

Lo diferente: miradas de cine

Ramón Ignacio Correa García
Departamento de Educación
Universidad de Huelva



1. ¿Quiénes son los Otros?

Identificamos nuestro «yo» porque reconocemos la existencia del «otro». Somos conscientes de nuestra individualidad existencial y también de un yo colectivo de pertenencia, un «nosotros», con el que nos sentimos identificados. Todo lo que queda fuera de la red afectiva, ideológica, religiosa, profesional... del nosotros constituirían los Otros.

La construcción de la alteridad desde el punto de vista antropológico quizás haya que buscarla desde que la propia evolución originase un simio que caminaba a dos patas y comenzó a tener conciencia de ser un *homo sapiens*. La lucha por el territorio y con ella por los recursos naturales en el nivel de sociedades de bandas y aldeas suponen el primer descubrimiento de los Otros (Harris, 1997). Cuando los cazadores-recolectores decidieron restringir su nomadismo y agruparse en asentamientos que excedían las antiguas bandas y aldeas para explotar la agricultura sedentaria y el pastoreo, se forjan los primeros Estados. En ellos germinaría, igualmente, la semilla de lo diferente al estratificarse la población y diferenciarse para el resto de la Historia venidera entre gobernantes y gobernados. Y desde entonces: amos y esclavos, blancos y negros, señores y siervos... ¿Podría haber existido nuestra civilización sin gobernantes y gobernados? Los Estados modernos organizados en gobiernos democráticos prescinden de leviátanes hereditarios, pero no pueden hacer lo mismo con la panoplia de reyes y reinas, ministros, presidentes, parlamentarios, gobernadores, alguaciles, furgones celulares, policías, recaudadores de impuestos... (Harris, 1993: 6).

La diversidad de la especie humana se puede vivenciar desde dos enfoques radicalmente opuestos: a) Como un espacio de tolerancia entre iguales y b) Como un espacio de poder entre opresores y oprimidos. La condición humana parece haber adoptado la segunda opción como norma en el devenir histórico. Occidente, en su

discurso antropológico tradicional sobre la diversidad vio al Otro como el Salvaje o el Primitivo, un ser inferior sin lugar a dudas. Ya los ciudadanos de las polis griegas reconocían a los «bárbaros» extranjeros; en Roma, se distinguía entre *civitas* (patricios y plebeyos, otra clasificación excluyente) habitantes de las ciudades y *selvaticus*, el que habitaba en los bosques; en los albores del cristianismo, el Otro era el no-cristiano, es decir el «pagano» o residente en los pagos de labranza.

El Salvaje Primitivo e Incivilizado y el Buen Salvaje serían los dos estereotipos más comunes en la época de los «grandes descubrimientos» (eufemismo que encubre el primer proceso colonialista e imperialista de Occidente). El relato de Hans Staden sobre su viaje a Brasil en 1557 en Alemania con el título *Historia y descripción verdaderas de una tierra de los pueblos caníbales, salvajes, desnudos, ferores* contrasta con la descripción que hacía Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492 cuando parecía haber encontrado el Paraíso en la isla entonces denominada San Salvador: «Estas gentes ni pertenecen a una secta ni son idólatras. Son simplemente dulces e ignorantes del mal, incapaces de matarse los unos a los otros».

En definitiva, sociológica e históricamente, hay una concepción de la alteridad basada en una visión del mundo que es sustentada a su vez por una moral y ética maniquea. Hoy, el mundo global se enfrenta a la presencia cotidiana y ubicua del extranjero, del Otro y ahora vivenciamos esa diversidad en forma de sudacas, latinos, negros, moros, polacos, espaldas mojadas, sin papeles... rémoras lingüísticas y sociológicas de aquel otro proceso colonialista del siglo XIX y que demuestra que toda cuestión taxonómica está vinculada a relaciones de poder (Monnet, 2001): las clasificaciones han dado buenos resultados en las ciencias pero ha sido perjudicial cuando se aplica a personas para intentar explicar la diversidad humana. La ilusión de la Aldea Global dio paso muy pronto a la globalización económica y, con ella, a la exclusión social. El Otro es vivenciado siempre como un ser amenazante y potencialmente peligroso (Guzzetti, 2003).

2. Miradas canónicas y disidentes del lenguaje fílmico

Entre los grandes augures de la Historia jamás figurará el nombre de los hermanos Lumière. Tras presentar socialmente el cinematógrafo un 28 de diciembre de 1895 en París y ser interpelados para la venta de aquel artefacto que estaba causando una auténtica conmoción social, Antoine Lumière responde: «Amigo mío, déme Vd. las gracias. El aparato no está en venta, pues le llevaría a la ruina. Podrá ser explotado como curiosidad científica, pero fuera de esto no tiene ningún porvenir comercial». Ese yerro descomunal, impedía a los hermanos Lumière imaginar que el cine sería en un futuro próximo no sólo curiosidad científica y método de reproducción de la realidad, sino sobre todo magia, lenguaje, arte e industria. Si con la imprenta se consiguió dejar testimonio imperecedero de las ideas, con el cine se alcanzaba otra cota no menos importante: imprimir la vida.

Aquellas llegadas del tren a la estación, las salidas de los obreros de la fábrica o alguna candorosa y divertida escena de un regador que es víctima de su propio oficio, alteraron para siempre la experiencia visual de nuestra civilización. En esta breve etapa del cine como reproducción de la realidad y su exhibición en las barracas de feria como una atracción más está el germen de su nacimiento espurio como arte.

Fue Méliès, director del teatro Houdini, quien proporciona al lenguaje cinematográfico su dimensión de magia e ilusionismo. Su *Viaje a la Luna* (1902) se adentraba en el terreno de la ciencia ficción cómica, es considerada la primera superproducción de la

historia del cine (unos diez mil francos de la época). Con Méliès, el cine trasciende de su dimensión de simple copia de la realidad como lo había sido la fotografía en sus comienzos.

De todas formas, en los balbuceos expresivos del cine aún no se había incorporado la experiencia de la mirada como síntesis superadora de la visión, a la que complementa con una carga semántica e ideológica. El fenómeno de la visión como mecanismo cerebral de carácter fisiológico lo compartimos con casi todas las especies animales. Cuando, además de ver, proyectamos nuestras creencias, actitudes, valores e ideología, convertimos esa visión en mirada.

El cine como lenguaje y como arte se ha manifestado con miradas canónicas y miradas disidentes. Así, por ejemplo, en el caso de la figura de Jesucristo podríamos citar películas que han seguido el relato evangélico interpretado bajo el prisma de la estricta ortodoxia de la Iglesia de Roma. Tal es el caso de *Rey de Reyes* (Nicolas Ray, 1961); *La historia más grande jamás contada* (George Steven, 1964) o *Jesús de Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977). Por el contrario, también han existido producciones alternativas que se han apartado de la doctrina y de la censura moral católica para hacer una interpretación más libre y personal del hijo del anciano carpintero de Galilea. Estas películas, con polémica social incluida, muestran un Jesús más humano y atado a las contradicciones y complejidad de la existencia: *El evangelio según San Mateo* (Pier Paolo Pasolini, 1964); *Jesucristo Superstar* (Norman Jewinson, 1973) o *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1983). En ocasiones, pulsar un tema tabú en el seno de una sociedad mayoritariamente católica, como el dogma de la virginidad de María, es caldo de cultivo para reacciones adversas del fundamentalismo eclesiástico y del integrismo de sectores ultraconservadores de la población (*Yo te saludo, María*, de Jean Luc Godard, 1984).

También hablamos de miradas disidentes cuando nos referimos a aquéllas que se apartan de las convenciones estereotipadas del cine como lenguaje: romper el encasillamiento de géneros, transgredir normas de la narrativa fílmica, ofertar opciones de la trama argumental inéditas a lo habitual (sin *happy end*, por ejemplo)... Como cine disidente y alternativo tendríamos, por ejemplo, el cine surrealista, las *snuff-movies* y los lenguajes heterodoxos de las producciones independientes y del experimentalismo de vanguardia.

3. La imagen del Otro en el cine

El cine como lenguaje y como arte no ha sido ajeno al hecho plasmar en imágenes la alteridad que se ha vivido y vive en la sociedad. Ahora bien, el problema surge en el momento en que queremos realizar un intento taxonómico para establecer diferentes categorías del Otro, bien sea por el solapamiento de estas categorías o bien el grado de exhaustividad que nunca será el adecuado. También habría que tener en cuenta la propia complejidad que desde un punto de vista ideológico encierra el concepto.

Nosotros hemos establecido, siendo conscientes de las limitaciones citadas anteriormente, las siguientes formas en las que consideramos que el cine ha representado la alteridad:

- a. Cuando los otros son nosotros.
- b. Enemigos de la patria identificados como tales.
- c. Los otros como enemigos imaginarios.
- d. Psicópatas y asesinos.

- e. Cuerpos y mentes fuera de la norma.
- f. Sexualidad y género marginales.
- g. Venidos de otros mundos.
- h. Criaturas del más allá.
- i. La nueva teogonía de los superhéroes.
- j. A imagen y semejanza del creador.

Ejemplificar la clasificación anterior no es tarea nada fácil debido a la ingente cantidad de producciones con las que habría que contar. Nuestro criterio de elección se basa en dos consideraciones básicas: a) Rescatar, como forma de paleolenguaje icónico, aquellas películas que abordasen las temáticas de referencia en las primeras décadas de existencia del cine y b) Tener en consideración obras que ya forman parte de nuestro patrimonio cultural o en su día fueron un gran éxito comercial.

3.1. Lo diferente: cuando los otros son nosotros

De alguna forma, provocado por alguna causa, el «nosotros» es escindido causando una situación de conflicto y enfrentamiento abierto entre ambos bandos irreconciliables. Son, desde ese momento, los enemigos de qué patria (según el color del cristal). Hay tres películas en el nacimiento del cine que reflejan perfectamente este estado de la cuestión: *El nacimiento de una nación*, *Intolerancia* y *El acorazado Potemkin*.

En *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915) se mostraba por primera vez heridas aún no cicatrizadas en la sociedad USA. David W. Griffith es considerado el padre artístico de Hollywood (tiene en su haber un catálogo interminable de innovaciones del lenguaje薄膜 como el uso de planos medios y primeros planos; montaje en acción paralela para ganar en suspense; iluminación dramática...). Aunque su talón de Aquiles fue la visión ingenua y folletinesca de la realidad. Dos familias, los Stoneman y los Cameron se encuentran enfrentadas por los avatares de la guerra civil y Griffith utiliza esa trama para hacer una apología de la labor «heroica» del Ku-Klux-Klan (organización que se distingue, afana y esmera por su pensamiento y prácticas racistas y xenófobas). No hay que olvidar que Griffith era hijo de un coronel sudista arruinado por el conflicto bélico.

El estreno de la película causó una gran polémica y debate social. En la película, los negros son representados como villanos o degenerados y los escasamente «buenos» eran bobalicones y estúpidos. Este film fue el primer gran escándalo del cine y también el primer gran éxito comercial: hasta 1960 era la película más taquillera en USA seguida de otra también de corte racista, *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming y George Cukor, 1939).

Un año más tarde, Griffith (1916) dirige *Intolerancia*. Hasta esa fecha fue la película más cara producida hasta entonces (dos millones de dólares). Basada en las sangrientas huelgas de 1912 en las que un obrero asesinó a su patrón. Luego Griffith añadió tres episodios más: La caída de Babilonia, La Pasión de Cristo y La noche de San Bartolomé.

Sin embargo, hay una escena antológica en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) que determina en toda su crudeza quiénes son nosotros y quiénes son los otros: la escalera de Odessa, en la que el pueblo es masacrado por las tropas zaristas. Eisenstein muestra una残酷 nunca vista hasta entonces. Son seis minutos de intenso dramatismo (que no serían más de dos en condiciones reales, los que tardaría una masa enloquecida en recorrer los 194 peldaños de la famosa escalera).

El acorazado Potemkin se encuadra dentro del cine didáctico al narrar los acontecimientos revolucionarios en la Rusia de 1905 con el fin de exaltar el proceso histórico del Octubre rojo de 1917. Esta epopeya revolucionaria es considerada una de las diez mejores películas de todos los tiempos y quizás a ello haya contribuido sus 1.290 planos combinados con maestría genial mediante un montaje rítmico, casi matemático, rayando en la perfección más absoluta.

3.2. Lo diferente: enemigos de la patria identificados como tales

Desde el plano histórico, social y político configurado después de la Segunda Guerra Mundial, nuestros «enemigos» han sido soviéticos, alemanes y japoneses (los más destacados). La cultura de masas y el cine bélico reforzaron esa idea hasta la saciedad.

Desde *El Gran Dictador* (Charles Chaplin, 1940) hasta *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) el cine ha estereotipado las nacionalidades que tradicionalmente han sido rivales y antagónicas, fomentando una cosmovisión bipolar: *La batalla de Midway* (John Ford, 1942), *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1950), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975), *Johnny cogió su fusil* (Dalton Trumbo, 1976), *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993)... Aún así, en algunas ocasiones, se muestran algún disenso en el «nosotros». En *El Gran Dictador* y en clave cómica, cuando el soberbio Hynkel (Hitler) recibe al enemigo aliado, el extrovertido Napaloni (el Duce Mussolini), le hace sentar deliberadamente en un asiento más bajo que el suyo para obligarle a levantar la vista y de paso compensar su complejo de baja estatura.

3.3. Lo diferente: los otros como enemigos imaginarios

Sin el Muro de Berlín, con los países del Pacto de Varsovia encaramados en la globalización económica y en el fundamentalismo del mercado, desaparecen nuestros enemigos considerados como tales. Así lo dicta la geopolítica del mundo contemporáneo (Ramonet, 1999) donde sobresale un Estado policía y posibles Estados delincuentes refuerzan la tesis del imperialismo USA.

No obstante, aparecen nuevos enemigos difusos bajo la bandera apátrida del terrorismo internacional. Como si se tratase de consignas políticas dictadas por el Pentágono a la industria de Hollywood como en el caso del «patriótico» cine bélico de mitad del siglo XX, el celuloide es arte y parte de esta orquestación mediática. En *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985) aparece «casualmente» un comando terrorista islámico persiguiendo a los protagonistas; atentados terroristas mortales ejecutados en Nueva York y espectaculares redadas policiales con la consiguiente pérdida de libertades públicas se cuentan en *Estado de sitio* (Edward Zwick, 1998); en *Daño colateral* (Andrew Davis, 1999), la venganza de un bombero tras una acto terrorista; en *Pánico nuclear* (Phil A. Robinson, 2000) hay un pacto USA-Rusia para acabar con un grupo terrorista y comunista; el tema de la brigada policial preventiva lo encontramos en *Minority report* (2002) en la que la acción se desarrolla en un futuro próximo (USA, 2054) y en donde el crimen ha sido erradicado ya que los culpables son condenados antes de que cometan su delito gracias a un sistema perfecto de predicción; por último, *Señales* (Night Shyamalan, 2002) con una doble lectura: de una lado, los inquietantes mensajes de unos intrincados dibujos de círculos y líneas tallados en los campos de labranza y que todo indica que son producidos por seres

extraterrestres y, de otro, se enmascara a nivel más simbólico la penetración invisible del «enemigo» en la sociedad norteamericana.

3.4. Lo diferente: psicópatas y asesinos

Una de las primeras películas que muestran al Otro como un ser anómico y repulsivo bajo el concepto genérico de psicópatas y asesinos fue *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919). Sus decorados interiores con telas pintadas con un predominio obsesivo por las formas curvas y de perspectiva singular y sus juegos de luces y sombras (también pintadas en los decorados) dio origen a una corto pero intenso movimiento estético imaginativo, insólito y subjetivo en el lenguaje cinematográfico y que se conoció con el nombre de «caligarismo» (Gubern, 1989a). En su contra se podría argumentar la ausencia del montaje, el desprecio por los escenarios exteriores y el difícil acoplamiento de la figura humana en aquellas formas extravagantes y dislocadas.

Esta fantasía sin fronteras que fue *El gabinete del Dr. Caligari* estuvo basada en un caso de criminalidad sexual ocurrido en Hamburgo: el *medium* Cesare bajo las órdenes del siniestro Dr. Caligari es exhibido en las ferias; cada noche, Cesare sale de su letargo y se convierte en un brutal asesino. Caligari fue el primer mito universal del cine junto con Charlot.

El desdoblamiento psicótico de la personalidad donde coexisten por un lado una faceta equilibrada, intelectualmente brillante y socialmente aceptada y, por otro, una mente perversa y abyecta que raya en lo criminal, lo encontramos en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (John S. Robertson, 1921). Sin embargo, si hay un personaje representativo en la historia del cine de una personalidad oculta tras la «normalidad», ése es Norman Bates quien en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) se despoja de su aspecto inofensivo y hasta dulce para convertirse en uno de los grandes asesinos de la pantalla grande.

En *M. El vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931) nos encontramos con un asesino de niñas. Lang fue el maestro de las sombras (auténticas protagonistas en sus historias). La obra pertenece al género policíaco y supone un estudio sociológico sobre las reacciones de una colectividad alarmada por un caso de criminalidad patológica. El asesino en serie de niñas, con móvil sexual, es juzgado por el hampa tras ser reconocido por un mendigo... Se sugiere la violencia, pero no se muestra (se recrea en la mente de los espectadores).

Si Norman Bates, como decíamos antes, se convirtió en un determinado arquetipo de personaje, Hannibal Lecter se convirtió desde su aparición en *El silencio de los corderos* (Johnnatan Demmer, 1990) en un asesino con pedigree, sobre todo desde su última aparición tenazmente perseguido por la agente Starling en *Hannibal* (Ridley Scott, 2001).

3.5. Lo diferente: cuerpos y mentes fuera de la norma

Definir la «normalidad» siempre será mirar lo «anormal» desde una óptica de poder como algo diferente. Lo ignominioso, lo vergonzante, lo monstruoso, aquello que hemos arrojado sistemáticamente desde la infinidad de montes Taigeto que creamos también desde la nada.

El cine siempre ha sido proclive al dominio de lo monstruoso, la otra cara de la moneda de lo natural. El monstruo es un ser deformé y constituye la postulación del caos, el quebrantamiento del orden biológico y la transgresión de sus leyes. El

monstruo es un ser que se coloca en la frontera de lo permisible y desde ahí se aleja de ella hasta un infinito grotesco.

Tal vez no quepa la menor duda que la película más emblemática en el sentido al que nos estamos refiriendo haya sido *La parada de los monstruos* (Tod Browning, 1932). Fue un aqualarre goyesco en movimiento, una cinta alucinante en la que seres deformes en un circo (hombre gusano, mujer barbuda, hermanas siamesas, liliputienses...) se vengan de la bella Olga Balaclova mutilándola cruelmente y exhibiéndola como un monstruo más del espectáculo.

En *El hombre elefante* (David Lynch, 1980), en cambio, encontramos una desmitificación del cine de terror. Esa cinta supuso la redención del monstruo hasta reconocerle pensamiento, dignidad y emociones. Seres humanos que buscan con ansiedad el refugio de la «normalidad» en la aceptación de una sociedad que los denigra. Volvemos a encontrar este mismo tema en la curiosa fantasía de *Eduardo Manostijeras* (Tim Burton, 1990).

Cuando lo deformé pertenece al terreno de la mente, lo «anormal» puede refugiarse en actitudes timocéntricas y paternalistas, pero también en agrias denuncias sobre el sistema y sus métodos «terapéuticos» en los establecimientos psiquiátricos o manicomios. Así ocurrió en *Alguien voló sobre el nido del cuco* (Milos Forman, 1975), que originó un debate social sobre la propia definición de la deficiencia y el retraso mental.

El tema del autismo es tratado en *Rain Man* (Barry Levinson, 1988). Un joven ejecutivo descubre la existencia de un hermano mayor autista confinado en un centro psiquiátrico. Pasará desde la desconfianza hasta un sentimiento de amor fraternal al descubrir un ser humano debajo de la fría etiqueta psicológica.

Con *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) comprendimos que se puede ser «tonto» cual santo inocente (como en la película de Mario Camus y en la soberbia interpretación de Francisco Rabal) o ser puede ser tonto *made in America* y en cuyo caso aspirar a todo... ser rico, famoso, gran deportista, un magnate de la libre empresa... y lo que es más difícil, partiendo de la nada. Incluso llegar a la Presidencia de los Estados Unidos (ejemplos no faltan).

3.6. Lo diferente: sexualidad y género marginales

Todo lo referente al sexo siempre ha sido un tema tabú en el cine. Las películas consideradas «pornográficas» fueron, en realidad, una continuación de la fotografía licenciosa que ya se practicaba en el siglo XIX. Aún así, la moral y las buenas costumbres arrinconaron a este *cinéma cochon* a salas privadas donde se podía ver y mirar lo más animal del sexo.

Otros temas, como la homosexualidad o el travestismo han tenido géneros fílmicos diferentes para su expresión, desde el drama de *La ley del más fuerte* (Rainer Fassbinder, 1974) hasta la comedia en *In&Out* (Frank Oz, 1997), pasando por una producción muy variada en donde el denominador común ha sido la mirada diferente y estereotipada sobre estos otros de naturaleza «desviada» según nuestra particular y estrecha visión autoritaria de los patrones biológicos y sociales.

Una obra cinematográfica imperecedera sobre el tema de la homosexualidad es *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971). Basada en la novela de Thomas Mann, supone un debate sobre la creación artística donde un músico, en el ocaso de su vida, se siente sexualmente atraído por el joven Tadzio en la atmósfera irrespirable de la ciudad de Venecia que sufre una mortal epidemia. *Muerte en Venecia* es todo un tratado en profundidad del conocimiento del ser humano

3.7. Lo diferente: venidos de otros mundos

Durante la noche de Halloween de 1938, en Estados Unidos, se escribió una de las páginas más relevantes de toda la historia de la radiodifusión. En esa ocasión, un jovencísimo Orson Welles y la compañía radioteatral Mercury Theater escenificaban a través de las ondas de la Columbia Broadcasting Corporation la novela de H.G. Wells *La Guerra de los Mundos* donde se narraba una invasión extraterrestre que provenía de Marte. Una realidad mediática construida desde el lenguaje radiofónico se apoderó de la gente provocando una histeria colectiva con reacciones de la más diversa índole: huidas en masa, miles de llamadas telefónicas, oraciones y plegarias por la supuesta invasión de marcianos hostiles que intentaban gasear a toda la población.

Desde aquella fecha y a través de los lenguajes persuasivos de los medios se nos excitaba la imaginación y ponía en cuarentena la creencia de nuestra supuesta soledad en el Cosmos. En el cine, fue *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby, 1951) fue una de las primeras producciones que contó la «visita» de un ser de otro planeta.

Tres décadas más tarde, un referente básico del género de ciencia-ficción habría que situarlo en *ET* (Steven Spielberg, 1982), deslumbrante cuento de hadas sobre emisarios de otros mundos. En sí es una parábola sobre los roles paternos y sobre la amistad y fraternidad interracial entre un niño terráqueo y un ET asexuado, náufrago en la inmensidad del Universo. Este tipo de películas se beneficiaría del arsenal de efectos especiales creados por la Industrial Light and Magic de George Lucas.

Pero si *ET* era adorable y encantador, su antítesis la encontramos en *Alien* (Ridley Scott, 1989). Ahora, el visitante es agresivo y mortal. Todo aquello que se ocultaba al espectador era lo que hacía que el film fuera terrorífico. Para conseguir que la gente continuase adivinando las escenas, y para evitar que se descubriese al hombre que se encontraba bajo el traje, el director Ridley Scott mantenía al Alien entre sombras, nunca lo enfocaba durante largos períodos de tiempo y éste siempre aparecía de la nada.

El suspense, la oscuridad y el sentimiento de claustrofobia de la película retrataban un futuro oscuro y hostil con naves que hacían que el decorado tuviese un aspecto más vivo, un enorme contraste con las límpidas utopías que otras películas presentaron antes (como la citada *ET*).

3.8. Lo diferente: criaturas del más allá

Los confines de la ultratumba también han sido explorados por la imaginación del cine para crear seres diferentes más allá de nuestra propia imaginación.

Muchas de las historias cinematográficas han sido antes éxitos literarios. Así ocurrió cuando se publicó en 1897 *Drácula* de Bram Stoker. El escritor irlandés creó a esta terrible criatura, el conde Drácula de Transilvania, un vampiro que como cuentan las

leyendas populares de este tipo de seres aparentemente muertos, salen de sus tumbas durante la noche, en forma de murciélagos, y succionan la sangre de las personas dormidas para alimentarse. La inspiración para la creación de este personaje no se basa únicamente en las leyendas antiguas de vampiros, sino que Stoker se fijó en una figura histórica, la de Vlad Tepes, príncipe de Valaquia, por su残酷 llamado «el empalador» o «el diablo» (*dracul*).

Nosferatu (F.W. Murnau, 1922) es la primera aparición de la figura del vampiro y del mito de Drácula en la gran pantalla. Sus presupuestos técnicos son opuestos al expresionismo de *El gabinete del Dr. Caligari*. Murnau rodó en tres exteriores diferentes para sintetizarlos visualmente en un único escenario, evocador del terror, que no se muestra, sino que se sugiere y se intuye. En esta sinfonía del horror no hay escenas de violencia. La atmósfera y el clima que Murnau nos crea con sus imágenes ya tiene la dosis necesaria y suficiente de terror.

Del más allá, igualmente, es la figura del zombi. Una modesta producción independiente, rodada en blanco y negro, se erigió en matriz de una prolífica saga: *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1969), espeluznante historia de terror que convierte en ridículas y pueriles las anteriores versiones de Drácula y Frankenstein.

El exorcista (William Friedkin, 1973) es una obra maestra del género. Calificada como la pornografía de la残酷. Siguiendo los pasos argumentales de Polanski en *La semilla del diablo* (1968), aunque aquí se sugiere sin mostrar pues la imaginación del espectador suele ser más ansiógena que la misma imagen, Friedkin se regodea en mostrar una ultraviolencia física y psicológica. En el film de Polanski, Lucifer tendrá un hijo de una mortal... en *El Exorcista*, una niña también será objeto de posesión diabólica.

Los efectos auditivos subliminales en la banda sonora mezclando sonidos emitidos por animales repugnantes nos hipnotiza hasta el último plano. Sin embargo, el peligro acecha más allá del rótulo final ya que el diablo se apodera del padre Karras... La negación del *happy end* tradicional nos añade un ingrediente de inseguridad a nuestras conciencias.

En *Los Otros* (Alejandro Amenábar, 2001) desaparecen las fronteras que separan al más allá del mundo de los vivos. La trama argumental da una vuelta de tuerca a la realidad y su final inesperado nos coge por sorpresa. Está ambientada casi en su totalidad por escenarios interiores. Una joven esposa educa a sus dos hijos dentro de estrictas normas religiosas en un caserón victoriano a punto de terminar la II Guerra Mundial. Los niños sufren una extraña enfermedad: no pueden recibir directamente la luz del día. Los tres nuevos sirvientes que se incorporan a la vida familiar deben aprender una regla vital: la casa estará siempre en penumbra; nunca se abrirá una puerta si no se ha cerrado la anterior. El estricto orden que la protagonista ha impuesto hasta entonces será desafiado: ¿quiénes son en realidad los otros?

3.9. Lo diferente: la nueva teogonía de los superhéroes

Para luchar contra el Mal y sus seres atávicos que cíclicamente amenazan la especie humana hemos imaginado desde el Olimpo del celuloide unos superhéroes que tienen el deber de protegernos como si la existencia fuese una eterna lucha de corte mazdeísta.

Basada en las ideas de Rousseau (el mito del buen salvaje) y las teorías de Darwin (adaptación al medio ambiente), *Tarzán de los monos* (W.S. van Dyke, 1932) fue nuestro primer superhéroe a veinticuatro imágenes por segundo. La adaptación del famoso personaje de Edgar Rice Burroughs, protagonizado por un imponente campeón olímpico de natación, supuso un título clave del género de aventuras. Considerados unánimemente Weissmuller y Sullivan como la mejor pareja Tarzán-Jane de todos los tiempos, esta primera entrega fue además de la primera de una larga continuación de aventuras del legendario rey de la selva, en el fondo, una epopeya colonialista que exalta la supremacía del hombre blanco.

Del cómic nos vino *Supermán* (Richard Donner, 1978). Dios es americano. Supermán también. Adalid de *american dream*, de la propiedad privada y de todo aquello que perturbe la estabilidad del Imperio. Supermán recoge lo más granado de la mitología de la cultura de masas y detrás de un oscuro periodista duerme el sueño de todo ideal infantil: ser fuerte sin ir al gimnasio y ser sabio sin ir a la escuela (Gubern, 1988). También este superhéroe genuinamente americano entraña con la tradición literaria y al igual que Aquiles, Sansón o Sigfrido es vulnerable a pesar de su inmenso poder (la presencia de kryptonita, mineral de su planeta de origen).

La doble personalidad del superhéroe (al igual que Batman, El Zorro, La Sombra, El Coyote, La Sombra...) opera desde la perspectiva del lector como un bálsamo consolador de nuestros propios fracasos y limitaciones y nos susurra lo poco que saben los demás de nuestra oculta y fascinante personalidad.

El cine infantil también ha dado lugar a una pléyade bastante extensa de héroes y heroínas con un clásico *happy end*. Sin embargo, de lo que queremos dejar constancia aquí es de la necesidad de realizar una lectura perversa y disidente de los productos de la factoría Disney como nos recomienda Giroux (2000): realizar miradas alternativas y disidentes a producciones supuestamente ingenuas y candorosas pero que encierran toda una ideología y cosmovisión muy definidas: *La Cenicienta* (Clyde Geronimi y Wilfred Jackson, 1950); *Batman* (Tim Burton, 1989); *La Sirenita* (Ron Clements y John Musker, 1989); *La Bella y la Bestia* (Gary Trousdale y Kira Wise, 1991); *El Rey León* (Roger Allers, 1994); *Pocahontas* (Mike Gabriel y Eric Goldberg, 1995) o *Aladdin* (Ron Clements y John Musker, 1992), entre otras.

3.10. Lo diferente: a imagen y semejanza del creador

Pigmalión, además de ser rey y sacerdote de Chipre era un consumado escultor. Durante largo tiempo buscó esposa que fuera una mujer perfecta pero no la encontró. Entonces decidió que no se casaría y se volaría en la creación artística ofreciendo sus obras a Afrodita. Con una gran fuerza creadora y un fuerte sentimiento, dio forma a una estatua de mujer perfecta a la que llamó Galatea, pero cuando fue a tocarla se dio cuenta que el mármol no estaba frío y que cobraba vida. Ante sus ojos estaba Afrodita.

El mito de Pigmalión ha sido llevado al cine desde sus comienzos. Una de sus primeras recreaciones fue *El Golem* (Paul Wegener, 1914), basada en una antigua leyenda judía sobre una estatua de arcilla que el rabino Loew da forma con sus manos y vida con una esotérica fórmula lingüística. Ocurre en el ghetto de Praga. En esa fantasía sin fronteras, el Golem tendrá que defender a la comunidad judía, pero se vuelve contra su creador (y en este caso, también rememora el mito de Prometeo, castigado por los dioses por robar sus secretos).

Mary Shelley, la autora de la novela *Frankenstein* se basó en la leyenda del Golem. En el cine encontramos la primera versión en *Frankenstein* (James Whale, 1931), ser anómico creado con los órganos de personas muertas y que cobran vida en los experimentos del Dr. Frankenstein y, al igual que el Golem, se volverá en contra de quien le ha dado la vida.

Cuando la criatura originada de la mano del hombre es mitad máquina y mitad robot se funden los planos biológicos y tecnológicos. Así ocurre en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), visión futurista de una sociedad estratificada en la clase de los señores que gozan de la vida ociosa de la superficie y los esclavos infrahombres que viven trabajando en el subsuelo, una región subterránea de auténtica pesadilla. A pesar de tener escenas magistrales, *Metrópolis* es un tratado sociológico pueril con una gran ingenuidad en el relato, donde el héroe capitalista redime a los obreros de la tiranía de María, la mujer-robot que arenga de forma revolucionaria a los trabajadores. A pesar de toda su ingenuidad ideológica, *Metrópolis* es, visualmente, una obra maestra.

Desde la misma perspectiva antropológica tradicional que consideraba al otro como un ser incivilizado e inferior, la redención de lo primitivo a manos de la educación y la cultura la hallamos en *El niño salvaje* (François Truffaut, 1969). Privación de la socialización y poder regenerador de la educación. Estaba basada en un hecho real acaecido en 1800 cuando el doctor Jean Itard quiso educar a un niño salvaje encontrado en L'Aveiron.

En *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), escenificada en una opresora y futurista ciudad de Los Ángeles, los replicantes se rebelan en contra de su creador y buscan su identidad. No tienen pasado. Son *cyborgs* (mitad máquinas, mitad humanos) casi perfectos, pero la indefinición de su yo les angustia y buscan desesperadamente respuestas que los seres humanos las consideramos elementales y que ellos nunca encontrarán.

El mito de Prometeo, rebautizado como el síndrome de Frankenstein, lo volvemos a encontrar en *Matrix* (Wacholski Brothers, 1999) donde nosotros nacemos, vivimos y morimos experimentando las sensaciones y sentimientos de la existencia recluidos en la interfaz de una máquina gigantesca. La realidad que conocemos se ha convertido en una simulación interactiva neuronal. Vivimos en un mundo imaginario donde ya las personas no nacemos, se nos «cultiva» para ser la fuente de energía de las máquinas (los otros) que hemos creado desde las promesas mirificas de la Inteligencia Artificial. Las máquinas (los otros) se han vuelto más poderosas que la especie humana y han dominado el mundo. ¿No es inquietante sólo el hecho de admitir la posibilidad de que eso ocurra...?

Del horizonte sin futuro que dibuja *Matrix* o desde los replicantes angustiados de *Blade Runner* hasta *IA* (Steven Spielberg, 2000) hay todo un giro copernicano en la concepción de los otros. Situada en un mañana cercano y en un mundo degradado por las continuas agresiones al medio ambiente, se nos dibuja un panorama desolador para la humanidad: en un clima caótico tras el deshielo de los cascos polares, millones de personas mueren de hambre mientras que una selecta minoría goza de un nivel de vida nunca conocido hasta entonces. Los robots, libres de las pasiones y necesidades fisiológicas de los seres humanos, serían un elemento esencial en la estructura económica de la sociedad y en la vida cotidiana ya que liberaban a las personas de toda tarea profesional o doméstica. Sin embargo, aquellos androides equipados con circuitos de conducta inteligente van a ser ahora más perfectos: tendrán capacidad de amar y serán, si cabe, parte de nosotros.

4. Última reflexión

Hay una escena del cine surrealista en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) que es capaz de herir nuestra sensibilidad cien veces si cien veces la miramos. Nos referimos a aquélla en donde el mismo director con una navaja de afeitar secciona brutalmente el ojo de una mujer.

Resulta paradójico este escándalo visual, estético y ético ante una mutilación no vital de un órgano cuando, por el contrario, permanecemos impasibles ante las muertes coreográficas acaecidas en la pantalla. Muertes asépticas y teatrales que forman parte de la trama argumental. Nuestro interés y nuestro deseo van unidos a la identificación que hacemos de nosotros y la exclusión afectiva e ideológica de los otros, que en esa moral maniquea del celuloide vienen a ser los «buenos» y los «malos». Nuestro corazón está en un puño cuando alguien de nosotros corre algún peligro o incluso muere, pero sentimos cierto alivio y hasta satisfacción cuando lo que está escrito y previsto en el guión se cumple y el otro, enemigo y rival, es vencido o muerto a manos de nuestro héroe.

En esta ausencia de libertad, cómoda y suave, razonable y democrática que preside la racionalidad tecnológica de Occidente (Marcuse, 1999) corremos el riesgo de que otras muertes coreográficas, sobre todo de guerras televisadas en directo, la justifiquemos con nuestra indiferencia o con nuestra falta de sensibilidad porque no son nuestros muertos y se la adjudicamos a los otros. Sentimos erizar nuestro vello cuando el filo de la navaja de afeitar abre en canal ese ojo (que, por cierto, era el de una ternera) y asistimos impasibles o indiferentes a guerras «quirúrgicas» donde misiles «inteligentes» abren en canal las vidas de seres humanos que siempre habrían creído que de los cielos (musulmán, cristiano o judío) sólo podrían descender bendiciones de los dioses, porque a esos mismos cielos miramos para implorar y elevar nuestras plegarias.

Todo ello sin tener el tiempo suficiente de pensar que las bombas «inteligentes» son únicamente las que no explotan, de preguntarnos por qué hacemos diferentes y excluidos a esos otros y qué ocurre detrás de la imagen que se muestra, es decir, qué otro catálogo de intolerancias está ocurriendo en ese momento en el mundo cuando se nos muestra por la televisión y en directo la versión de la historia que deciden mostrarnos.

Referencias

- Giroux, H. (2000): «¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos?», en Steinberg, Sh. y Kincheloe, J.L. (Comps.): *Cultura infantil y multinacionales*. Madrid, Morata.
- Gubern, R. (1988): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- Gubern, R. (1989a): *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- Gubern, R. (1989b): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal.
- Guzzetti, C. (2003): «El lugar de lo extranjero: identidad del psicoanálisis», en *Encontro Latino Americano de Estados Gerais da Psicanálise*. (en www.estadosgerais.org, consultada en marzo de 2003).
- Harris, M. (1993): *Jefes, cabecillas y abusones*. Madrid, Alianza.
- Harris, M. (1997): *Nuestra especie*. Madrid, Alianza.
- Martínez-Salanova, E. (2002): *Aprender con el cine, aprender de película*. Huelva, Grupo Comunicar.
- Marcuse, H. (1999): *El hombre unidimensional*. Barcelona, Ariel.
- Monnet, N. (2001): «Moros, sudacas y guiris, una forma de contemplar la diversidad humana en Barcelona», en *Scripta Nova*, 94.
- Ramonet, I. (1999): «Las convulsiones del mundo», en Ramonet, I. (Dir.): *Geopolítica del caos*. Madrid, Debate.