tema se encuentra en los *muñecos diabólicos*, iniciados por Alberto Cavalcanti en el impresionante *sketch* de la película *Dead of Night* (*Al morir la noche*, 1945), que trata de la dominación que ejerce un muñeco sobre el ventrílocuo que lo hace hablar. <<

[137] Que las dos mujeres fueran en realidad, como nos descubría la intriga argumental, la misma persona, no quita relevancia a la trascendental innovación que introduce Hitchcock en el tema de la infusión artificial de la vida. Es mérito de Eugenio Trías [83] haber observado la relación entre esta película y el cuento de E. T. A. Hoffman *El hombre de arena*. <<

[138] Algunas variantes hacen morir a Orfeo de tristeza como culminación de la primera línea argumental. <<

[139] El episodio de *Orfeo y Eurídice* ha sido un tema iconográfico predilecto de la pintura europea de género mitológico. Bellini, Tintoretto, Rubens, Poussin, Moreau y Delacroix, entre otros, han plasmado el momento mágico de la huida de los dos amantes, con interpretaciones diferentes: en algunos casos, la ambigüedad preside la resolución dramática. Hay obras que ilustran la escena anterior a la decisión de Orfeo de mirar hacia atrás y, por tanto, no hay «ni esperanza ni desesperación» [5], En otras ocasiones se inclinan por una visión optimista: Eurídice no muere y consigue salir del Averno en compañía de Orfeo. <<

[140] La palabra *orfismo* fue utilizada por primera vez en el campo artístico por Guillaume Apollinaire refiriéndose a un cuadro abstracto de Delaunay (*Fenêtres*) y, por extensión, al formalismo abstracto basado en la exaltación de la luz y el dinamismo. <<

[141] Fue Guillermo Cabrera Infante el primero en llamar la atención, en una crítica ya histórica publicada en la revista *Carteles* de La Habana, sobre la dependencia argumental de *Vértigo* respecto a la leyenda de *Orfeo y Eurídice* [17]. <<

[142] En el libro original de Thomas Mann, Aschenbach es escritor. El cambio de actividad artística permitió a Visconti utilizar la música de Mahler como expresión última del desgajamiento del personaje. <<

[143] Una interacción que ya encontramos en el libro original de Mann, al igual que en aquellos artistas germánicos que, como el pintor suizo Arnold Böcklin, han cultivado esta estética en contacto con la cultura y el paisaje italianos. <<