



CINE

VENTANA indiscreta



VILLANOS Y OTRAS FORMAS DEL MAL

índice

Presentación	3
Los villanos en el cine: una ominosa genealogía <i>Isaac León Frías</i>	4
Cine, televisión y las fronteras del mal <i>Ricardo Bedoya, José Carlos Cabrejo y Giancarlo Cappello</i>	16
Seducción mortal: la femme fatale en el film noir clásico <i>Alberto Ríos</i>	26
La forma del mal: dentro de las tinieblas y el horror en Apocalipsis ahora <i>Gustavo Vegas Aguinaga</i>	34
El monstruo, el jorobado y el tacho de basura: los crímenes de Lenzi y Milian <i>José Carlos Cabrejo</i>	42
<i>Alphaville:</i> género, inteligencia artificial y otros asuntos políticos <i>Hitoshi Isa Kohatsu</i>	52
Temor perpetuo y la chispa del odio en La conjura contra América <i>Armando Bustamante Petit</i>	56
Shang-Chi y Fu Manchú: la breve historia de un infame antagonista <i>Hitoshi Isa Kohatsu</i>	66
Sean Connery: una vida en el cine <i>Gabriel García Higuera</i>	70



Foto de portada: *Joker*
Fuente: IMDb

VENTANA INDISCRETA N.º 30
Revista de la Facultad de Comunicación
Segundo semestre del 2023

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico
Santiago de Surco, Lima, Perú
Código postal 15023
Teléfono (511) 437-6767, anexo 30131

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, José Carlos
Cabrejo, Giancarlo Carbone, Isaac León Frías,
Javier Protzel, Eduardo A. Russo y Lauro Zavala

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Gustavo Vegas Aguinaga

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Armando Bustamante Petit, Giancarlo Cappello,
Gabriel García Higuera, Hitoshi Isa Kohatsu y
Alberto Ríos

DISEÑO
César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de
los autores. Queda prohibida la reproducción total
o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin
permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista
se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK:
www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉSTRANOS EN INSTAGRAM
ventana_indiscreta

SÍGUENOS EN LETTERBOXD
https://letterboxd.com/ventanaind/

ISBN 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional
del Perú n.º 2020-08607

Presentación

Desde sus inicios, el cine nos ha dado grandes personajes, muchos de estos en la forma de protagonistas; sin embargo, varios lograron trascender al ponerse del lado antagónico. Se suele recordar con frecuencia a los héroes, a las caracterizaciones del “obrar bien”, la moral y la pureza. En segundo plano, se ha dejado repetidas veces a ese contrapeso en la pantalla que es el villano.

Inicialmente, resuenan en esta categoría los sombríos y silentes Caligari, Orlok, Dr. Mabuse, con más de un siglo cada uno; monstruos clásicos como el hombre lobo, el conde Drácula o la criatura de Frankenstein; los *gangsters* de los años treinta; las *femme fatales* del *film noir*, y demás. La figura del villano deviene en una multiplicidad de representaciones célebres que hasta el día de hoy vienen a la memoria y se reinventan.

Conforme evolucionaron las formas cinematográficas, lo hicieron también estos retratos de la villanía, tanto en la televisión como en la gran pantalla. De este modo, pasamos de criminales, piratas y más monstruos (los de Hammer Films), a las grandes mentes del mal de la saga de James Bond, los asesinos de los *slasher*, criaturas sobrenaturales, alienígenas y más. Incluso los superhéroes necesitaban una contraparte que esté a su altura: villanos con un poder igual o hasta superior.

Muchas de estas caracterizaciones malignas no hacen sino potenciar a sus respectivos personajes “buenos”: se complementan, se necesitan mutuamente. ¿Cómo reconocemos a nuestros héroes sin la presencia fuerte de un villano al que debe enfrentar? Sobre todo, a partir del siglo XXI, cuando se apuesta por la ambigüedad moral a la hora de desarrollar personajes: los héroes ya no son por completo buenos, ni los villanos son enteramente malos, o los personajes simple y llanamente se alejan de dichas categorías. Es de esta manera que nacen figuras como Walter White o Tony Soprano, o la reinterpretación que Joaquin Phoenix hace del Guasón en *Joker*.

Esta nueva edición de *Ventana Indiscreta* busca poner los reflectores sobre esos personajes que, desde las sombras y desde sus inicios, han marcado la historia del cine, desde su complejidad moral, sus arquetipos, sus alegorías y sus encarnaciones de los miedos de cada época.

Los **VILLANOS** en el **CINE:**

una ominosa genealogía

Este texto establece una línea de tiempo sobre la villanía en la historia del cine: desde la época silente hasta los supervillanos de multiversos, pasando por los antiguos y nuevos monstruos, los *gangsters*, el *film noir*, la obra del mítico Alfred Hitchcock o los antagonistas de la franquicia del agente 007, James Bond.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

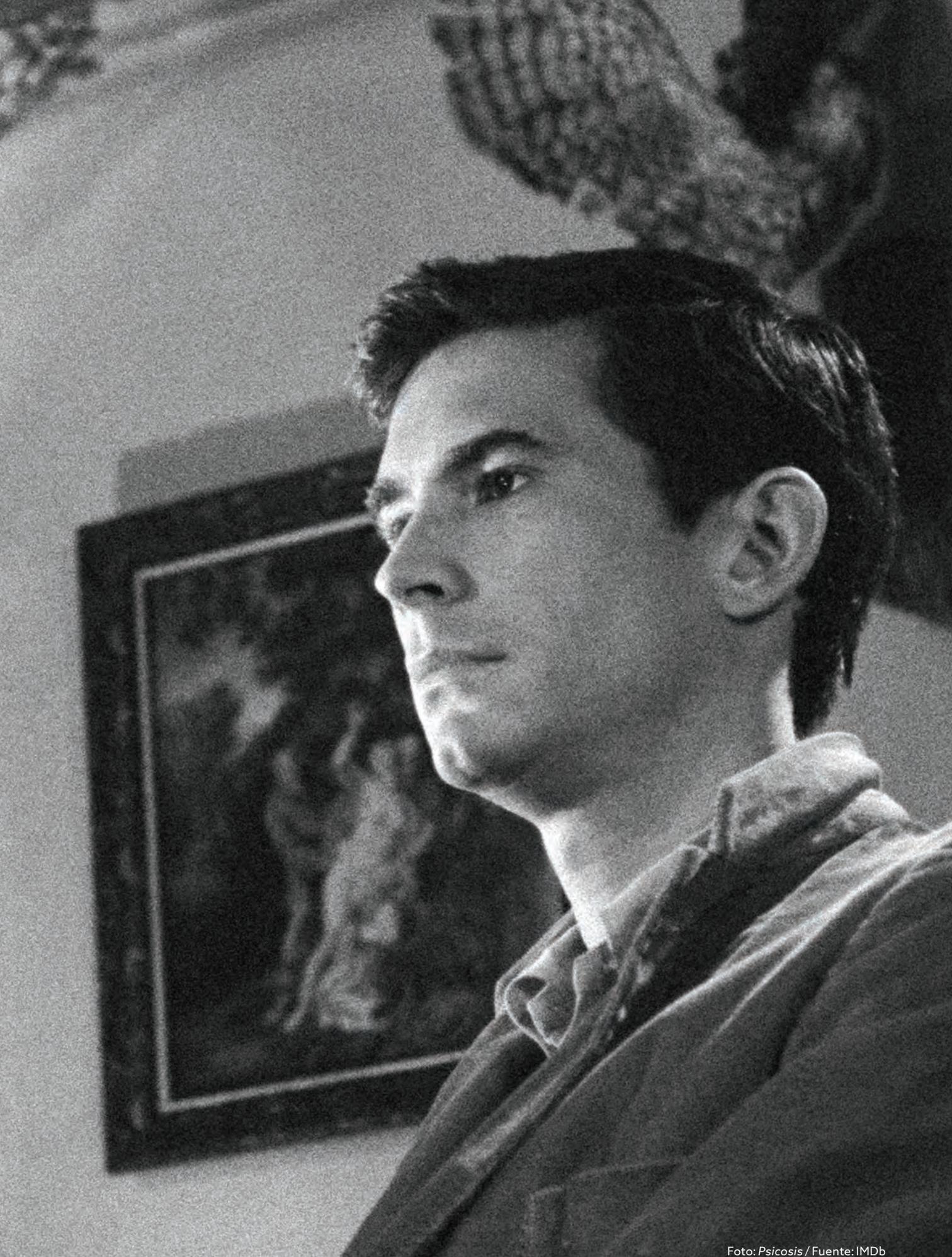


Foto: *Psicosis* / Fuente: IMDb

Introducción

Es difícil determinar quién fue el primer malvado bien caracterizado en la historia del cine, a pesar de que los géneros populares (el wéstern, sobre todo, pero también el melodrama) se han construido a partir de la oposición de héroes y villanos desde muy temprano. También lo hicieron las seriales, por ejemplo, las del francés Louis Feuillade. Sin embargo, sin ser realmente los primeros, tal vez los Austin Stoneman (Ralph Lewis) y George Siegmann (el mulato Silas Lynch) de *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*. David W. Griffith, 1915) sean quienes componen los retratos más perfilados, hasta ese entonces, del resentimiento y la abyección en los tiempos aurorales de la industria del cine.

El mismo año, Paul Wegener, protagonista y director de *El Golem* (*Der Golem*. Paul Wegener y Henrik Galeen, 1915), había anticipado la creación de esos seres oscuros que, bajo el manto del expresionismo, aparecen en el curso de los años veinte. Por cierto, los malvados en la versión germana (*Caligari*, *Nosferatu*, *Mabuse*) o en relatos de Hollywood, tipo *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*. Rupert Julian, 1925), se asocian muy pronto al universo fantástico en las modalidades de protohorror propias del cine silente, cuando aún el género propiamente dicho no estaba definido como tal. Esto se materializó en el ciclo de producciones de la Universal iniciado con *Drácula* y *Frankenstein* a inicios de los años treinta. De cualquier manera, en esas películas con seres de intenciones protervas o deformes y excluidos por la sociedad, y que intentan reivindicarse de manera violenta o vengar agravios, es donde apreciamos la exposición de esas fisonomías y cuerpos desafiantes antes de la incorporación del sonido.

No obstante, aunque prioritarios, no es solo en esa franja de la producción donde asolan los malvados. Aparecen también en otros géneros que adquieren preeminencia con la llegada del sonoro, tales como el criminal, el bélico, la aventura, los relatos “históricos” y, mucho más adelante, la ciencia ficción; o que sin reforzados, como el wéstern. Pero también hay personajes siniestros en el melodrama y otros géneros. Al respecto, no hay exclusividades genéricas ni mucho menos.

Por cierto, el desarrollo de la historia del cine permite ver la constante incorporación y la proliferación de seres viles y tortuosos que, en las últimas décadas, y premunidos de los avances en las técnicas del maquillaje y el *lifting* digital, se han multiplicado sin que eso excluya la participación de otros que no tienen en absoluto esos rasgos prominentes. El mal puede revestirse de máscaras y prótesis, pero igualmente limitarse a las facciones más vulgares o anodinas.

Por razones de facilidad, no ajenas a la subjetividad propia del gusto de quien escribe, nos vamos a referir mayormente a los villanos que proceden de la llamada gran fábrica de sueños y no de todos los géneros que bien lo merecerían, como el wéstern, mencionado de refilón. Apenas si unos pocos procedentes de la madre patria Inglaterra y de tierras mediterráneas, además de que protagonizaron algunos filmes alemanes silentes y otros pocos latinoamericanos que se asoman en el texto. Una justificación sería decir que los que mencionaremos son



Fuente: IMDb

los que mayor difusión internacional y recordación han obtenido, mientras que otra sería referente a las limitaciones del espacio, pero eso no nos exime de las omisiones en las que incurrimos.

Villanos silenciosos

¿A quiénes se suele designar como los villanos más característicos de la etapa silente? Con frecuencia al Dr. Caligari, interpretado por Werner Krauss, pero también al inquietante Cesare, compuesto por Conrad Veidt en *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Robert Wiene, 1920). O al perturbador Nosferatu de la cinta del mismo título de Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), interpretado por Max Schreck.

Puestos a hacer el balance, me inclino por tres intérpretes: uno, sin duda, el alemán



Conrad Veidt; otro, el austriaco Erich von Stroheim — mayormente en películas de Estados Unidos, pero convertido con el tiempo en un intérprete internacional—; y, el tercero, Lon Chaney.

Werner Krauss no repitió la senda de Caligari, pero sí lo hizo Conrad Veidt en los roles que desempeñó, entre otros, en *Las manos de Orlac* (*Orlacs Hande*. Robert Wiene, 1924), *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*. Leo Birinsky y Paul Leni, 1924), *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*. Paul Leni, 1928), *Magia roja* (*The Last Performance*. Pal Fejos, 1929) o *Rasputín* (*Rasputin, Dämon der Frauen*. Adolf Trotz, 1932). En el Gwynplaine de *El hombre que ríe*, Todd Phillips se inspiró para componer al retorcido Arthur Fleck que interpreta Joaquin Phoenix en *Joker* (2019). Von

Foto: *El gabinete del Dr. Caligari*

Stroheim impuso la maldad calculada y refinada en las obras de su dirección *Esposos ciegos* (*Blind Husbands*, 1919), *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1922) y *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, 1928), además de *The Great Gabbo* (James Cruze, 1929), cuya codirección se le atribuye sin contar los roles de personajes siniestros que compuso en la etapa sonora.

Quien constituye el epítome de lo siniestro en el periodo silente es el llamado “hombre de las mil caras”, Lon Chaney, con una impresionante filmografía en la que, al lado de las conocidas *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*. Wallace Worsley, 1923) y *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*. Rupert Julian, 1925) se erige un ciclo de extraordinarios logros a cargo de Tod Browning. Con este ciclo, Browning se revela como uno de los más dotados creadores del periodo silente. Sin hacer una lista exhaustiva, vienen aquí algunas de esas obras maestras: *Los tres malditos* (*The Unholy Three*, 1925), *El rey de los ladrones* (*The Black Bird*, 1926), *La sangre manda* (*The Road to Mandalay*, 1926), *Garras humanas* (*The Unknown*, 1927), *El circo*

de las maravillas (*The Show*, 1927), *Más allá de Zanzibar* (*West of Zanzibar*, 1928) y *El domador de tigres* (*Where East is East*, 1929). Pocas veces en la historia del cine se ha producido esa suerte de simbiosis entre director y actor, pudiendo con toda justicia atribuirle al segundo una activa función creadora, más allá del personaje, sin que eso reste los méritos de quien, como Browning, fue capaz de pergeñar una de las cumbres del cine de horror de todos los tiempos en *Fenómenos* (*Freaks*, 1932), ya sin Chaney, fallecido en 1930.

Afectado por diversas discapacidades (mudez, ceguera, parálisis de las extremidades superiores o inferiores, etcétera) y motivado con frecuencia por la venganza, Chaney exhibe invariablemente un lado perturbador y obsesivo, y oculta una parte sensible, lo que hace de él un personaje más bien atípico en los inicios de una tradición fílmica, cuando la regla no era este tipo de doble faceta en los roles protagónicos.

Los monstruos de la Universal y otros

Por primera vez, de manera compacta, quienes ejercen los poderes de la monstruosidad se erigen como los villanos, cosa que estaba insinuada, pero no desarrollada en el periodo precedente. El mérito lo tiene la Universal que, con *Drácula* (*Dracula*. Tod Browning, 1931), convirtió al húngaro Bela Lugosi en el representante por excelencia

de la figura del conde de Transilvania en esos relatos fundadores de la tradición del horror en el cine sonoro. Pronto se sumó el británico Boris Karloff como la criatura creada de los despojos de cadáveres por el barón Frankenstein, en dos títulos notables de James Whale, *Frankenstein* (1931) y *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935), pese a que se trata de un villano involuntario y muy a su pesar. El mismo Karloff hizo del ser de la antigüedad egipcia que resucita en *La momia* (*The Mummy*. Karl Freund, 1932), entre otros muchos desempeños en filmes del género. Estos dos actores fueron las figuras de proa del género, pero no, desde luego, los únicos.

Un tercero, menos talentoso que su padre, fue Lon Chaney Jr., un actor polifacético que se incorpora tarde al género, después de haber tenido participación en decenas de títulos, entre ellos muchos wésterns. El rol que lo va a caracterizar es el protagónico de *El hombre lobo* (*The Wolf Man*. George Waggner, 1941), también una producción de la Universal. Un personaje

Foto:
Frankenstein



Fuente: IMDb

que repite en *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*. Roy William Neill, 1943), ya en una línea de carrera que, si bien no lo tiene como figura exclusiva del género, sí es la que caracteriza el derrotero del intérprete.

También un hombre de filmografía muy variada, John Carradine, incurrió en el género encarnando a Drácula en dos títulos de Erle C. Kenton, *La mansión de Frankenstein* (*House of Frankenstein*, 1944) y *La mansión de Drácula* (*House of Dracula*, 1945). Además de volver a encarnar al personaje dos veces más en décadas posteriores y de componer a otros seres siniestros, al lado de Bela Lugosi o Lon Chaney Jr., cabe aclarar que en el cine fantástico de estos tiempos, y también de tiempos posteriores, el monstruo es el antagonista en la ficción, pero no es necesariamente un ser perverso, sino que en varios casos es una víctima o está manipulado por algún villano de rasgos no monstruosos.

Sin el grado de especialización de los anteriores, hubo quienes no encarnaron tampoco a entes monstruosos, sino a médicos o científicos (estos sí de perversos planes). Entre ellos, el británico Charles Laughton, como el Dr. Moreau, de *La isla de las almas perdidas* (*Island of the Lost Souls*. Erle C. Kenton, 1932); Leslie Bank, quien cumple el rol del título en español, en *El malvado conde Zaroff* (*The Most Dangerous Game*. Ernest Schoedsack, 1932); o Albert Decker de *El ogro de la selva* (*Dr. Cyclops*. Ernest Schoedsack, 1940). Por cierto, en los años treinta hay una peculiar encarnación del mal (que bien no lo es), el gorila gigante *King Kong* (1933), un producto de la imaginación de Ernest Schoedsack y Merian C. Cooper, inclinados a las fantasías (e inicialmente también a los documentales) de ambientación selvática o boscosa.

Los gangsters de los filmes criminales de la Warner

La Warner se erige como la gestora principal de las figuras gangsteriles que le dan prestancia a la compañía y definen los rasgos más acusados del género criminal en los años treinta con Paul Muni, Edward G. Robinson y James Cagney como las figuras de cabecera. Aun cuando se trata de la historia de criminales que logran hacerse de dinero y poder de manera inescrupulosa, en todos ellos hay una cuota de integridad que proviene, en parte, del aura estelar de sus protagonistas. Villanos, pero no tanto, pues suele haber en ellos recodos interiores que moderan sus lados oscuros, además del temple luchador y obstinado realzado por el protagonismo de sus roles. Así, Paul Muni en *Caracortada* (*Scarface*. Howard Hawks, 1932); no así en la también célebre *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive*

HUMPHREY BOGART, OTRO ACTOR ESTABLE DE LA WARNER, RECORRE LA MODALIDAD GANGSTERIL DE LA COMPAÑÍA EN UNA CARRERA ASCENDENTE QUE LO CONDUCE AL SAM SPADE DE *EL HALCÓN MALTÉS* (1941). OTRO NOMBRE PROMINENTE DE LA WARNER ES EL DE GEORGE RAFT, EL RINALDO DE *CARACORTADA* Y EL JOE FABRINI DE *LA PASIÓN MANDA*, ENTRE OTROS PAPELES, Y NO SIEMPRE DE VILLANO EN FILMES GANGSTERILES.

from Chain Gang. Mervyn LeRoy, 1932), en la que ejerce de víctima. De cualquier modo, no se especializó en el género, sino más bien se afirmó en sus caracterizaciones de Louis Pasteur, Émile Zola y Benito Juárez en los biopics de la Warner.

Edward G. Robinson se da a conocer como villano en *Fuera de la ley* (*Outside the Law*. Tod Browning, 1930, producida por Universal) y se hace muy conocido por *El pequeño César* (*Little Caesar*. Mervyn LeRoy, 1931). Entre sus roles gangsteriles y afines, están *Dos segundos/Inconciencia* (*Two Seconds*. Mervyn LeRoy, 1932), *El pequeño gigante* (*Little Giant*. Roy Del Ruth, 1933), *El hombre de las dos caras* (*The Man with Two Faces*. Archie Mayo, 1934), *Honor y gloria* (*Kid Galahad*. Michael Curtiz, 1937), *Hermano orquídea* (*Brother Orchid*. Lloyd Bacon, 1940), *Huracán de pasiones* (*Key Largo*. John Huston, 1948). En *Mala mujer* (*Scarlet Street*. Fritz Lang, 1945), Joan Bennett y Dan Duryea son los villanos frente a Robinson. James Cagney es quien mejor representa esa veta criminal en *El enemigo público* (*The Public Enemy*. William A. Wellman, 1931), *Duro de pelar* (*Hard to Handle*. Mervyn LeRoy, 1933), *El mujeriego* (*Lady Killer*. Roy del Ruth, 1933), *Ángeles con caras sucias* (*Angels with Dirty Faces*. Michael Curtiz, 1938), *Héroes olvidados* (*The Roaring Twenties*. Raoul Walsh, 1939) y, desde luego, *Alma negra* (*White Heat*. Raoul Walsh, 1949) y *Corazón de hielo* (*Kiss Tomorrow Goodbye*. Gordon Douglas, 1950). Robinson y Cagney compartieron roles de inescrupulosos jugadores en *Rubias y dinero* (*Smart Money*. Alfred E. Green, 1931).

Humphrey Bogart, otro actor estable de la Warner, recorre la modalidad gangsteril de la compañía en una carrera ascendente que lo conduce al Sam Spade de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*. John Huston, 1941), después de haber militado con pocas excepciones en las filas de los grupos gangsteriles. En los segundos roles



Fuente: TCM

de villano que ocupó con amplitud, podemos destacar al Duke Mantee de *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*. Archie Mayo, 1936), *Regreso del Dr. X* (*The Return of Dr. X*. Vincent Sherman, 1939), *Hombres marcados* (*Invisible Stripes*. Lloyd Bacon, 1939), *El rey del hampa* (*King of the Underworld*. Lewis Seiler, 1939), *La pasión manda* (*They Drive by Night*. Raoul Walsh, 1940) y *Su último refugio* (*High Sierra*. Raoul Walsh, 1941), que fue su primer protagonista importante; además de los que compone en *Ángeles con caras sucias* y *Héroes olvidados* (ambas con el protagonismo de Cagney), y *Hermano orquídea* (junto con Robinson).

Otro nombre prominente de la Warner es el de George Raft, el Rinaldo de *Caracortada* y el Joe Fabrini de *La pasión manda*, entre otros papeles, y no siempre de villano en filmes gangsteriles. Raft se despidió al evocar esos tiempos en *Una Eva y dos Adanes*, la comedia-homenaje al cine de los años treinta que dirigió Billy Wilder (*Some Like It Hot*, 1959), después de haberse reencontrado con Edward G. Robinson en *Cada bala, una vida* (*A Bullet for Joey*. Lewis Allen, 1955).

Villanos y femmes fatales del film noir y territorios cercanos

Aunque hay intérpretes de mayor postín entre quienes representan la villanía, aquí no son tanto actores o actrices emblemáticos quienes abarcan el panorama de un periodo, sino más bien personajes puntuales a cargo de actores o actrices que, en algunos casos, representaron la infamia más de una vez, pero sin ese sesgo de relativa primacía en sus roles como los que tuvieron Cagney (en los treinta y cuarenta) y Bogart (en los treinta). Una excepción, al

Foto:
Su último refugio

menos durante una etapa de su carrera, fue Barbara Stanwyck, perversa en *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*. Billy Wilder, 1944). Luego, en *El extraño amor de Martha Ivers* (*The Strange Love of Martha Ivers*. Lewis Milestone, 1946), *Tempestad de pasiones* (*Clash by Night*. Fritz Lang, 1952) —en la que Robert Ryan aporta el complemento perverso masculino—, también en *Viento salvaje* (*Blowing Wild*. Hugo Fregonese, 1953) y en *Los malos* (*The Violent Men*. Rudolph Maté, 1955): un *film noir* vestido de wéstern, en el que otra figura icónica como Edward G. Robinson hace lo que sabe hacer muy bien.

En el melodrama, del que fue reina y señora en el periodo clásico, Bette Davis hizo magníficos roles de malvada en su debut en la industria con *Víctimas del deseo* (*Of Human Bondage*. John Cromwell, 1934) y después en *Peligrosa* (*Dangerous*. Alfred E. Green, 1935), *La carta* (*The Letter*. William Wyler, 1940); y como la hermana mala en *Vida robada* (*A Stolen Life*. Curtis Bernhardt, 1946), entre otras. Ya en los sesenta, Bette asumió el rol de arpía infraterna en *¿Qué pasó con Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?* Robert Aldrich, 1962) y de bruja o casi como una en empeños posteriores.

Siguiendo con las actrices, la hermosa Gene Tierney es la desalmada de *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*. John M. Stahl, 1945). Otras malas emblemáticas fueron Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946) y en *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*. Orson Welles, 1947); Lana Turner en *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*. Tay Garnett, 1946); Jane Greer en *Traidora y mortal* (*Out of the Past*. Jacques Tourneur, 1947); Ann Savage en *El desvío* (*Detour*. Edgar G. Ulmer, 1945); Gloria Swanson en *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*. Billy Wilder, 1950), Anne Baxter en *La malvada* (*All about Eve*. Joseph L. Mankiewicz, 1950); y Gloria Grahame en *Los sobornados* (*The Big Heat*. Fritz Lang, 1953).

En el frente masculino, el Orson Welles de varias de sus propias películas, *El extraño* (*The Stranger*, 1946), *La tragedia de Macbeth* (*Macbeth*, 1948), *Otelo* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1951) y *Sombras del mal* (*Touch of Evil*, 1958). Y en otras no dirigidas por él, y a modo de ejemplos notables, *El tercer hombre* (*The Third Man*. Carol Reed, 1949) y *Cagliostro, el desalmado* (*Black Magic*. Gregory Ratoff, 1949). Asimismo, el Robert Mitchum de *La noche del cazador* (*Night of the Hunter*. Charles Laughton, 1955) y *Terror* (*Cape Fear*. J. Lee Thompson, 1962); el Richard Widmark de *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*. Henry Hathaway, 1947); el Dana Andrews en *Cuando termina el camino* (*Where the Sidewalk Ends*. Otto Preminger, 1950); o Wendell Corey en *El asesino está suelto* (*The killer Is Loose*. Budd Boetticher, 1956).

Sin alargar los títulos, hay varios secundarios que merecen ingresar con todas las de la ley a la galería de villanos célebres que representaron tanto en filmes criminales como en wésterns: especialmente, Lee Marvin, Lee van Cleef, Richard Boone, Neville Brand y Jack Elam. El wéstern fue un territorio donde los malos tuvieron *performances* inolvidables, como el Jack Palance de *Shane, el desconocido* (*Shane*. George Stevens, 1953) o el Henry Fonda de *Érase una vez en el Oeste* (*C'era una volta il West*. Sergio Leone, 1968), quien por una vez, y de manera impecable, hizo un rol siniestro. También pueden consignarse en el repertorio de villanos a los políticos y los empresarios inescrupulosos de las comedias sociales de Frank Capra.

Para romper con la hegemonía de Hollywood, unos poquísimos ejemplos europeos: el Jules Berry de *El crimen de M. Lange* (*Le Crime de monsieur Lange*. Jean

Renoir, 1936); el Fernand Ledoux de *La bestia humana* (*La Bête humaine*. Jean Renoir, 1938); el Vittorio Gassman de *Arroz amargo* (*Riso amaro*. Giuseppe De Santis, 1949); el Richard Attenborough de *El joven Scarface* (*Brighton Rock*. John Boulting, 1948); el Peter Lorre, actor del único filme que dirigió, de *El extraviado* (*Der Verlorene*, 1951); el Lino Ventura de *Como fiera acorralada* (*Classe tous risques*. Claude Sautet, 1960); el Mario Adorf en *Milán, Calibre 9* (*Milano calibre 9*, Fernando Di Leo, 1972). También, en versión humorística, el inglés Alec Guinness en *Los ocho sentenciados* (*Kind Hearts and Coronets*. Robert Hamer, 1949), con sus ocho caracterizaciones, y en *El quinteto de la muerte*, junto con sus cuatro compañeros de faena (*The Ladykillers*. Alexander Mackendrick, 1955), entre otros títulos más.

En el cine de América Latina, es difícil olvidar al brutal Jaibo de Roberto Cobo de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), al macró Rodolfo Acosta de *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951), al Nathan Pinzón de *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952), al Carlos Cores de *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956), al Federico Luppi de *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1992), a la pareja Regina Orozco y Daniel Giménez Cacho en *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996), al Arturo de Córdova en la producción española *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), al Damián Alcázar de *Crónicas* (Sebastián Cordero, 2004).

Foto:
Pacto de
sangre

Fuente: IMDb



Villanos hitchcockianos

Ninguno como Hitchcock ostenta el récord individual de la creación de villanos, habitualmente siniestros, pero bajo la apariencia de la educación y los buenos modales. Los malos de Hitchcock no suelen proceder de los bajos fondos ni salir de las cárceles, sino que son representantes de las capas medias incluso relativamente pudientes. En la galería principal de la filmografía norteamericana hitchcockiana están la inolvidable Judith Anderson (como Mrs. Danvers) de *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), el Joseph Cotten de *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), el Claude Rains de *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946), el John Dall de *La soga* (*Rope*, 1948), el Farley Granger de *Pacto siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951), el Ray Milland de *La llamada fatal* (*Dial M for Murder*, 1954), la Brenda De Banzie de *En manos del destino* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), el James Mason de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1958), el Anthony Perkins, de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), el John Vernon de *Topaz* (1969) o el Barry Foster de *Frenesí* (*Frenzy*, 1972). Y también, aunque de manera ambigua y contradictoria y tras la máscara del carisma y la simpatía, el Cary Grant de *Para atrapar al ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), la Ingrid Bergman de *Bajo el signo de Capricornio* (*Under Capricorn*, 1949), la Janet Leigh de *Psicosis*, la Tippi Hedren de *Marnie* (1964) o, incluso, el mismo James Stewart de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958). Podríamos extender el abanico que termina cubriendo un territorio mucho más extenso de la filmografía del autor británico (¿no es, hasta cierto punto, un asesino imaginario el James Stewart de *La ventana indiscreta* [*Rear Window*, 1954]?), pero en aras de una razonable brevedad en cada uno de estos apartados no ampliamos la lista.

De cualquier manera, allí estuvo uno de los puntos más inquietantes de su filmografía: el perfil de conductas desconcertantes, torvas o en el límite de la legalidad, de la

moralidad o del buen hacer, esa que implicó también a una buena parte de sus falsos culpables, salpicados finalmente por las sombras de la culpabilidad.

Christopher Lee, Vincent Price y otros excesos mediterráneos

Con la revolución de la Hammer y el nuevo concepto de horror que desplaza los modos atmosféricos y elípticos del terror que cultivó el productor Val Lewton en el ciclo que impulsó en los años cuarenta, se impone uno de los intérpretes capitales en la mitología del horror fílmico. Christopher Lee le aporta al conde Drácula una combinación de extraño refinamiento y un lado de sensualidad inquietante en *Drácula* (*Horror of Dracula*, 1958) y, en mucha mayor medida, en *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of Darkness*, 1966), ambas dirigidas por Terence Fisher, el arquitecto de la resurrección de un género venido a menos. A esas siguieron otras tres, con Lee nuevamente, en el rol de Drácula en las producciones de la Hammer. Pero el despliegue interpretativo de Lee supera ampliamente el rol icónico del noble medieval devenido en un muerto viviente, pues hizo asimismo de la criatura de Frankenstein en *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957), así como también al amortajado Kharis en *La momia* (*The Mummy*, Terence Fisher, 1959). Fuera de la Hammer, trabajó con abundancia en

Foto:
El señor de los
anillos:
las dos torres



Fuente: IMDb

películas de diversos países, en las que reincidió en más de un Drácula, alguno dirigido por el español Jess Franco, y personificó al criminal Fu Manchú en cuatro películas. En sus años finales, fue el conde Dooku de los episodios II y III de *Star Wars* (George Lucas, 2002 y 2005) y, luego, el Saruman de la trilogía de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*. Peter Jackson, 2001-2003).

Vincent Price es otra institución y con una copiosa filmografía de personajes maléficis, aunque usualmente Price no compone monstruos ni seres malignos de origen sobrenatural, y más bien tiene aristas patéticas o trágicas. Allí están sus representaciones en el ciclo de recreaciones de relatos de Edgar Allan Poe, a cargo de Roger Corman, en las que maneja ese timbre interpretativo un tanto altisonante con un costado moderadamente (no siempre) autoirónico.

El prolífico cineasta español Jesús "Jess" Franco es un gran artífice del *revival* del género y, además de tener a Christopher Lee, tuvo entre sus intérpretes al alemán Klaus Kinski, otro de los más calificados villanos de los años sesenta y setenta, y no solo en las películas de Franco. Algunos de los títulos que cimentaron la fama del odioso (al menos en la ficción) Kinski, después de que interpretara múltiples roles, con frecuencia de villano en cintas alemanas y antes de que Werner Herzog lo incorporara a su universo de visionarios alucinados (en *Aguirre, la ira de Dios* [*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972], *Fitzcarraldo* [1982], *Cobra Verde* [1987] y también *Nosferatu* [*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979] —la única incursión en el género de horror en la obra de Herzog), fueron *Un fulano en Estambul* (*Estambul 65*. Antonio Isasi-Isasmendi, 1965), *Por unos dólares más* (*Per qualche dollaro in più*. Sergio Leone, 1965), *El gran silencio* (*Il grande silenzio*. Sergio Corbucci, 1968), *Bastardo* (*I bastardi*. Duccio Tessari, 1968), *Sartana, reza por tu muerte* (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*. Gianfranco Parolini, 1968), *Paroxismus* (Jess Franco, 1969), *El conde Drácula* (Jess Franco, 1970) y *Jack el Destripador* (*Jack the Ripper*. Jess Franco, 1976).

Otro villano habitual en diversos títulos de Jess Franco y otros exponentes del filme de explotación fue el suizo Howard Vernon, en títulos como *El hundimiento de la casa Usher* (*Revenge in the House of Usher*. Jess Franco, 1983), *El siniestro Dr. Orloff* (Jess Franco, 1984) y *El aullido del diablo* (Paul Naschy, 1987). El español Paul Naschy (nacido como Jacinto Molina Álvarez) es, a la vez que director con una filmografía reducida frente a Franco (veintitrés frente a más de cien títulos), un prolífico intérprete de los subgéneros de explotación (criminal y terror, principalmente) en los que hizo prácticamente de todos los seres del repertorio en el límite del horror clásico, incluso al mismísimo Satán.

Los enemigos de James Bond

Desde la primera adaptación de las novelas del británico Ian Fleming, se configura un perfil especialmente perverso del malvado y allí está la

base del concepto de supervillano que se ha cultivado en adelante. No un villano a escala humana, sino uno con poderes especiales (y más tarde también sobrenaturales, que no es el caso de la serie Bond), que enfrenta a quien le puede dar la talla, como el agente 007. Si antes hubo cerebros del mal o científicos con afán de apoderarse del mundo, no tuvieron ante sí seres que les hicieran frente con las mismas armas o con una fuerza y un ingenio negados al común de los mortales. Las únicas y aisladas excepciones fueron las de personajes provenientes de historietas como Flash Gordon, Superman o Batman en las escasas y más bien modestas versiones en seriales de serie B.

Pues bien, si hacemos una selección parcial de esos seres superdotados, por inteligencia, habilidad, malicia extrema, riqueza e influencia, podemos incluir los siguientes, aunque cada cual tendrá sus preferencias:

- Joseph Wiseman, como el Dr. No, en *El satánico Dr. No* (*Dr. No*. Terence Young, 1962)
- Robert Shaw, como Red Grant, en *Desde Rusia con amor* (*From Russia with Love*. Terence Young, 1963)
- Lotte Lenya, como Rosa Kreb, en *Desde Rusia con amor* (*From Russia with Love*. Terence Young, 1963)
- Gert Frobbe, como Auric Goldfinger, en *007 contra Goldfinger* (*Goldfinger*. Guy Hamilton, 1964)
- Adolfo Celi, como Emilio Largo, en *Operación Trueno* (*Thunderball*, Terence Young, 1965)
- Donald Pleasence, como Blofeld, en *Solo se vive dos veces* (*You Only Live Twice*. Lewis Gilbert, 1967)
- Christopher Lee, como Francisco Scaramanga, en *El hombre de las pistolas de oro* (*The Man with the Golden Gun*. Guy Hamilton, 1974)
- Michael Lonsdale, como Hugo Drax, en *Moonraker* (Lewis Gilbert, 1979)
- Richard Kiel, como Tiburón, en *La espía que me amó* (*The Spy Who Loved Me*. Lewis Gilbert, 1977) y en *Moonraker* (Lewis Gilbert, 1979)
- Louis Jourdan, como Kamal Khan, en *Octopussy* (John Glen, 1983)
- Sean Bean, como Alec Trevelyan, en *GoldenEye* (Martin Campbell, 1995)
- Mads Mikkelsen, como Le Chiffre, en *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006)
- Christoph Waltz, como Ernst Stavro, en *Spectre* (Sam Mendes, 2015)

Serial killers

¿Por dónde empezar? ¿Tal vez con el Mark Lewis que compone el alemán Carl (Karlheinz) Böhm en la británica *Tres rostros para el miedo* (*Peeping Tom*. Michael Powell, 1960) o con el Anthony Perkins/Norman Bates de *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960), dos títulos clave del mismo año? No son, en

SE TRASCIENDEN IDENTIDADES ACTORALES,
CON LOS ZOMBIS DE ROMERO Y LAS
EXCRECIONES CORPORALES DE CRONENBERG.
PERO QUE LAS IDENTIDADES ESTÁN TAMBIÉN
ALLÍ, NO HAY DUDA, AUNQUE LA FISONOMÍA
DE LOS ACTORES QUE LAS REPRESENTAN SE
ENMASCARA CASI POR COMPLETO, COMO
OCURRE CON MICHAEL MYERS.

rigor, los primeros, pues un notorio antecedente es el Peter Lorre/Hans Beckert de *M* (Fritz Lang, 1931), y David Wayne/Martin Harrow en el notable remake de Joseph Losey (*M*, 1951), además de una de las obras maestras de Charles Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947). Ya solo la historia de *Jack the Ripper* había sido el soporte de varios relatos. Pero los dos títulos de 1960 son, digamos, dos referentes especialmente significativos en el cauce de los asesinos seriales que vienen de allí en adelante, incluido otro que concibe el mismo Hitchcock, el trastornado Robert Rusk/Barry Foster de *Frenesí*. No incluimos en este apartado a los seres monstruosos capaces de ejecutar innumerables crímenes, que son los propios del territorio del terror propiamente dicho, sino a aquellos que, *a priori*, no llamarían la atención de nadie que los encuentra por la calle, salvo la Charlize Theron de *Monster* (Patty Jenkins, 2003).

Entre los títulos relevantes se encuentran dos dirigidos por Richard Fleischer: *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, 1968), con un inusual Tony Curtis en el rol del asesino; y *El estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*, 1971), con un aparentemente anodino Richard Attenborough de protagonista. De tiempos más recientes, entre los más celebrados están *Henry: retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*. John McNaughton, 1986), el Hannibal Lecter/Anthony Hopkins en *El silencio de los inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), Gary Oldman en *La Fuga* (*True Romance*. Tony Scott, 1993), Juliette Lewis en *Asesinos por naturaleza* (*Natural Born Killers*. Oliver Stone, 1994), Kevin Spacey en *Pecados capitales* (*Seven*. David Fincher, 1997), el Bob Hoskins de *El viaje de Felicia* (*Felicia's Journey*. Atom Egoyan, 1999), el Christian Bale de *Psicópata americano* (*American Psycho*. Mary Harron, 2000), el Matt Dillon de *La casa de Jack* (*The House That Jack Built*. Lars von Trier, 2018) o el Zac Efron de *Ted Bundy: durmiendo con el asesino* (*Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile*. Joe Berlinger, 2019). También, claro, el Joaquin Phoenix de *Joker* (2019).

Sin ser *serial killers* propiamente dichos, son remarcables villanos el Alex/Malcolm McDowell de *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*. Stanley Kubrick, 1971), el Jack Nicholson/Jack Torrance de *El resplandor* (*The Shining*. Stanley Kubrick, 1980), el Rutger Hauer/Batty de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), el Willem Dafoe/Bobby Peru de *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), el Robert De Niro de *Cabo de miedo* (*Cape Fear*. Martin Scorsese, 1991), el Sergi Lopez/Capitán Vidal de *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), el Christof Waltz/Hans Landa de *Bastardos sin gloria* (*Inglorious*

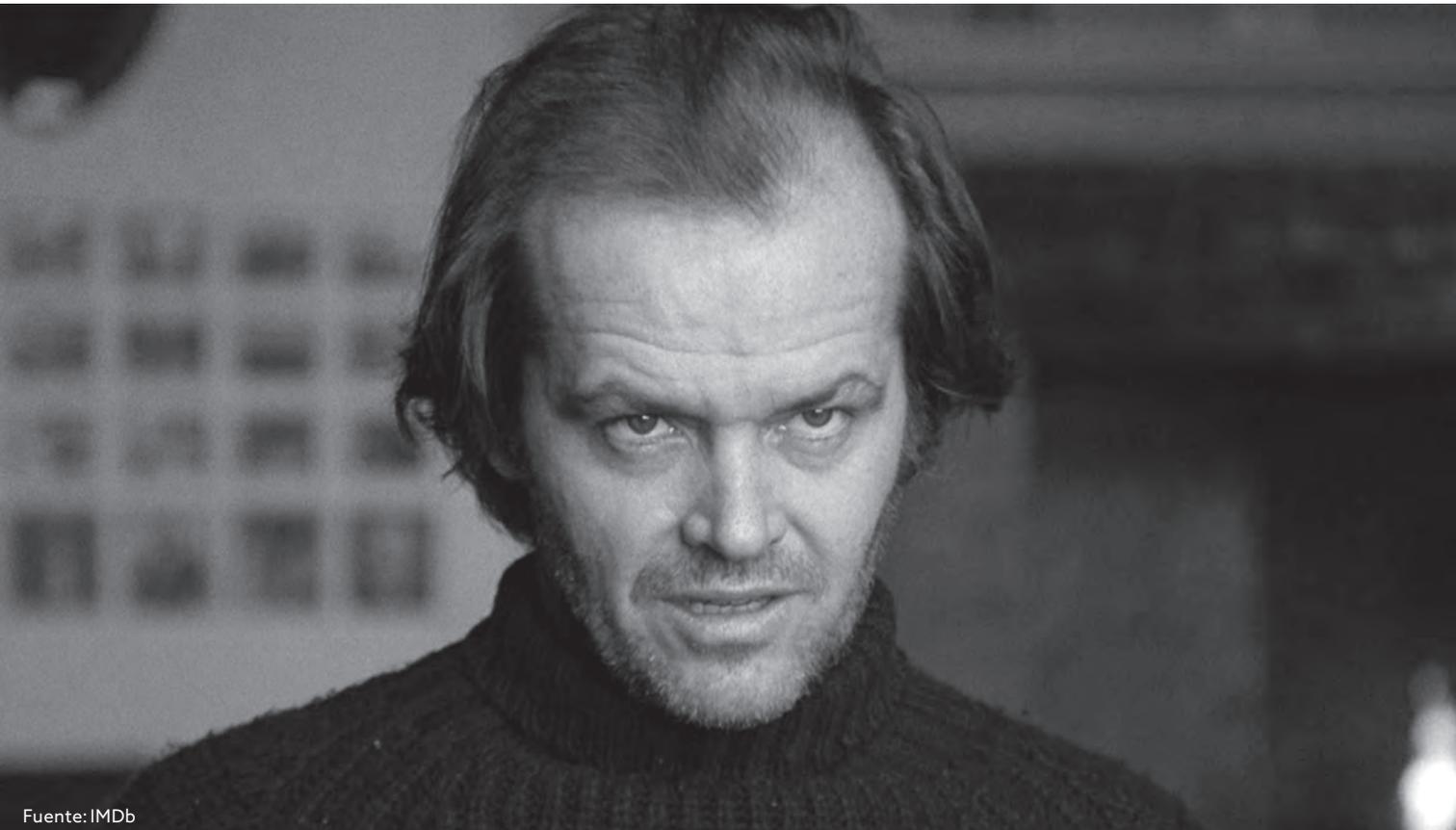
Basterds. Quentin Tarantino, 2009), el Yoo Ji-tae/Lee Woo-jin de *Oldboy* (Park Chan-wook, 2003), el Ralph Fiennes/Lord Voldemort de *Harry Potter* (2001-2011).

Monstruos contemporáneos

La cofradía de monstruos que se ha multiplicado en las últimas décadas, sin dejar de lado a los que provienen de la tradición gótica, es verdaderamente impresionante. Desde esos títulos iniciadores de una nueva sensibilidad asociada al horror que fueron a lo largo de diez años *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*. Roman Polanski, 1968), *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*. George A. Romero, 1968), *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*. Wes Craven, 1972), *La masacre de Texas/Una matanza sin igual* (*The Texas Chainsaw Massacre*. Tobe Hooper, 1974), *La profecía* (*The Omen*. Richard Donner, 1976), *Parásitos mortales* (*Shivers*, 1975) y *Rabia* (*Rabid*, 1976) —ambas del canadiense David Cronenberg—, *Carrie: extrañó presentimiento* (*Carrie*. Brian De Palma, 1976), *Halloween* (John Carpenter, 1978).

De ellos, aunque no de todos, sale una cantera de representaciones del horror que trascienden identidades actorales como las hordas de zombis de George Romero y, más que eso, las excreciones corporales de los relatos de Cronenberg. Pero que las identidades están también allí, no hay duda, aunque la fisonomía de los actores que las representan se enmascara casi por completo, como ocurre con el Michael Myers de lo que será una serie que arranca con *Halloween*; o poco tiempo después el Freddy Krueger de *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), y su prolongada sucesión; o el Jason de la serie que se inicia con *Martes 13* (*Friday the 13th*. Sean S. Cunningham, 1980) y que recién aparece en la segunda parte (*Friday the 13th. Part Two*, Steve Miner, 1981). Esta se prolonga, por ejemplo, en la serie *Scream* que inicia Wes Craven en 1996, en la que se reproducen de una a otra, como seres que vuelven adquirir vida, los *ghostfaces* asesinos.

Esa es solo la punta del iceberg de una infinidad de villanías que se propagan en casi todos los países con una industria cinematográfica, y que ya tenían ascendientes en el *giallo* italiano y otros subgéneros. Los hipermonstruos imponen prácticamente el patrón del mal que se ejerce al límite de lo sobrenatural, aunque en principio las historias no contengan componentes sobrenaturales y supongan traumas de origen o extraños desórdenes mentales; los asesinatos se ejercen con sevicia y la capacidad de sobrevivencia



Fuente: IMDb

de los perpetradores supera los límites naturales.

Villanos megapoderosos

Si uno lee en las reseñas de internet las listas de los villanos más populares, se topa con una buena parte de aquellos que en las últimas décadas han ido encarnando la maldad cósmica, como el Darth Vader de *Star wars*. Un rasgo que se repite, sin ser mayoritario, es que, igual que Darth Vader, no todos tienen un rostro que mostrar, lo que no solía ocurrir con sus predecesores menos cargados de facultades destructoras y sin la escala interplanetaria de estos últimos. Sin embargo, ya diferencia de lo que acontece en el universo del terror contemporáneo, en las fantasías de superhéroes y más aún en los *thrillers* de acción, al estilo de la serie *Misión: imposible*, los villanos suelen tener una identidad reconocible, por más afeites o variantes que alteren el rostro y el cuerpo del intérprete. Entre las numerosas figuras siniestras de las últimas décadas, el díptico a cargo de Tim Burton —*Batman* (1989) y *Batman vuelve* (*Batman Returns*, 1992)— tiene a dos villanos antológicos: el Joker que encarna Jack Nicholson, en la primera, y el Pingüino en el cuerpo contrahecho de Danny DeVito, en la segunda. Y, sin duda, el Heath Ledger de *Batman: el caballero de la noche* (*The Dark Knight*. Christopher Nolan,

Foto: 2008) tiene un bien ganado reconocimiento. La trilogía de *El Hombre Araña* (*Spider-Man*, 2002-2007), de Sam Raimi, es también ejemplar en la composición de retratos maléficos a cargo de Willem Dafoe, Alfred Molina y Thomas Haden Church, respectivamente. Hay amagos significativos de reducción de las fronteras entre el bien y el mal que vienen de antes, pero que se han incrementado en lo que va del siglo. Dobleces en los héroes, quiebres en los villanos. Ambigüedades y duplicidades. Se asoman configuraciones cambiantes.

Entre los más recientes, seguramente el Thanos/Josh Broslin de *Avengers: Infinity War* (2018) y *Avengers: Endgame* (2019), de los hermanos Anthony y Joe Russo, es como un macerado superlativo de la maldad en el multiverso, sin que eso le quite un lado reflexivo inusual en seres similares. Le siguen a algunos pasos Ian McKellen como Magneto en la trilogía *X-Men* (2000-2006), Tony Leung/Wenwu en *Shang-Chi y la leyenda de los diez anillos* (*Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings*. Dentin Daniel Cretton, 2021) y Michael Keaton/El Buitre en *Spider-Man: de regreso a casa* (*Spider-Man: Homecoming*. Jon Watts, 2017), entre un volumen amplio de los archimalvados de los universos de la Marvel, la DC y otras compañías. Todo indica que esa tendencia continuará en las pantallas y en las series que producen las empresas de *streaming*, aunque las perspectivas siempre pueden dar margen a cambios imprevistos. Sin duda, la inteligencia artificial (IA) y sus programas jugarán un papel muy significativo en la evolución de los villanos y, de manera especial, en aquellos que corresponden al universo de las fantasías de superhéroes y superenemigos. ◻

CINE, TE y las



Foto: Walter White de *Breaking Bad* / Fuente: IMDb

LEVISION fronteras del mal

★ RICARDO BEDOYA, JOSÉ CARLOS CABREJO Y GIANCARLO CAPPELLO

En dos episodios del *podcast Páginas Indiscretas*, los conductores Ricardo Bedoya y José Carlos Cabrejo conversaron con Giancarlo Cappello —docente, guionista y especialista en ficción televisiva— sobre la manera en que el cine y la TV han representado el mal, sea en formas nítidas del villano o en encarnaciones borrosas, a través de personajes tan diversos como Walter White de *Breaking Bad* o el Joker de Joaquin Phoenix. A continuación, presentamos transcripciones de algunos fragmentos de dichos episodios, grabados el 2020 y el 2023 respectivamente.

pisodio "Los villanos en la pantalla" (7 de diciembre del 2020)

José Carlos Cabrejo (JCC):

A propósito de la muerte de David Prowse, quien hacía de Darth Vader en la saga clásica de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*. George Lucas, 1977-1983), y la de Hugh Keays-Byrne, el villano de la *Mad Max* original (George Miller, 1979) y de *Mad Max: Furia en el camino* (George Miller, 2015), resulta relevante hablar sobre los villanos. En particular ellos dos por la imagen deshumanizada que proyectan, a medio camino entre lo humano y lo robótico, con aparatos para respirar. En cuanto Darth Vader, hay un arco que acaba en su lado humano. Hugh Keays Byrne, por su parte, retrataba a villanos más absolutos, pero no por ello dejan de ser villanos con cierto encanto. El de *Mad Max* original es más de una onda *punk* en un mundo posapocalíptico y el de *Fury Road* tiene un diseño de vestuario impresionante, lo cual nos hace pensar no solo en su movimiento y actuación, sino en su presencia visual. Y, bueno, ahora la situación del villano tanto en el cine como en la televisión es muy compleja, porque al ver series que han sido exitosas como *Game of Thrones*, ¿se puede

hablar realmente de villanos, al igual que en *Breaking Bad*? ¿Qué pasa, también, con películas tan populares como *Joker*, donde la figura del villano es convertida en la representación de los marginados, de los que son la última rueda del coche?

Ricardo Bedoya (RB): Creo que la condición de villano no es tanto una esencia, sino una posición. Por eso, pueden tener protagonismo como el Guasón o incluso Walter White, o pueden estar en la posición contraria y crear un polo negativo que genera la dinámica de la acción. También puede haber villanos repartidos como ocurre en algunas películas de Sergio Leone y en algunos wésterns: son varios villanos. Puede haber un cabecilla, pero la amenaza es múltiple. El carácter del villano es una posición relativa en el espacio en el que se desenvuelven las tensiones de una acción. Pienso en algunos villanos clásicos del cine, por ejemplo, Norman Bates de *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960). Fíjate cómo está contrapesado por la villana adúltera y ladrona de Janet Leigh. Entonces, los protagonistas están midiéndose en el campo de la villanía. Otro extraordinario como Robert Mitchum, en *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*. Charles Laughton, 1955),

casi no tiene contraparte, pues se trata de la madre que encarna la bondad y los niños inermes. Está también el villano de *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946), de Hitchcock, un personaje absolutamente patético que ocupa un lugar intermedio entre otros dos que se suponen positivos, pero tienen un lado de villanía terrible. Él puede ser un nazi, pero tiene buena fe y está dominado por la madre; entonces, hay un asunto de identificación emocional con él. En cambio, las estrellas Cary Grant e Ingrid Bergman realizan un juego sucio: el engaño y la traición. Las características del villano, entonces, son particulares y flotantes.

Giancarlo Cappello (GC):

Coincido en que la figura del villano está más cerca a configurarse como una entidad móvil antes que pueda leerse desde una sola perspectiva. Mencionabas estas múltiples valencias que pueden adquirir los villanos incluso dentro de una misma historia y pienso en *Oz* (1997-2003), donde en una prisión todos son violadores y asesinos, la casta más abyecta imaginable; y, sin embargo, cada capítulo le construye una línea heroica a cada uno. Empiezan siendo villanos y terminan variando su postura, lo que es muy propio de las series actuales: el villano y el héroe se resuelven muchas veces en la figura del antihéroe que permite esta movilidad. Si revisamos listas de villanos en algunos sitios web, tipos como Walter White o Tony Soprano no aparecen. Alrededor de ellos se construye la idea de que el antihéroe es un tipo al que no justifico, pero puedo comprender. Lo otro que hace variar la condición de villano es el valor social alrededor del cual se construye. Pienso en Steve Buscemi en *Boardwalk Empire* (2010-2014). El tipo es un granuja, es malo, pero conforme aparecen tipos más malos que él, va volviéndose bueno. Es complicado definir a un villano.

Foto:

Hugh Keays-Byrne en *Mad Max: Furia en el camino*



Fuente: IMDb



Fuente: CinéSérie

JCC: Claro, justo hablando de esa complejidad, hay casos evidentes: vemos a Walter White realizando actos monstruosos, pero también en el capítulo “Ozymandias” hay un retrato suyo sumamente humano y sobrecogedor. Entonces, es difícil verlo en la posición del villano por más que lo hayamos visto realizando acciones terribles. La contraposición de Walter, el tipo que está en la ilegalidad, con Hank, quien está del lado de la ley, nos lleva a otros contrastes curiosos. Por ejemplo, el Guasón de Heath Ledger en *El caballero de la noche (The Dark Knight)*. Christopher Nolan, 2008) y Batman resultan complementarios, como dos caras de la misma moneda. En eso encuentran su igualdad, pese a sus objetivos desiguales. Pienso también en Thanos, el villano de las películas de Marvel *Endgame (Avengers: Endgame, 2019)* e *Infinity War (Avengers: Infinity War, 2018)* de los hermanos Russo. Tiene una dimensión muy humana: quiere

Foto:
Thanos en
Avengers:
Endgame

hacer el mal, pero sufre en el camino. En *Infinity War*, vemos la ruta de Thanos, pero que es prácticamente el viaje del héroe de Joseph Campbell. Curioso, ¿no? Ver al villano pasando por esos estadios.

GC: Te diría que en un mundo cínico la maldad se ha relativizado, por eso los antihéroes han ganado terreno. Esta figura, que termina siendo un sujeto cínico, complejiza la figura del villano. Mencionabas a Walter White en contraste con Hank como personaje positivo, pero el que se lleva todos los boletos de malo es Gus Fring, y Walter White termina estando al medio. Así como un héroe es producto de su tiempo, un villano también.

La villanía en el cine de David Lynch

JCC: Pienso en cómo algunos autores cinematográficos se inspiran en los cuentos de hadas y en la fantasía. Por ejemplo, David Lynch incluye villanos asociados a la figura paterna. Pienso en Dennis

Hopper, en *Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986)*, y en Kyle MacLachlan en esa “escena primaria”. Jeffrey Beaumont ve escondido desde el clóset, como un niño, esta situación de violencia sexual entre los personajes de Hopper y de Rossellini (a quien el villano le dice “mamá”). Además, las formas: Hopper usa una mascarilla para aspirar droga y le enseña al personaje de MacLachlan a sumergirse en esa oscuridad de la sexualidad y el crimen. También se me viene a la cabeza Bobby Peru, el personaje de Willem Dafoe en *Corazón salvaje (Wild at Heart)*. David Lynch, 1990), y toda esta presentación de un Clark Gable infernal, con su dentadura atemorizante y este lado muy sexual en una película que está contada como si fuera una versión retorcida de *El mago de Oz (The Wizard of Oz)*. Victor Fleming y King Vidor, 1939). Es curioso cómo estos cineastas se apropian de la idea de la maldad y la llevan a su mundo para darle un toque particular.



Fuente: IndieWire

GC: Creo que el villano se engrandece cuando proviene de lo desconocido, cuando no podemos leer ni adelantarnos a su paso. Mencionaste a Lynch y pienso en el Bob de *Twin Peaks* (1990-1991, 1992, 2017), un personaje etéreo, de otro mundo. Moverse en terrenos desconocidos los agranda.

RB: En cuanto a David Lynch, hay un villano que me gusta, pero no se presenta como tal. Es el presentador del teatro en *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001); tiene toda la apariencia física, el maquillaje y el gesto del villano. Es aquel que nos introduce al mundo de la ilusión: todo es falso, no hay banda, todo es grabado. Es la encarnación de los sueños rotos de la chica que quiere triunfar en Hollywood, y descubre que es un mundo totalmente de oropel. Luego está el de *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), un personaje ubicuo de cara empolvada y gestos extraños que aparece en medio de la cotidianidad. Esos

Foto:
Dennis
Hopper en
*Terciopele
azul*

desdoblamiento de la ilusión y la ficción siempre son macabros para Lynch. En su cine esa villanía es una especie de presencia oscura inexplicable.

JCC: A propósito de Lynch, resulta inquietante el hecho de ver villanos que asumen las apariencias de lo inofensivo o de lo que debería serlo. Al final de *El camino de los sueños*, aparecen estos señores de la tercera edad que persiguen al personaje de Naomi Watts y, claro, al comienzo de la película parecen ser adorables. Después se ven siniestros. Eso nos lleva a otros personajes de imagen inofensiva, pero que actúan de forma inquietante. Hace poco vi *Los niños del maíz* (*Children of the corn*, Fritz Kiersch, 1984), una película sobre niños asesinos bajo las coordenadas del *folk horror*. Pienso también en las figuras de animales domésticos, justo en otra película inspirada en Stephen King, *Cujo* (Lewis Teague, 1983), en la que el perro se convierte en un ser sediento

de sangre. Son seres ficcionales que te descolocan por su apariencia y por la violencia que ejercen después.

RB: Hablando de Stephen King, está el personaje de *Cementerio de animales* (*Pet Sematary*, Mary Lambert, 1989), el vecino malvado. Volviendo a Lynch, estos personajes que mencionabas con un lado siniestro, vienen bastante de Hitchcock. Es el lado hitchcockiano de Lynch. Es el carismático tío Charlie de *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943) en quien se revela lo siniestro.

Detalles perversos, objetos malignos y los slasher

GC: Justamente, en *El señor de las moscas* (*The Lord of the Flies*, Peter Brook, 1963) apreciamos cómo los niños se van convirtiendo en asesinos. Surge la idea de que el mal está en todos y nosotros mismos podemos revelarnos como malvados. En este sentido,

en la serie *Fargo* (2014, 2015, 2017 y 2020), está el personaje de Martin Freeman, un tipo de lo más anodino que se torna en un sujeto brutal, y Billy Bob Thornton tiene la explicación cuando dice que es cuestión de acostumbrarse a la primera culpa. Es decir, el mal habita en nosotros, es un reflejo latente. Aunque nos gusten diferentes, lo cierto es que seguimos siendo animales que reprimimos y frustramos una serie de impulsos en aras de la convivencia y la vida en sociedad. La villanía es una opción en el marco de la libertad, es cuestión de aceptar que también podemos ser despreciables. Que el mal venga de lo inesperado, de las antípodas, es lo que me resulta más atractivo.

RB: Se me ocurre un malvado absoluto: Robert De Niro en *Cabo de Miedo* (*Cape Fear*. Martin Scorsese, 1991), que por momentos parece una especie de murciélago, de vampiro, un personaje que viene del infierno con rasgos de villanía que no tenía el original de Robert Mitchum en la primera versión (*Cape Fear*. J. Lee Thompson, 1962).

GC: A mí me gustan los malos que no reflejan la maldad en su caracterización y, sin embargo, son capaces de hacer una sola cosa que resulta absolutamente perturbadora y desencaja por completo. Esos malos que convierten un objeto o una situación cotidiana en una perturbación terrible. Por ejemplo, el Dr. Szell de *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976) está en mi lista de "los malos más malos" y conecta con todas las fantasías del dentista. Esa misma perturbación la encontré años después en Anton Chigurh, interpretado por Javier Bardem en *Sin lugar para los débiles* (*No Country for Old Men*. Joel Coen y Ethan Coen, 2007), con su balón de aire comprimido. En este caso, algo que no esperarías que fuera usado para algo terrible (el balón de aire comprimido) termina haciendo más espantosa la situación. Me gustan esos detalles que revelan una maldad inesperada.

RB: Como esa escena de *Audición* (*Audition*. Takashi Miike, 1999) en la que comienzan a serruchar con un hilo los miembros de un personaje, con ese gesto de ritualidad.

JCC: Claro, cómo los villanos son reconocibles a partir de detalles. Ricardo hace referencia a la secuencia final de *Audición* de Takashi Miike, a quien esta forma de villanía le cae perfecto, porque él tiene una idea muy sofisticada de la crueldad, en que la chica hace ruidos extraños mientras asesina a alguien. Me remite un poco a otras escenas del cine japonés: pienso en *El club del suicidio* (*Jisatsu Circle*, 2001) de Sion Sono, que también es una película de personajes infantiles metidos en asuntos turbios, oscuros; está este niño de voz extraña que llama por teléfono. Los villanos tienen detalles mínimos que hacen parte de su encanto. Incluso en las series. Pienso en Negan de *The Walking Dead* (2011-2022) y su bate de púas, Lucille, al que trata como si tuviera vida propia y fuera un

vampiro sediento de sangre. Es un villano buenísimo.

GC: Cuando el villano es también su arma, claro. En el caso de Negan, no es Negan sin Lucille.

RB: Hay también objetos que pueden tener una villanía, ¿no? Pienso ahora en las redes sociales, películas de terror vinculadas al miedo que causa el descontrol de hacer amigos, conversar, el chat, pero que en realidad está materializado en un objeto. Como el casete maldito de *El aro* (*Ringu*, 1998) de Hideo Nakata o el televisor de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982). Hay una concentración del mal en los objetos y se crea un factor antagonico.

GC: *Black Mirror* (2011-presente) es eso, ¿no? La tecnología como enemigo.

JCC: Claro, se ve a la tecnología como el camino al desastre. Es curioso lo que mencionas, Giancarlo, porque tenemos una película de Kiyoshi Kurosawa como *Kairo* (2001), en que internet es la presencia villana que se lleva la vida de

Foto:
Audición



Fuente: IMDb

los jóvenes. Estas visiones de cintas de terror japonesas hechas entre los años noventa e inicios de los dos mil dialogan muy bien con lo que vemos ahora en series como *Black Mirror*, obviamente con registros diferentes. Incluso, si vemos un documental como *El dilema de las redes sociales (The Social Dilemma)*. Jeff Orlowski, (2020), la visión de las redes la posiciona absolutamente como villana.

GC: Habría que añadir el anillo de *El señor de los anillos (The Lord of the Rings)*. Peter Jackson, (2001-2003), el otro objeto malvado que hay que destruir. Su razón de ser es el mal. Decía Tolkien que esclavizaba a las personas y así potenciaba sus apetitos y capacidades.

RB: O los objetos que son usados por los villanos, desde el espejo de la bruja de *Blancanieves y los siete enanos (Snow White and the Seven Dwarfs)*. David Hand y otros, (1937) o las sortijas de brujos y hechiceros en películas de fantasía medieval.

JCC: Habíamos mencionado al terror y es curioso, porque tenemos a los famosos personajes de los *slasher*, estas películas de asesinos en serie, que es un subgénero donde encontramos matices curiosos. Tienes un personaje como Freddy Krueger en la saga de *Pesadilla en la calle Elm*, que anuncia el mal con mucho humor, con un juego carnavalesco de muchas referencias a la cultura popular. A diferencia de Michael Myers, el personaje de John Carpenter en *Halloween* (1978), quien encarna una maldad basada en ver, en observar sin palabras, con honda respiración. Un personaje como Jason de la saga *Viernes 13* es más un derivado de Michael Myers que tiende a extremar en contraste el gore. Ahí se encuentran registros muy curiosos y distintos.

GC: Son villanos que surgen de la desviación y entran en

el terreno de la sociopatía y psicopatía. Son villanos porque no proceden de acuerdo con lo esperado y eso los convierte en aberraciones. Particularmente, no me mueven tanto como otros. Los siento como dados. Mieke Bal tiene una categoría, el antipersonaje, ese personaje que no es consciente o no tiene control sobre sí mismo y es una máquina de matar, por ejemplo. Con ellos es imposible trazar algún tipo de empatía. Son como los muertos vivientes: van y comen cerebros porque eso es lo que hace un zombi. Con esos malvados no engancho. Me parece más rico ver cómo se construyeron, qué defectos o temores encarnan. La palabra *monstruo* viene de *mostrar*: el monstruo es el producto de todo lo que hemos hecho.

JCC: Hay un detalle con estos personajes de películas de terror en las que los monstruos son seres represores que suelen quitarle la vida a aquellos que se drogan, tienen sexo, la pasan bien, y así aparece la figura de la *final girl*: el personaje femenino que le hace pelea y suele ser ese personaje que no se ha drogado ni ha tenido relaciones sexuales, que no ha pecado. Ya después el género le da la vuelta al asunto con películas tipo *Scream* (Wes Craven, 1996). Estos villanos muchas veces tienen componentes ideológicos, encarnan ciertos valores, aunque a veces no lo parezca, y en muchos casos tienen que ver con lo moral, con las “buenas costumbres”.

RB: Es una reacción a los años setenta. A los *hippies*, las libertades, a ir al campo, a esa arcadia rural. Ahora, es lo contrario: vas al campo y te vas a encontrar con cuchillos, con hachas. Claro, es la incitación de “no vayas al campo, anda a Wall Street y hazte millonario”. La reacción conservadora que generó a Ronald Reagan en los años ochenta.

JCC: Esta idea de los *hippies* como villanos es curiosa, porque son personajes asociados con la paz y el amor, pero recuerdo

esta película llamada *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), en la que Charlton Heston se enfrenta a personajes claramente inspirados en *hippies* y Panteras Negras. O pienso también en una película como *The Crazies* (1973) de George A. Romero, con estos personajes infectados de apariencia *hippie*. Aparece esta idea de reprimir aquello que se sale del orden establecido.

Villanos refinados, inteligencias artificiales y animales

GC: Otro aspecto fascinante del villano es la astucia. Mientras nos supere, probablemente se haga más encantador. Pienso en el John Doe de *Seven* (David Fincher, 1995) y su capacidad de hacer ese plan tan malvado y rebuscado, que solo lo podía concebir una mente como la de él. La maquinaria que podía usarse para el bien se usa para el mal. Hannibal también: quién se esperaría que un sibarita, un cultor de las bellas artes, fuera capaz de hacer eso. El contraste o la superioridad que aportan los villanos es fascinante, porque habla de nosotros y lo que leíamos, entendíamos o esperábamos del mundo.

JCC: Muchos de los grandes villanos tienen que ver con el cruce de elementos contradictorios, que de pronto tienen gustos sofisticados, pero son capaces de hacer cosas terribles y monstruosas. Mencionabas a Gus Fring, mi personaje favorito de *Breaking Bad*: la forma en la que ejecuta sus crímenes, con estilo y elegancia. En esos elementos que parecen incompatibles es donde está la riqueza del villano.

RB: Como los vampiros. Son aristócratas, personajes seductores, donjuanes y demás. Encarnan una tradición que revierte contra su voluntad, porque, claro, es eterno. Igual Marlon Brando, en *Apocalipsis ahora (Apocalypse Now)*. Francis Ford Coppola, (1979), tiene esta dualidad: es una especie de tótem, de filósofo que ha creado su imperio.



Fuente: IMDb

GC: No hemos hablado de cuando el villano es una máquina, como la computadora HAL 9000 de *2001: odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) o el T-1000 de *Terminator 2* (James Cameron, 1991). Las máquinas son malas porque se acercan a lo humano: normalmente hay una cuota de inteligencia artificial que genera el cortocircuito de la maldad.

RB: O cuando el mal es una enfermedad, como en Cronenberg. Es una distinción orgánica: el villano es el tumor, es lo que muta en nuestro cuerpo.

JCC: Como el virus: *Contagio* (*Contagion*, 2011) de Soderbergh. También nos lleva a pensar en lo alienígena. Pienso en *La cosa* (*The Thing*, 1982) de John Carpenter y

Foto:
Se7en.
Pecados capitales

esta presencia terrible, maligna y engañosa que entra en tu cuerpo. Estas películas de *body horror* suelen ser así: hay una presencia villana que entra en ti y va cambiando de rostro, de máscara.

GC: Está también quien es señalado como villano a partir de su ser-distinto. El alienígena malvado que, por su extrañeza, seguro viene a conquistar la tierra; el impío que tiene otros dioses; el extranjero, el forastero, el bárbaro que come con la mano y tiene costumbres toscas, tan distintas como su color de piel. Hay una construcción bien maniquea que se justifica en ser diferente.

RB: Igual con los animales. Tú, José Carlos, hablaste de *Cujo* hace un rato, yo pienso en *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963). Y no sé si han visto este falso documental *La crónica de Hellstrom* (*The Hellstrom*

Chronicle, Ed Spiegel y Walon Green, 1971) donde imaginan un mundo en el que los insectos destruyen la humanidad.

JCC: Además, los pájaros en la película de Hitchcock son una presencia maligna, pero a la vez humana. Tiene toda esta secuencia hacia el final contra el personaje de Tippi Hedren que posee una connotación violatoria. No te imaginas que un pájaro va a actuar de esa manera y ahí está la sorpresa. Quería retomar lo de los vampiros: muchas veces lo que encarna es el deseo reprimido. Pienso en esta imagen de *Drácula* (*Horror of Dracula*, 1958) de Terence Fisher en la que Christopher Lee se acerca al cuello de una mujer para morderlo: están en una cama, lo cual tiene una connotación sexual clara, pero él usa su capa para cubrir la cámara, como diciendo "esto ya no lo



Fuente: IMDb

vas a ver". Y, claro, aparecen estos personajes creyentes, religiosos, que van a reprimir a estos villanos que en el fondo están canalizando el deseo, el placer.

RB: Y las vampiras. En la trilogía Karnstein de la Hammer (*Vampire Lovers*, 1970; *Lust for a Vampire*, 1971; *Twins of Evil*, 1971) de Roy Ward Baker, Jimmy Sangster y John Hough, respectivamente, son las mujeres quienes realmente tienen el control. Son el equivalente del vampiro masculino en su capacidad de poder seducir y atraer al otro.

La ficción televisiva (16 de junio del 2023)

GC: A fines de los noventa, las historias de la tele se hacen más oscuras y esto deviene en una complejidad que escapa al blanco y negro para instalarse en una escala

de grises. El pistoletazo de partida de esta nueva época televisiva fue *Los sopranos* (*The Sopranos*, 1999-2007), con historias muy elaboradas en su dimensión narrativa a partir de la psicología y el entramado social que admiten. Esto gracias al cable y al *streaming*, que ofrecen espacios ideales para eso que la censura y el *statu quo* de la señal abierta no permiten. Hay, sin embargo, cuestiones que todavía configuran el contenido de las series, como su posicionamiento con respecto a la audiencia y lo que esta busca.

El género se configura como un empaque que asegure la recepción más amplia. Por ejemplo, estas series o docuseries sobre asesinatos reales, casi todas siguen la misma plantilla, con una marcada matriz

Foto:
Drácula (1958)

melodramática, donde por momentos estás con el criminal y por momentos con las víctimas. Así recrean la escala de grises de Tony Soprano o Walter White, de quienes puedes decir "OK, este tipo es un criminal, no estoy de su lado, pero resulta tremendamente magnético y estimulante". Tengo la sensación de que la tendencia general es construir relatos afectivos a partir de modulaciones racionales. Un gran ejemplo es el tercer capítulo de *Breaking Bad* (2008-2013), donde Walter White tiene al criminal en su sótano y tiene que matarlo. Entonces, hace una lista de pros y contras del crimen y se hace imposible no estar de su lado, porque si libera a Krazy 8, toda su familia va a morir. Y así lo acompañas durante cinco temporadas hasta que se torna insalvable, cuando dice "yo soy el peligro". Es una experiencia afectiva que

parte de una modulación hábil del melodrama.

RB: Incluso en una serie tan apasionante como *Sucesión* (*Succession*, 2018-2023), encuentro la plantilla y la fórmula muy marcada. No tanto en la expectativa sobre la evolución de los personajes: asuntos previsibles como este chico problemático llamado Roman (Kieran Culkin), que también es un provocador y, en realidad, es el más sometido al padre. Acaba en posición fetal ante la imagen de este. En lo que respecta a la puesta en escena, el tratamiento audiovisual es predecible y académico: permanentemente recuerda al desequilibrio con movimientos de cámara y recurre siempre al subrayado dramático en la intervención de cada personaje.

JCC: A mi parecer, *Sucesión* además posee una dimensión *woke*. Muestra a estos personajes ricos como viles y traidores. Ello me resultó caricaturesco y burdo. Estos muchachos encajan en una mirada punitiva que tiene que ver con el discurso construido en redes sociales sobre los ricos y sus privilegios, por ejemplo. Entonces, si uno compara esta serie con *Breaking Bad* o *Better Call Saul* (2015-2022), en estos casos se sienten más matices no solo en la evolución de los personajes, sino también en el estilo visual: recuerdo el episodio de *Breaking Bad* sobre la mosca, en el que divagan e intentan matarla. Eso se contrasta con otros episodios que, de pronto, parecen más *spaghetti western*. Otros están en una dirección más del tipo *film noir*.

GC: *Sucesión* está enmarcada en la tendencia de los *privilege dramas*, en los que, efectivamente, se trata de auscultar y hurgar en familias ricas para luego castigarlas. Lo interesante es que la gente dice “¡qué horror!”, pero al mismo tiempo les encanta. Aman ver a esta gente rota, les encanta acercarse a sus vidas

SUCESIÓN ESTÁ ENMARCADA EN LA TENDENCIA DE LOS *PRIVILEGE DRAMAS*, EN LOS QUE, EFECTIVAMENTE, SE TRATA DE AUSCULTAR Y HURGAR EN FAMILIAS RICAS PARA LUEGO CASTIGARLAS. LO INTERESANTE ES QUE LA GENTE DICE “¡QUÉ HORROR!”, PERO AL MISMO TIEMPO LES ENCANTA. AMAN VER A ESTA GENTE ROTA, LES ENCANTA ACERCARSE A SUS VIDAS ESPLÉNDIDAS Y FASCINANTES PARA, LUEGO, CENSURARLAS.

espléndidas y fascinantes para, luego, censurarlas.

JCC: Otra idea que me parece importante es la frontera del bien y el mal. Es algo fundamental cuando hablamos de *Breaking Bad*, de un sujeto como Walter White que no es exactamente bueno o malo, o de *Game of Thrones* (2011-2019), que tiene personajes a los cuales podemos querer pese a sus acciones reprochables. Esto también se puede hallar en el cine: lo vemos en una película como *Joker* (Todd Phillips, 2019): el tradicional villano antagonista de Batman que de alguna manera genera una identificación e, incluso, ha sido la cara de varias protestas. En muchas producciones, esta frontera porosa del bien y el mal se ha vuelto muy importante.

GC: Para mí *Los Soprano* es el gran parteaguas, al menos en la industria americana y el *mainstream*. Es la serie que inaugura todo eso y da la pauta de por dónde van a ir las balas. Fue el paso evolutivo natural en sintonía con los tiempos que corrían. Podríamos hacer una analogía con nosotros mismos: cuando somos niños los cuentos de hadas son absolutamente maniqueos. El bueno es bueno y el malo es malo. Y está bien. Luego, creces

y descubres que quien era tu amigo quizá no lo sea siempre, o aquel que considerabas malo puede tener un lado amable. Vas descubriendo que los malos tienen aspectos rescatables y los buenos, un lado oscuro. Desde la Segunda Guerra Mundial, ha habido un proceso de desencanto similar al que vivimos conforme crecemos. Y llegamos a un siglo XXI desideologizado: es el fin de las narrativas. La clave no es que ha ganado el mal, sino que no sabemos qué diablos es bueno y qué diablos es malo. Hay una cuestión seductora en querer entender el mal, que está por doquier: es una reproducción de lo que vivimos. Así se explica la figura del antihéroe que, dicho sea de paso, creo que empieza a desgastarse y va dejando terreno a héroes configurados a la vieja usanza. Ahí están *El mandaloriano* (*The Mandalorian*, 2019-presente) o *El buen doctor* (*The Good Doctor*, 2017-presente). Parece que la crisis es tal que empezamos a buscar héroes completos, buenos.

RB: Puede ser que eso también encarne el espíritu del tiempo, como dijiste al inicio, porque hay una reacción conservadora. Hay una suerte de repotenciación de ciertos valores que se encarnan en este regreso de los héroes. ◻

GÉNEROS ★

SEDUCCIÓN

la femme fa



Foto: Pacto de Sangre / Fuente: NPR

MORTAL:

tale en el *film*
noir clásico



El arquetipo de personaje conocido como *femme fatale* implica una fuerza antagónica que lleva a los protagonistas masculinos a situaciones moralmente comprometedoras, lo que se aprecia en cuatro clásicos del cine negro desarrollado durante el Hollywood clásico: *Pacto de sangre*, *El halcón maltés*, *El ocaso de una vida* y *Que el cielo la juzgue*.

★ ALBERTO RÍOS

Una *femme fatale* es un arquetipo de personaje femenino en la literatura y el cine que combina un encanto seductor con manipulación y astucia, lo que a menudo lleva a los personajes masculinos a situaciones morales comprometedoras o peligrosas. La figura de la mujer fatal ha sido representada en el folclore, el arte y la literatura de diversas culturas a lo largo del tiempo. Incluso, en algunas de sus encarnaciones más clásicas, se muestra de manera recurrente la asociación entre el atractivo femenino y la inmoralidad (Smith, 2010), lo que conduce a la caída en desgracia de quien termina rendido ante sus encantos.

Mirar al pasado: algunos antecedentes

El personaje bíblico de Eva, quien convence a Adán de probar el fruto prohibido que los condena a vivir exiliados del paraíso, es uno de los ejemplos más antiguos de cómo se ha representado a la figura femenina, como una que está ligada a la tentación, la tragedia y la perdición. Existe una relación directa entre su seducción y la caída moral de la humanidad. En la Biblia también tenemos a Dalila, quien sedujo a Sansón y terminó quitándole su cabello —la fuente de su poder—, lo que causó su derrota.

En la antigua mitología griega, las sirenas personificaban la seducción y el peligro. Estas criaturas marinas, con su canto hipnótico, atraían a los marineros hacia su muerte en las aguas. Su habilidad para cautivar y manipular mostraba una interpretación sobre la relación entre la belleza femenina y la tentación.

Además, figuras como Medea y Circe, en la epopeya homérica *La Odisea*, ejemplifican la capacidad de las mujeres para utilizar su atractivo para fines oscuros y, en última instancia, destructivos. Circe atrae a los marineros de Odiseo con su encanto seductor, para luego convertirlos en cerdos. Medea, por su parte, utiliza su astucia y atractivo para lograr sus objetivos, incluso el asesinato de sus propios hijos.

A medida que el cine emergía como una forma artística y narrativa en los primeros años del siglo xx, comenzaron a surgir los cimientos de la *femme fatale* en la pantalla. Por ejemplo, Theda Bara se destacó por su interpretación de personajes oscuros, misteriosos y seductores en películas como *A Fool There Was* (Frank Powell, 1915). En *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), dirigida por Josef von Sternberg y protagonizada por Marlene Dietrich, el personaje de Lola Lola personifica una mujer sensual intrigante que atrae al protagonista masculino hacia su perdición.

Pero, incluso, se puede rastrear este tipo de figuras en el cine surrealista de Luis Buñuel. En *Un perro andaluz* (*Un chien Andalou*, 1929), el personaje femenino es representado como una *femme fatale* onírica. De acuerdo con Cabrejo

(2023), ella termina por ser una figura que reprime la libido masculina, que lleva al triunfo del *tánatos* sobre el *eros*. Esta definición final es una representación que caracteriza a este arquetipo de personaje y que sería explotada durante el cine negro de los años cuarenta en Hollywood.

La definición de un arquetipo: Pacto de sangre

Hay una frase que define lo que caracterizó a una *femme fatale* en el Hollywood clásico, dicha por el personaje de Walter Neff (Fred MacMurray) en la cinta *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, 1944), dirigida por Billy Wilder. Al comienzo de la película dice: “Lo maté por dinero y una mujer. No obtuve el dinero y no obtuve a la mujer”. Esta frase expone una serie de elementos clave asociados con la figura de la *femme fatale*. Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) encarna la clásica imagen de la mujer fatal, utiliza su atractivo físico y su habilidad persuasiva para llevar a Neff a un complot de asesinato. La sugerencia de que el asesinato fue motivado por la combinación de dinero y una mujer ilustra cómo la *femme fatale* no solo promete placer y deseo sexual, sino también ganancias materiales. Este vínculo entre la atracción sexual y la motivación material resuena con la ambigüedad moral que es inherente a esa figura. La frase, además, deja en claro que el personaje masculino no podrá disfrutar de los premios que le son prometidos durante el momento de la seducción.

La trama es relatada por el protagonista Walter Neff, un vendedor de seguros que se encuentra malherido, a través de una confesión grabada. Wilder emplea el recurso del *flashback* y la voz en *off*, elementos distintivos del cine negro para narrar los acontecimientos.

Desde su primera aparición, se deja en claro un atributo del personaje de Phyllis: su seducción. Aparece envuelta solo en una toalla y se convierte en el objeto del deseo de la mirada del protagonista. Mainon y Ursini (2009) nos dicen que “Neff no puede apartar los ojos de su pie que cuelga y su ‘encantador tobillo’, simbolizando no solo su poder sexual sobre él, sino también la riqueza que anhela tanto” (p. 213). Desde su conversación inicial, él entiende que ella quiere asesinar a su esposo para cobrar un seguro de vida y que no desea que su pareja sepa de su existencia. Sin embargo, la intención de ella no consiste en persuadir a Walter para que mate a su esposo, lo manipula de manera ingeniosa para que realice algo que ella había pensado: logra hacer que parezca que fue Walter quien deseó su muerte y facilitó el camino para llevarlo a cabo.

Para Walker-Morrison (2015), “la *femme fatale* es como una mujer araña que utiliza la seducción física con ambición letal: un impulso hacia la independencia personal en el que el hombre ya no



Fuente: IMDb

es un objeto romántico de deseo” (p. 25). Phyllis no está románticamente interesada en Walter, él es solo un medio para conseguir sus objetivos. Pese a que pueda ser un personaje sexualizado, debido a su atracción y seducción, la *femme fatale* también destaca por ser un personaje empoderado y que busca ser la dueña de su propio destino. “Aludiendo al periodo de tiempo en el que se estrenó *Perdición (Pacto de Sangre)*, Phyllis anhela más que ser la modesta ama de casa que se esperaba de mujeres casadas como ella” (Mitchell, 2022).

El cine *noir* clásico, a través de su enfoque en la ambigüedad moral y la exploración de la oscuridad humana, amplifica la relación entre la seducción y el comportamiento villanesco de las mujeres (Hirsch, 2001). Las protagonistas femeninas en estas películas desafían las convenciones sociales y, a menudo, manipulan a los personajes masculinos. Sin embargo, dicha subversión suele ser castigada. Esto refleja el temor y la ansiedad cultural en torno a las mujeres que ejercen poder y control, lo que sugiere que su empoderamiento a través de la seducción conlleva consecuencias inevitables. Para Lewis (2014), “la *femme fatale* surgió como una versión pesadillesca de la mujer sexual y económicamente emancipada de la época de posguerra” (como se cita en Mitchell, 2022). Durante la Segunda Guerra Mundial cambiaron los roles de género, lo que obligó a que las mujeres pasaran a formar parte de la fuerza laboral estadounidense, pues reemplazaron a los hombres

que se encontraban en el frente. A su regreso, los hombres se encontraron a una mujer emancipada, que no quería conformarse con la simple idea de ser ama de casa. Su representación como villana es causada por una sociedad que no veía con buenos ojos este nuevo papel de la mujer.

Las *femmes fatales* están marcadas por la relación entre el *eros* y el *tánatos*, teoría desarrollada por Sigmund Freud. Para Herbert Marcuse (1981), Freud englobó estos aspectos en un principio dual. El primero es una pulsión que comprende tanto los instintos sexuales como aquellas fuerzas sublimadas al amor y a la búsqueda del placer; mientras que la pulsión tanática engloba los impulsos de destrucción y de muerte. Estos dos conceptos representan a las fuerzas opuestas que moldean nuestra psique y nuestras acciones, así como a nuestra sociedad (Marcuse, 1981, p. 12). La seducción de Phyllis parece formar parte del *eros*: pasión, amor, deseo y carnalidad; pero termina desembocando en el *tánatos*: la muerte de ambos protagonistas de la película.

Máscaras: *El halcón maltés* y *Que el cielo la juzgue*

Quizá una de las protagonistas más interesantes del cine *noir* aparezca en *Que el cielo la juzgue (Leave Her to Heaven)*. John M. Stahl, 1945), una mezcla entre cine negro y melodrama. Aunque su protagonista Ellen Berent Harland, interpretada por Gene Tierney, comparte algunas

Foto:
Barbara
Stanwyck en
Pacto de sangre

características con las *femmes fatales* clásicas, aunque su representación es única en varios aspectos.

Berent se obsesiona con el escritor Richard Harland y pronto le propone matrimonio. Ella lo adora, pero su amor pronto se convierte en una peligrosa obsesión. Berent decide que no permitirá que nadie se interponga en su deseo de tener a Harland solo para ella. En todo momento, Ellen busca mantener su “máscara” frente a Harland. Quiere ser la esposa ideal, atenderlo y mimarlo. No quiere separarse de él. En apariencia, es la mujer pre Segunda Guerra Mundial: servil, atenta y que vive solo para su pareja y el hogar. Sin embargo, al igual que muchas mujeres fatales, se obsesiona, pero no de un tesoro, sino de su pareja.

Para Judd (2018), Ellen se presenta como una versión moderna de la Medusa grecoromana. Además, afirma lo siguiente:

Medusa era conocida tanto por su belleza como por los horrores contenidos en su mirada petrificadora y sus serpenteantes cabellos ... También la consideraban guardiana de fronteras aterradoras: los límites que separan

el día de la noche y la vida de la muerte. En el mundo grecoromano, la máscara apotropaica de Medusa representaba un símbolo supremo de ambigüedad sagrada, una combinación de belleza y horror, muerte y redención. (Judd, 2018, p. 48)

De esta manera, su figura angelical esconde en el fondo sus capacidades para obtener sus objetivos a través de cualquier medio. Su belleza y falsa bondad la llevan a controlar y “petrificar” a los hombres que la rodean. Su miedo al abandono y a la pérdida la lleva a manipular a aquellos que amenazan su relación con Richard. Su hermano discapacitado, Danny, se convierte en una víctima trágica de su obsesión, quien se ahoga mientras Ellen lo mira con frialdad.

Luego de la muerte de Danny, ella queda embarazada cuando busca recuperar el interés de su marido. Sin embargo, sigue sin querer compartir el interés de su esposo con nadie más. En un acto que la acerca a Medea, decide eliminar a su hijo nonato con tal de obtener sus objetivos.

La protagonista también busca ser dueña de su propio destino. Su obsesión y manipulación, aunque logran mantener una apariencia de

Foto:
Que el cielo la juzgue



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

normalidad por un tiempo, finalmente son descubiertas. Richard comienza a ver a través de su fachada y comprende la verdadera naturaleza de su comportamiento. La inevitable confrontación entre ellos y su incapacidad para enfrentar la realidad llevan a un conflicto interno devastador para Ellen. Ella decide suicidarse de tal forma que parezca que su hermanastra Ruth la hubiera asesinado con tal de quedarse con Richard. Pese a su imagen “angelical”, siempre vistiendo de blanco, su camino también estaba marcado por la muerte, la seducción y la caída en desgracia del protagonista.

En *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), el personaje femenino de la *femme fatale* es Brigid O'Shaughnessy, interpretada por Mary Astor. Brigid es una mujer intrigante y seductora que acude al detective privado Sam Spade en busca de ayuda para encontrar un objeto de gran valor, el halcón maltés. A medida que avanza la trama, se revela que ella tiene un pasado oscuro y está dispuesta a manipular y traicionar a los personajes masculinos para lograr sus objetivos.

La aparente vulnerabilidad de Brigid O'Shaughnessy es una de las características más intrigantes de su personaje como *femme fatale*. A primera vista, parece ser una víctima que necesita

la protección de los personajes masculinos, especialmente de Sam. Quiere parecer la mujer necesitada de la preguerra. Sin embargo, ella orquesta todo el plan con tal de obtener el halcón maltés y cobrar la fortuna que piden por él. No obstante, bajo esta apariencia frágil, se esconde un nivel de empoderamiento que es crucial para su rol como *femme fatale*.

Brigid emplea su vulnerabilidad aparente como una herramienta estratégica. Al representarse de manera indefensa y necesitada de ayuda, genera una reacción protectora en los hombres a su alrededor. Aunque Brigid parece depender de la ayuda masculina en ciertos momentos, nunca pierde completamente su independencia. Siempre tiene un plan y actúa por su propio interés, incluso si eso significa sacrificar temporalmente su máscara de vulnerabilidad.

Sin embargo, su engaño es detectado por Sam Spade y pese al interés y atracción que pueda sentir por ella, decide entregarla a la justicia debido al asesinato de su compañero al inicio de la cinta. Al final, no es suficiente que reciba castigo por sus crímenes; primero, sus encantos deben ser rechazados activamente por nuestro héroe para que se restablezca el orden (Sutton, 2019).

Foto:
Mary Astor
en *El halcón maltés*



Fuente: IMDb

Foto: *El ocaso de una vida: el crepúsculo de una femme fatale*

El ocaso de una vida (*Sunset Boulevard*) es un clásico del cine *noir* dirigido por Billy Wilder en 1950. La película narra la historia de Joe Gillis (William Holden), un guionista en decadencia que, tras huir de sus acreedores, se encuentra con la mansión de Norma Desmond (Gloria Swanson), una antigua estrella del cine mudo. Joe se ve atrapado en la telaraña de manipulación y obsesión de Norma, quien lo persuade para que escriba un guion que la devuelva a la fama. A medida que la relación se vuelve más compleja, Joe se enfrenta a la decadencia y al delirio de Norma.

La elección de Gloria Swanson como intérprete de Norma Desmond introduce una dimensión metaficcional en la película. Swanson, al igual que Desmond, experimentó la transición del cine mudo al sonoro en la industria del cine. La historia

de Desmond, obsesionada con su pasado glorioso en la pantalla, encuentra eco en la experiencia de Swanson y otras estrellas que buscaron mantener su relevancia durante la transición al cine sonoro.

Norma Desmond personifica una variante particular de la *femme fatale*: la mujer en el ocaso de su carrera y de su vida. Su obsesión con su pasado cinematográfico y su deseo desesperado de recuperar la fama y la relevancia son rasgos que diferencian su representación en la película. A medida que avanza la trama, la línea entre la *femme fatale* que controla y la mujer que se desmorona se vuelve cada vez más borrosa.

Como dice Place (1998),

Norma Desmond en *Sunset Boulevard* es la mujer araña más estilizada de todo el cine *noir*, ya que teje una red para atrapar y finalmente destruir a su joven víctima, pero incluso mientras lo domina visualmente, se presenta como atrapada

por el mismo falso sistema de valores. La inmensa mansión en la que controla el movimiento de la cámara y está constantemente en el centro del encuadre también es una trampa horrenda que requiere de ella el mantenimiento del mito de su estrellato: la contradicción entre la realidad y el mito la desgarran y finalmente la lleva a la locura. (p. 53)

Así, Norma termina siendo presa de su propia red de mentiras. Ella acaba borrando las líneas entre la ficción y la realidad en sus planes enfermizos. Está marcada por sus celos y su interés por no ser otra de las figuras canónicas del cine mudo que se pasean por su hogar (como Hedda Hopper y Buster Keaton). Después de que Joe se da cuenta de la toxicidad de su relación con Norma y busca escapar de su control, ella pierde la paciencia. En su momento de mayor desesperación, decide que la única manera de retener a Joe es a través de la fuerza y la posesión definitiva.

Joe confronta a Norma en la mansión. Ella, vestida con una pomposa bata de seda y un aura de grandiosidad del pasado, se acerca con una pistola en la mano. Él intenta persuadirla para que suelte el arma y lo deje ir, pero Norma se niega a aceptar la realidad y lo insta a quedarse con ella. Convencida de que finalmente lo ha recuperado, le confiesa su amor y exige que le siga el juego. En un momento de tensión emocional, Norma dispara a Joe en el pecho. Joe, herido mortalmente, cae a la piscina de la mansión y muere. La cámara se aleja mientras Norma, en un último acto de delirio, imagina que las cámaras y los periodistas la rodean y filman su regreso triunfal a la fama. Es un final simbólico que muestra cómo la obsesión y la negación de la realidad han llevado a Norma a una completa desconexión con la realidad, con el mundo exterior.

Conclusión

Las *femme fatale*, tal como fueron mostradas en el cine negro de los años cuarenta en Hollywood, fueron representadas como una fuerza antagonista, cuya seducción y atracción llevaba a los protagonistas masculinos a situaciones de dudosa moralidad o, incluso, a desenlaces funestos. Este arquetipo representaba la visión que se tenía dentro, de parte de la sociedad americana, al rol que habían adquirido las mujeres en la posguerra.

Se buscaba poner de manifiesto la percepción de que las libertades económicas, afectivas y sexuales adquiridas por la población femenina eran problemáticas y moralmente inadecuadas. En este contexto, se promovía la idea de que los hombres debían asumir el papel de moralizadores y guardianes de la sociedad. Esto significaba que se esperaba que resistieran las tentaciones y seducciones, actuando como protectores de la moral pública y del orden social establecido. Si un hombre caía en la seducción, se consideraba que había fallado en su papel y, en consecuencia, podía enfrentar castigos o consecuencias por su comportamiento.

LAS *FEMMES FATALES* SOLÍAN
SER INDEPENDIENTES Y ASTUTAS,
A MENUDO UTILIZANDO SU
INTELIGENCIA Y ENCANTO PARA
OBTENER PODER Y CONTROL EN UN
MUNDO DOMINADO POR HOMBRES.
ESTA INDEPENDENCIA ECONÓMICA
Y SEXUAL ERA UNA CARACTERÍSTICA
DISTINTIVA DE ESTOS PERSONAJES
Y, A MENUDO, LAS SITUABA EN UN
PAPEL DE AUTORIDAD O IGUALDAD
EN RELACIÓN CON LOS PERSONAJES
MASCULINOS.

Sin embargo, también se evidenció mediante la pantalla los cambios que se habrían producido en la situación de las mujeres en los Estados Unidos de los años 40 y 50. Estos personajes, aunque a menudo eran representados como seductores y peligrosos, también pueden interpretarse como figuras que desafiaban las normas tradicionales de género de la época. Las *femmes fatales* solían ser independientes y astutas, a menudo utilizando su inteligencia y encanto para obtener poder y control en un mundo dominado por hombres. Esta independencia económica y sexual era una característica distintiva de estas personajes y, a menudo, las situaba en un papel de autoridad o igualdad en relación con los personajes masculinos, a pesar de las consecuencias potencialmente mortales de sus acciones. ○

Referencias

- Cabrejo, J. C. (2023). *Cuerpo y surrealismo. De la poesía al cine*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Hirsch, F. (2001). *Detours and lost highways: a map of neo-noir*. ProQuest.
- Judd, C. N. (2018). A greco-roman femme fatale. *Film International*, 16(1), 46-54. https://doi.org/10.1386/fiin.16.1.46_1
- Mainon, D., & Ursini, J. (2009). *Femme fatale: cinema's most unforgettable lethal ladies*. Limelight Editions.
- Marcuse, H. (1981). *Eros y civilización*. Edición Sarpe.
- Mitchell, V. (2022). Noir's affinity for femmes fatales. *Students films review*. <https://studentfilmreviews.org/?p=47546>
- Place, J. (1998). Women in film noir. En A. Kaplan (Ed.), *Women in film noir* (pp. 47-68). Palgrave Macmillan.
- Smith, P. (Ed.). (2010). *Feminist jurisprudence: cases and materials*. Foundation Press.
- Sutton, H. (2019). *The evolution of the femme fatale in film noir*. Crime Reads. <https://crimereads.com/the-evolution-of-the-femme-fatale-in-film-noir/>
- Walker-Morrison, D. (2015). Sex ratio, socio-sexuality, and the emergence of the femme fatale in classic French and American film noir. *Film & History. An Interdisciplinary Journal*, 45(1), 25-37.

VOICE-OVER ★

La

forma del mal: dentro de las TINIEBLAS y el HORROR en **Apocalipsis ahora**

★ GUSTAVO VEGAS AGUINAGA

De la misma manera que los personajes viajan por el río, este texto propone un recorrido por la guerra de Vietnam bajo la mirada de Francis Ford Coppola en *Apocalipsis ahora*, mientras alumbra los rostros oscuros del mal en el lugar donde almas y corazones se pierden. Desde Vietnam, la guerra misma, hasta Robert Duvall y Marlon Brando, lo siniestro toma varias formas, analizadas aquí a través de música, poesía y más.

ste es el inicio: 1969. Benjamin Willard (Martin Sheen) descansa de los horrores de la guerra y por su cabeza pasan imágenes de helicópteros, bombardeos, la selva, su propio rostro en pintura de guerra, esculturas y estatuas. Todo esto mientras suena *The End* de The Doors. ¿Es este principio el final? ¿Es cíclica la guerra? Sus cavilaciones en *off*, con toques de protagonista *noir*, nos revelan que ha despertado y se lamenta de seguir en Vietnam: “Saigón, mierda”, dice Willard, como si le sorprendiera estar todavía en ese terreno de desolación. “Ansiaba una misión y por mis pecados me dieron una”, continúa. Su castigo por pecar, entonces, es ir al infierno; sin embargo, no se trata de un mero pago por su accionar, sino una tarea heroica de enfrentarse a quien reina el oscuro abismo: el gran villano.

El río y el descenso a la locura

En principio, la misión de Willard es simple: encontrar

a Walter E. Kurtz (Marlon Brando) y acabar con él y su comando. Lo complicado está sujeto a la presentación de Kurtz, pues lo introducen como uno de los soldados más destacados del ejército que fue corrompido por Vietnam. Con un sinfín de condecoraciones, alto rango e incluso una maestría en Harvard sobre la política exterior de Estados Unidos en el sudeste asiático, fue víctima de la tragedia de la guerra. Es esto lo que genera el conflicto: hasta el mejor de los hombres puede volverse siniestro. “Las cosas se confunden allí afuera: poder, ideales, moral. Hay una tentación de ser Dios”, le advierten a Willard sobre Kurtz. Y este, en grabaciones clasificadas, responde: “Asesinos acusan de asesinos a otros”.

Para enfrentarse a Kurtz, el rey de la oscuridad, el protagonista ha de navegar un río tan literal como simbólico. No solo debe adentrarse en Vietnam, sino en

Camboya. Es decir, Kurtz no se halla en el lugar más recóndito del infierno, sino todavía más allá. La película aborda, en suma, lo que es el viaje de Willard por el río: el recorrido narrativo del personaje por la violencia inmisericorde de Vietnam. El temor está en que se trata de un río que Kurtz también recorrió. ¿Y si Willard se convierte en otro Kurtz?¹ El pánico de volverse el gran villano es pulsante durante toda la cinta y es una de las características que engrandece la figura del personaje de Brando.

Si es el río, en conjunto con la guerra y el aislamiento, aquello que enloquece a los soldados, la canción del inicio (*The End*) cobra mayor sentido, pues en una estrofa dice “*ride the snake* (navega la serpiente [el río])”

¹ El póster de la versión “Final Cut” advierte este destino. Véase en el siguiente enlace: https://www.vintagemovieposters.co.uk/wp-content/uploads/2019/10/IMG_1888-1024x771.jpeg

Foto:
Apocalipsis ahora



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

y más adelante dice “*all your children are insane / waiting for the summer rain* (todos tus hijos están dementes / esperando la lluvia de verano [algo mejor])”². La figura de la serpiente es añadida a lo que decía Joseph Conrad (1899/2009, p. 36) en *El Corazón de las tinieblas*, la fuente original del guion: “Se había convertido en un lugar de tinieblas ... había en él un río grande y poderoso parecido a una serpiente desenroscada”. Esto lo complementa —para efectos de este análisis— un poema del peruano Javier Heraud (1975, p. 26): “Yo soy el río. / Pero a veces soy / bravo / y / fuerte / pero a veces / no respeto ni a / la vida ni a la / muerte”. Vietnam tampoco.

Kurtz, con sus honores e historial ejemplar, ha cruzado todo esto y ahora gobierna al final de ese misterioso y siniestro río. Cada detalle que nos presentan no hace sino aumentar el aura malévola que

Foto:
El viaje
como una
exploración
de la locura

se dibuja sobre el anticipado villano. Es más, cuentan también que hubo uno antes de Willard que intentó la misma proeza y falló, y que ahora forma parte de las filas de Kurtz. No solo aumenta la sombra del mal, sino el temor de Willard por sucumbir ante este lado oscuro. Los jóvenes son despojados de su inocencia; los viejos, de su experiencia; y, ultimadamente, los humanos, de su humanidad. Esto produce el río, esta es la marca de Vietnam. “No te bajes del bote”, aconseja Willard a uno de sus hombres más adelante en el filme, como si tocar el agua ya infectara con locura a las personas. De vuelta a Conrad (1899/2009, p. 36): “La serpiente me había hechizado”. Viendo los desenlaces de los personajes, tal pareciera que sí, que el río y Vietnam consumieron a Kurtz y a los demás.

Charlie don't surf! Bill Kilgore y el “buen villano”

Una de las paradas previas en el camino de Willard para enfrentarse a Kurtz es Bill Kilgore. Fuera de lo alegórico

que resulta el juego de palabras que forman su nombre³, el personaje del gran Robert Duvall es presentado casi como un vaquero: lidera lo que antes fue una división de caballería, cubre su cabeza rapada con un gran sombrero negro⁴ y lleva un pañuelo amarillo que recuerda al John Wayne de *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949). Es más, su entrada casi heroica se asemeja a la de Wayne en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939). Esta influencia de las películas de John Ford se goza también en la trompeta que anuncia lo que habría sido una cabalgata y ahora son helicópteros. Esta carga recuerda a la mencionada diligencia (y da para más: la

³ Kilgore refiere a *kill* y *gore*; es decir, matar y terror sangriento.

⁴ Se puede hablar incluso de su sombrero como gesto de virilidad y presencia fálica, la misma que tenía R. Lee Ermey en *Nacido para matar* (1987), que acá, de hecho, intercambia un par de líneas con Duvall. Este modelo de masculinidad está inevitablemente atravesado por el wéstern, pues, en el citado filme, Matthew Modine se burla de Ermey al decir: “¿Erestú, John Wayne? ¿Soy yo?”.

² Traducciones e interpretaciones propias.



Fuente: IMDb

protección del bote como si fuese el carruaje que cruza el desierto). Y por si quedaban dudas, el nombre clave de Kilgore durante el ataque es Big Duke, un guiño al clásico apodo de Wayne.

Toda esta presentación de Kilgore es prácticamente la de un héroe, pero está lejos de serlo. Es, si se permite, una caracterización irónica del patriotismo exacerbado. Kilgore representa a ese militar “ejemplar” consumido por Vietnam, pero que todavía guarda cierta relación con el ejército norteamericano. Es despiadado, desalmado, cruel y se regocija en esa insania propia de Vietnam, pero no ha cruzado el umbral del horror que cruzó Kurtz. En otras palabras, resulta una figura levemente equivalente a Kurtz, pero que aún “juega a favor” de Estados Unidos. “Si así peleaba Kilgore, me pregunto qué tenían contra Kurtz”, duda Willard tras los métodos del soldado-cowboy.

Una vez convertido en un “buen villano”, Kilgore es capaz de dejar naipes sobre los cuerpos de

Foto:
Robert Duvall
como Bill
Kilgore

vietnamitas muertos e ignorar la misión de Willard hasta enterarse que con él viaja un surfista y que el lugar que han de asediar tiene buenas olas. En plena guerra de Vietnam, existe un teniente sin moral que es capaz de proponer tácticas militares sobre una villa con tal de surfear. De acá nace una de sus frases más despiadadas, pero que resume bien la idea crítica de la película con la hipocresía norteamericana: “Charlie don’t surf!” (¡Los vietnamitas no surfear!: buscan sobrevivir ante la invasión). Su ataque con helicópteros a ritmo de *La cabalgata de las valquirias* de Wagner va en la misma línea: para él, Vietnam es un teatro donde puede mostrar su lado histriónico; la vida de los demás no vale, son personajes de relleno.

Este nacionalismo “para las cámaras”⁵ de Kilgore no toca su

⁵ Kilgore sabe que hay gente filmando. El mismo Coppola aparece en esta secuencia grabando un documental, incluso una toma suya forma un contraplano del montaje.

pico más alto en las olas, sino en lo que viene a continuación. Esta “cabalgata” representa un sentir heroico falso, pues ¿qué de heroísmo y de valores norteamericanos tiene bombardear civiles y niños? (Tyler, 2020). Sin embargo, “no hay el más mínimo atisbo de euforia ni ensalzamiento hacia el tema del patriotismo. De hecho, *Apocalypse Now Redux* muestra una visión satírica del patriotismo” (Bronfen, 2012 — como se cita en González, 2022, p. 10). Este terror que impone Kilgore lo baña con el halo malévolos propio de un villano, junto con el cinismo que (pro)mueven sus acciones: la música de Wagner de fondo ante las balas y misiles dibuja una antítesis. Kilgore sonríe frente a la embellecida masacre, la estética del sadismo. “Amo el olor del napalm por la mañana”, dice y la frase quema, arde, cual dicha sustancia. El goce inhumano de Kilgore es una alegoría de los excesos violentos norteamericanos justificados en la guerra.

Ni divina ni comedia: las puertas del infierno

Tomada entonces, *Apocalipsis ahora* (*Apocalypse Now*, 1979), como el viaje hacia el infierno, salen a flote ciertas cuestiones simbólicas, tanto mitológicas como religiosas. De más está decir que el recorrido de Willard por el río, en la embarcación militar, refiere al tránsito que hacía Caronte con las almas en pena hacia el reino de Hades, señor del inframundo. Del mismo modo, se puede interpretar a Kurtz como un villano dantesco, no solo por su horror inherente. Me explico: está esperando a Willard al final del río —del infierno— y este solo podrá enfrentarlo una vez superados todos los obstáculos y adversidades, una vez cruzados todos los círculos de ese averno.

El viaje que realiza el protagonista para encontrarse con el villano está marcado por diversas pausas que aluden a los niveles del infierno planteados por Dante Alighieri (1472/2014): el de la lujuria, por ejemplo, es mostrado en la escena donde bailan las chicas *playboy* al ritmo de Creedence Clearwater Revival (momento que funciona como distensión tanto para los personajes como para los espectadores) y en

otra —vista solo en la versión “Redux” — donde la compañía de Willard tiene encuentros con trabajadoras sexuales. El círculo de violencia se hace presente tanto en la amarilla aparición de Kilgore y su asalto con helicópteros, como en la escena donde el protagonista abre fuego contra comerciantes vietnamitas. Cantidad de ejemplos sobra. Los momentos de violencia proponen también una lectura bajo la idea del círculo sujeto a la ira.

Abro paréntesis. Uno de los personajes, en su locura, compara a Vietnam con Disneyland. Vale la pena mencionar a otra de las películas míticas sobre el conflicto de Vietnam: *Nacido para matar* (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1989). Narra también la deshumanización a la que son sometidos jóvenes soldados a través de la guerra. Existe otro descenso a la locura: desde las bromas tontas de Private Joker (Matthew Modine), hasta la masacre que se sucede ineluctable ante sus ojos. La guerra los ha corrompido a tal punto de burlarse ante las cámaras (la misma espectacularización de Vietnam que Coppola retrató al aparecer en pantalla). No solo han entrado en los mismos

círculos que la compañía de Willard, sino que se regocijan en estos. La dualidad entre masacre y cinismo va también de la mano de Kubrick: sus soldados acribillan a enemigos y suena *Surfing Bird*. Tanto se han alejado de la cordura que, tras el asesinato de una pequeña francotiradora, la escena final nos muestra un plano terrorífico, realmente atroz, que no deja lugar a las dudas: están en el infierno y casi que lo disfrutan. Caminan enfilados a contraluz entre la oscuridad y las llamas tan candentes como naranjas, mientras cantan todos a coro una canción de Mickey Mouse. Esta crítica al rol de Estados Unidos en la guerra recuerda a la intervención de Banksy en aquella mítica foto donde una niña vietnamita corre tras un bombardeo con napalm. En la versión de Banksy, es llevada de la mano del payaso Ronald McDonald y Mickey Mouse. Cierro paréntesis.

Falso dios. Walter E. Kurtz: el rostro del mal

Antes del ansiado encuentro, hay guiños que nos anuncian que Willard ha mostrado síntomas de Kurtz: el río le sustrajo lo que le quedaba de humanidad y lo ha ido enloqueciendo poco a poco. Se

Foto:
Wagner y la
cabalgata
del mal



Fuente: IMDb

evidencia en el cruce con los comerciantes vietnamitas y el resultado violento. Asimismo, cerca al puente Do Lung, en el encuentro con los soldados negros, Willard es iluminado en clave baja y de forma solemne. Son planos casi completamente negros, salvo por lo que se llega a percibir de su rostro. La apariencia de Willard es similar a la primera aparición de Kurtz, desde las sombras, desde lo más oscuro de las tinieblas. Sin embargo, el protagonista muestra curiosidad por verse con el villano, hay interés más que rivalidad o enemistad. Llegado al complejo, el camarógrafo (Dennis Hopper) vuelve a introducir a Kurtz: “El hombre está bien de la cabeza, pero su alma está demente”. Es decir, sabe lo que hace, pero de todos modos decide hacerlo, pues el mal lo consume. Ha visto y ha vivido todos los horrores de la guerra y eso lo lleva a actuar como actúa.

Como villano, Kurtz no es uno que tiene múltiples encuentros con el protagonista y combaten y demás, no es fuerte ni temible por eso, sino por sus ideas. Son las ideas y el terror lo que mueven a la gente. Lo hemos visto a lo largo de la historia: hombres de armas y palabras que convencen a otros de sembrar violencia y horror, tanto en contextos internacionales como en nuestra historia nacional de hace algunas décadas. Kurtz, exalumno de Harvard, hasta le lee poesía a Willard; es un villano ilustrado, sabio. No mata por matar. Es capaz de justificar toda la sangre. Le dicen a Willard: “He’s worst than crazy, he is evil”⁶ (es peor que loco, es malvado). Resulta valioso esperar casi hasta el final para la aparición tardía, pero precisa, de Marlon Brando.

⁶ Podría interpretarse también como “he’s worst than crazy, he is evil”; es decir: es peor que loco, es el *mal*.

Si hacía años ya había retratado a ese claroscuro mítico que es Vito Corleone —secundado y no por Robert Duvall—, con sus sombras metafóricas que hablan del bien y el mal, de la cultura estadounidense y de la falsa promesa del sueño americano, acá, en el corazón de todas esas tinieblas, por fin da la cara, pero a medias. Esta es otra dualidad en clave baja que no hace sino mostrarnos a un tipo sumido en la desolación: lo ha visto todo y sigue ahí.

Willard le habla a Kurtz sobre el río Ohio. Este último recuerda también haberlo navegado. Ambos han estado en las mismas aguas de los mismos ríos⁷. Acá y allá. En otras palabras, han vivido

Foto:
Willard
(Martin
Sheen) en el
corazón de
las tinieblas

⁷ La metáfora del río como infierno se mantiene. De vuelta a Heraud (1975, p. 27): “Cuando / inundo / las casas y los pastos / cuando inundo las puertas y sus / corazones, / los cerposy / sus / corazones”.



Fuente: IMDb



Foto:
La enigmática
transformación
de Willard

y han visto lo mismo. Kurtz sabe que Willard es capaz de entenderlo: “He visto horrores, horrores que usted ha visto. No tiene derecho a llamarme asesino, tiene derecho a matarme”. Sabe que han pasado por la misma violencia, por un terror semejante. Ambos han sido testigos de aquel “alevoso asesinato a gran escala y cometido a ciegas, como corresponde a hombres que se enfrentan a las tinieblas” (Conrad, 1899/2009, p. 33). Los dos comprenden que es la guerra, la masacre y el horror lo que vence a los hombres y los mueve a perder el corazón en la oscuridad. Aquí se engrandece la figura malvada de Kurtz: es un villano capaz de convencer al héroe de sus motivaciones, capaz de hacerlo entrar en (sin)razón. A este punto de la guerra, después de haber sido despojados ambos de cualquier rastro de humanidad, es el sinsentido lo único que hace sentido. No están mal de la cabeza, sino del alma.

Tan profunda llega a ser esta situación que Kurtz se deja vencer. Permite que Willard merodee lo suficiente como para tomar una decisión propia: volverse el nuevo Kurtz o matarlo. Ponerle fin no solo a su oscuro mandato, sino a

liberarlo de ese horror hondo. El *mal* ha superado a Kurtz. No hay otra escapatoria que la muerte. Willard se pone pintura de guerra para la ejecución (como hizo Kurtz antes) y ataca. Aquí, nuevamente, hay interpretaciones religiosas⁸: todo sucede mientras los aldeanos, que toman a Kurtz como un dios, celebran alrededor de una vaca. En el momento que muere el animal, Willard lo asesina. Muere Kurtz, muere la vaca sagrada del pueblo. Entonces, Willard descende del fuego (¿sale del infierno?) con las escrituras (los papeles de Kurtz con un único mandamiento: matarlos a todos). Mira a la gente y ellos lo miran. Miedo otra vez: tiene la chance final de dejarse asimilar por las tinieblas. El villano ha muerto, pero su obra siniestra continúa.

“El horror... el horror”, dice Kurtz en su lecho de muerte y nos recuerda al final de *El Puente sobre el río Kwai* (The Bridge on the River Kwai. David Lean, 1957): “Madness. Madness! (¡Locura!)”.

⁸ Tal como la historia de Moisés, el protagonista regresa de hablar con la figura de Dios (en este caso, el diablo o un falso dios), mientras el pueblo festeja y adora al becerro dorado. Hay similitudes trastocadas.

Finalmente, ¿el villano quién es? ¿Kurtz? ¿Vietnam? ¿Estados Unidos? Suena la canción de The Doors: otra vez los helicópteros, pintura de guerra, esculturas, la oscuridad. Lo mismo del comienzo. Como si después de su odisea Willard regresara a descansar del horror de Vietnam y volviera a recordar. Y de nuevo tocan su puerta, otra misión: encontrar y matar a Kurtz. Saigón, mierda. Sigue ahí. Todo se repite una y otra vez. Ese es el horror. Ese es el *mal*. Siempre habrá otro Kurtz, otro gran villano. Estuvo ahí y estará, pero como dijo Kilgore, “algún día la guerra acabará”. Por lo pronto, este texto también. *This is the end.* ◻

Referencias

- Alighieri, D. (2014). *Divina comedia*. Cátedra Ediciones. (Obra original publicada en 1472)
- Conrad, J. (2009). *El corazón de las tinieblas*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1899)
- González, R. (2022). La plantación en *Apocalypse now redux*. Supervivencias y transformaciones históricas de un género. *Athenea Digital*, 22(1). <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2994>
- Heraud, J. (1975). *Poesías completas*. Campodónico Ediciones S. A.
- Tyler, S. (2020, 3 de junio). *Final paper: “Ride of the Valkyries” in Apocalypse Now - horrific to humorous allusion*. Sara Tyler. <https://www.sarahelleyler.com/post/final-paper-ride-of-the-valkyries-in-apocalypse-now-horrific-to-humorous-allusion>

El monstruo, el tacho de basura:

de **LENZI**
y **MILIAN**

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

En la violenta Italia de los años setenta, el cineasta Umberto Lenzi realizó varias películas de género criminal, en las que el actor Tomás Milian encarnaba a delincuentes sádicos, de humor negro y listos para atacar el discreto encanto de la burguesía. Sus personajes se enfrentaban a la policía, pero también podían aliarse con ella. Lenzi, propenso a los excesos, y Milian, dispuesto a drogarse para mimetizarse con alguno de sus personajes, conformaron una dupla que le dio al subgénero *poliziottesco*, también conocido como *polizieschi all'italiana*, algunos de sus más grandes títulos.

Foto: Milian en *Syndicate Sadists* / Fuente: Dagospia

¡jorobado y el los **CRÍMENES**



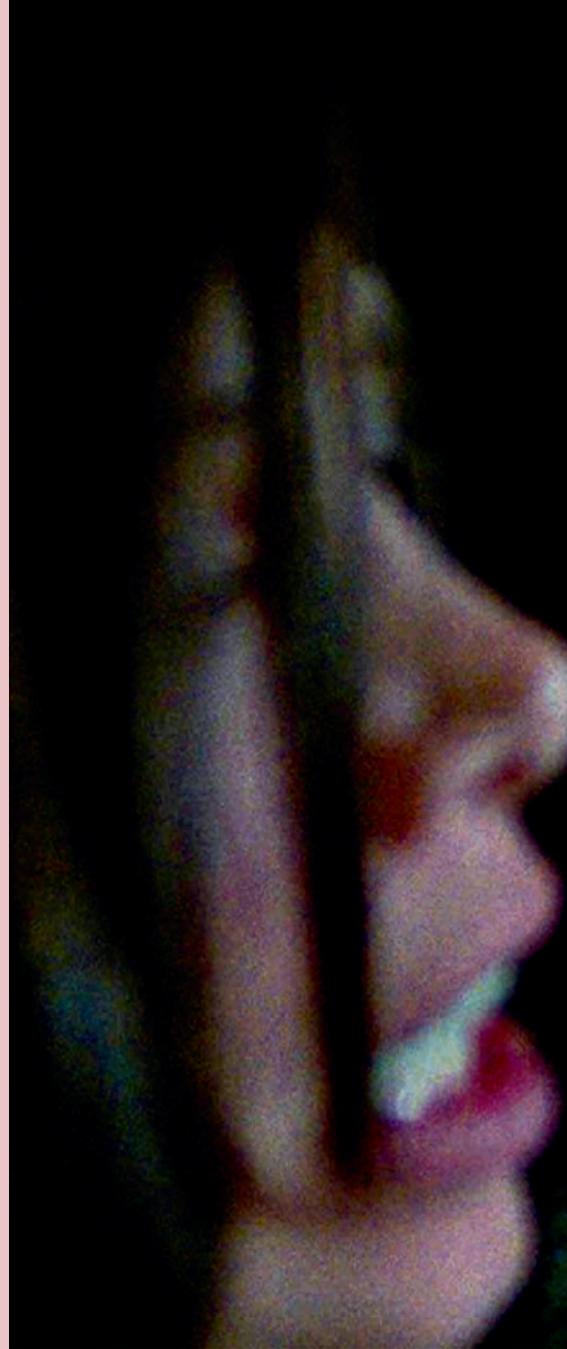
acia mediados de los años setenta, Umberto Lenzi no solo trabajó en una diversidad de géneros cinematográficos, sino que además dirigió *El país del sexo salvaje* (*Il paese del sesso selvaggio*, 1972), un filme precursor del controvertido cine de caníbales que se produjo en la Italia de los ochenta y que tuvo entre sus títulos más famosos a *Caníbal Holocausto* (*Cannibal Holocaust*, 1980) de Ruggero Deodato y a cintas dirigidas por el propio Lenzi, como *Antropófagos* (*Mangiati vivi!*, 1980) o *Hazlos morir lentamente* (*Cannibal Ferox*, 1981). Por su parte, el actor Tomás Milian, nacido en Cuba, más allá de algunos trabajos con directores como Luchino Visconti o Pier Paolo Pasolini, ya era uno de los actores más populares del *spaghetti western*, sobre todo gracias a los personajes que interpretó para Sergio Sollima, como Cuchillo en *El halcón y la presa* (*La resa dei conti*, 1967) y en *¡Corre, Cuchillo... corre!* (*Corri uomo corri*, 1968), o como Beauregard en *Cara a cara* (*Faccia a faccia*, 1967), un criminal que se alía con un profesor interpretado por Gian Maria Volontè y cuya relación es premonitoria del vínculo entre Walter White y Jesse Pinkman en la serie de TV *Breaking Bad* (2008-2013), muy influenciada por el wéstern.

Aquella década fue parte medular de los violentos “años de plomo” en Italia. El cine no fue ajeno a ese escenario dantesco de atentados con bomba, secuestros, extorsiones y otros crímenes. Por ello, surgió el *poliziottesco*, una variante de cine criminal surgida en aquel país, y que si bien se inspira en títulos norteamericanos como *Harry el Sucio* (*Dirty Harry*. Don Siegel y Clint Eastwood, 1971) o *Contacto en Francia* (*The French Connection*. William Friedkin, 1971), entre otras razones por la figura del justiciero que actúa sin respetar las normas o por las escenas de acción automovilística, adquiere un toque especial por la violencia gráfica; por la realización de bajo presupuesto que, con espíritu neorrealista, filma en calles reales y además sin dobles para escenas de riesgo; o por el discurso que puede exaltar, a veces con humor o con crudeza, las diferencias de clase.

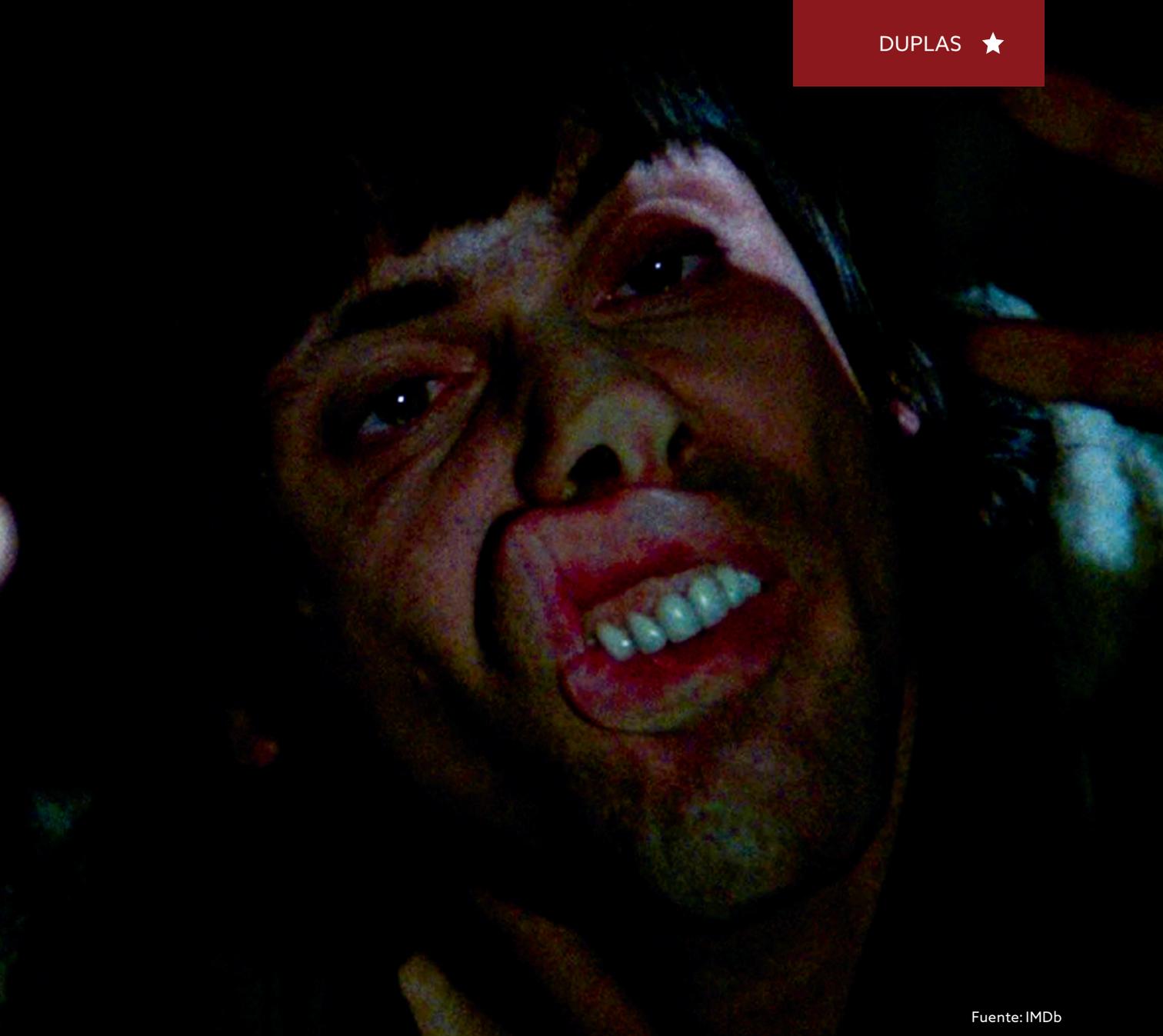
La cinta que suele ser considerada como fundadora del *poliziottesco* es *El escuadrón de la muerte* (*La polizia ringrazia*. Steno, 1972). En medio de la popularidad de un tipo de películas que actuaban como espejo de la violencia urbana de la Italia de aquellos tiempos, los caminos de Umberto Lenzi y Tomás Milian se cruzaron en cintas que se volvieron en clásicos de ese subgénero. De esa dupla, son tres personajes los que han quedado como emblemáticos del *poliziottesco*.

El monstruo

En *Almost Human* (*Milano odia: la polizia non può sparare*, 1974), Tomás Milian se mimetizó con el delincuente que interpretó, Giulio Sacchi. Al igual que este sujeto marginal dedicado al robo de bancos o al secuestro, el actor de origen cubano, formado en el método del Actors Studio, se drogaba (consumía cocaína) y bebía alcohol durante el rodaje. La película logra concentrar en el protagonista una violencia eufórica, desbordada, incandescente, en sintonía con el título que el filme tuvo en inglés (aunque también fue conocida como *The Executioner*), lo que incluso dio lugar a que se marqueteara como película de terror. En efecto, el personaje de Milian es monstruoso, perturbador, “casi humano”.



En la primera secuencia de la película, hay imágenes que lo muestran descolocado del mundo que lo rodea, en esos primeros planos que mutan en los inconfundibles *zoom in* de Lenzi, que presurosos van de registrar esos espasmos del rostro de Milian a sus ojos cubiertos por unas gafas oscuras. Son los instantes previos de su disparo a un policía en el estómago y del aviso a sus amigos enmascarados para que escapen del banco en el que estaban robando. En una escena posterior, es golpeado una y otra vez por el jefe de una banda por aquel acto impulsivo con el agente del orden. Queda tirado en el suelo, entre la suciedad de la arena y el pasto. Hay una violencia en el personaje de Milian que es brusca e incontrolable, hasta el punto de ser vista como un acto de torpeza en el mundo del hampa.



Fuente: IMDb

Y es una violencia que va *in crescendo*, no solo porque de pronto pueda ser cada vez más gráfica, sino también porque va traspasando límites inimaginables. En parte, es una violencia hermanada con un resentimiento. Giulio Sacchi es siempre consciente de que puede ser invisibilizado por las mujeres. Le dice a su amante, interpretada por Anita Strindberg, que le daría vergüenza que otros lo vieran como su pareja. Además, hace seguimiento, con el afán de secuestrarla posteriormente, a Marilú, el personaje de Laura Belli. Ella es la joven hija de un hombre adinerado, que cuando juega tenis a la luz del día, Sacchi le hace el habla después de alcanzarle una pelota que salió de la cancha. Ella le responde al inicio sus preguntas reilonas, después no.

En una escena nocturna, ella está besándose al interior de un automóvil con un joven, en algún lugar recóndito de un bosque. Giulio induce a sus socios a consumir una droga para desinhibirse en el secuestro. Repentinamente, el protagonista estampa su cara en la luna del automóvil. Abre los ojos, le habla con voz ronca, alza una de las manos

Foto:
El actor
como el
monstruo
de *Almost
Human*

como un fantasma y restriega su boca en la transparente superficie. Se comporta como un monstruo, como el cuco que se esconde debajo de la cama. Esas muecas y tics que signan las distintas apariciones de Tomás Milian dan carne en la pantalla a una deformidad moral que es capaz de mostrar un sadismo coherente con el mundo del guionista de *Almost Human*, el legendario Ernesto Gastaldi. Él creó a varios personajes crueles y de gran energía sexual, como el doctor necrófilo interpretado por Robert Flemyng en *Raptus. El secreto del Dr. Hitchcock* (*L'orribile segreto del Dr. Hitchcock*. Riccardo Freda, 1962) o el espectro de Christopher Lee en *El látigo y el cuerpo* (*La frusta e il corpo*. Mario Brava, 1963). Ambos son dos títulos maravillosos del gótico italiano. También hallamos en la obra de Gastaldi, con la misma perversidad, los memorables personajes interpretados por



Fuente: IMDb

Ivan Rassimov en algunos *giallos* magistrales de Sergio Martino, como *El extraño vicio de la señora Wardh* (*Lo strano vizio della signora Wardh*, 1971) y *Todos los colores de la oscuridad* (*Tutti i colori del buio*, 1972).

La sexualidad de Giulio Sacchi tiene una dimensión pantagruélica. Se ve alimentada en esos primeros planos en los que toma alcohol una y otra vez para liberar la maldad. Esta es muy notoria en la escena en que arranca la ropa de su amante, quien se ve excitada ante su desenfreno, o en la otra en que ataca a un grupo de “gente bien” que se encuentra en una reunión. Un hombre y dos mujeres, casi totalmente desnudas, son colgados por él y sus compañeros de crimen en una lámpara colgante. Coge la pierna de una de ellas y la besa y lame, como si se tratara de un alimento. En efecto, el personaje de Milian es casi humano o casi un cerdo.

Su violencia sexual, incluso, atañe a un hombre de esa casa, al que obliga a realizarle un *fellatio* una vez que, con sorna, le dice que cree en el amor igualitario. El ataque desatado a aquella casa desemboca en ese arrebato con el que, después de escuchar el ruido que proviene de una habitación, ametralla la puerta. Un oso de peluche cae después de los disparos y después de escuchar los gritos de “asesino” de una de sus víctimas, quien se da cuenta que han asesinado a su pequeña hija, Giulio —sudoroso y en grito eufórico— dispara una ráfaga contra todos sus rehenes. Casi el único lenguaje con el que responde el personaje es la violencia, incluso ante la reacción atónita de sus socios, quienes, como era de esperarse, se

Foto: Milian y sus compañeros de crimen en *Almost Human*

convertirán también de un modo u otro en sus víctimas.

Pero su blanco fácil y preferido son los personajes burgueses. En una de las escenas del secuestro, le dice a su víctima que cuando reciba el dinero de su padre mojará un *hot dog* en *champagne* cada mañana. Los gritos y ráfagas del personaje de Milian, sus rictus monstruosos, canalizan una bronca con la sociedad que lo aproximan a los villanos del cine de terror, sobre todo desde la perspectiva del género que tiene Robin Wood (2003): Giulio Sacchi es ese Otro que la sociedad reprime u oprime, es un ser aberrante que quiebra el orden establecido, que convierte en realidad las pesadillas de clases pudientes. Su *speech* en el asalto al personaje de Belli y su novio durante sus besos dentro de un carro, en el que le dice que ha sido enviado por el arcángel Gabriel para salvar su virginidad, lo coloca en una monstruosidad cercana a la de las criaturas malignas del *slasher* de fines de los setenta y de los años ochenta, que castigan a los personajes jóvenes entregados al placer sexual. El *soundtrack* de Ennio Morricone, que sirvió de inspiración para la música que hiciera después en *Los intocables* (*The Untouchables*. Brian De Palma, 1987)

nos introduce en esa sensación de acecho que sufren los personajes que padecen la existencia de alguien como Giulio.

Las historias contadas de cómo se realizó *Almost Human* en los extras del Blu Ray lanzado por Severin Films¹, resultan también algo inquietantes. Mientras que Tomás Milian contó que tuvo que esforzarse para controlar la violencia que destilaba en el rodaje por sus consumos de droga y alcohol, Laura Belli incluso llegó a ser herida en alguna de las escenas.

Años después, nuevamente bajo la dirección de Lenzi, Milian interpretó a otro villano único, insólito.

El jorobado

Pero antes de ello, Milian se convirtió en héroe. En *Syndicate Sadists (Il giustiziere sfida la città, 1975)*, el actor interpretó a un personaje llamado Rambo, al igual que el de la novela *First Blood* que David Morrell publicó en 1972 y que fue objeto de adaptación de *Rambo*, cinta dirigida por Ted Kotcheff y protagonizada por Sylvester Stallone en 1982. En un registro más contenido, pero con algunas escenas memorables, como la de Milian corriendo en su moto a través de un camión en llamas, Lenzi cuenta la historia de un sujeto intrépido y carismático que se enfrenta a una mafia liderada por un personaje interpretado por el gran Joseph Cotten.

¹ *Violent Streets: The Umberto Lenzi/Tomas Milian Collection*. Severin Films. 2023.

Pero la simpatía por el diablo de Milian lo hizo meterse después en la piel de Vincenzo Moretto, presentado como un criminal que se escabulle en las labores de un matadero, rodeado de cuerpos animales que cuelgan de ganchos. Viste una chompa, pantalones y chalina de franjas rojas y negras, y luce una singular joroba, a la par que quita con un cuchillo las vísceras de una res. *Il gobbo* ('el jorobado', en español) se enfrenta en *Roma a mano armata (Roma a mano armata, 1976)* al inspector Leonardo Tanzi, interpretado por Maurizio Merli, aquel actor de ojos verdes, con cabello y bigote de dorado leonino, que se convirtió en uno de los auténticos rostros del *poliziottesco*. Si en *Almost Human* el personaje de Milian se enfrenta al policía de gesto duro y rocoso de Henry Silva, en *Roma a mano armata* se contraponen a un Merli embroncado ante una justicia institucional que no atañe desata. Como Harry el Sucio, Tanzi cree que hay que solucionar los problemas de la delincuencia con otra ley: la suya.

La enigmática y carnal presentación del jorobado de Milian, quien se refiere a los policías como cerdos, es decir, como seres que están al nivel de aquellos a los que le corta la carne, revela a un personaje similar a Giulio Sacchi. Como él, es histriónico y se victimiza repitiendo

Foto:
Recorte del
póster de
*Roma a mano
armata*

Fuente: IMDb



entre sollozos que es un discapacitado, ante un Merli que lo golpea y que es mostrado en severos ángulos contrapicados. Lo que hace único a Vincenzo Moretto es su melodramático estoicismo, pero también su humor desafiante. Mientras trabaja con su cuchillo, se compara ante el inspector Tanzi con un cirujano en la sala de operaciones, al que se le debe tratar con respeto.

Más allá de las historias que se cuentan sobre la mala relación entre Milian y Merli en los días de rodaje —un conflicto que podría haber sido la causa de esa marcada violencia que se siente entre sus personajes—, es cierto que se halla entre ambos un complemento perfecto. Por un lado, el jorobado que transita del andar renco a la mirada inyectada de odio; por otro, un policía erguido, que da cada puñete casi sin despeinarse. Todo ello con el ingenio con el que caracteriza a Lenzi para crear escenas notables de la maldad. En una de ellas, Tanzi busca a Moretto en casa de su hermana. El policía le sirve un vaso de agua y lo obliga a tragar una bala que le habría dejado en signo de amenaza. Para sorpresa de los otros personajes (y de nosotros), el jorobado acepta la propuesta y la ingiere. El inspector, satisfecho, se va retirando y cuando está a punto de cruzar el umbral de la puerta, el jorobado lanza un sonoro eructo. “Disculpe, comisario, a la salud”, le dice en primer plano. Mientras Tanzi se aleja, sigue comiendo con las manos engrasadas por el pollo que coge de su plato.

Por cierto, Moretto refiere en una escena posterior que logró defecar la bala y que la usará para dispararle al rudo de Tanzi de frente, mirándolo a los ojos. Los villanos que Milian interpretó para Lenzi tienden a lidiar con los desechos, las excreciones, lo abyecto. Además, poseen un humor negro y hasta retorcido como parte de un discurso contra la burguesía. A un joyero le ofrece un trato que no acepta. Le dice que es un jorobado proletario que solo robará para él y que él es un astuto capitalista. Ante ello, para tener buena suerte, le ofrece tocar su joroba. “No creo en esas cosas”, le responde el joyero. “Estás equivocado, muy equivocado”, le responde Moretto, quien lo asesina de un disparo certero en la frente.

A pesar del destino mortal del personaje de Milian en *Roma a mano armada*, su popularidad llegó a ser tal que reapareció en la película *Brothers Till We Die* (*La banda del gobbo*, 1977) (¿estamos ante el multiverso del cineasta toscano?). Para dicho filme, Lenzi escribió un guion en el que no faltó ese tipo de humor, más allá de que Milian llegaba a improvisar líneas en las cintas que hicieron juntos. En la fabulosa escena del *night club*, el jorobado va con su pareja a dicho local. Por su apariencia, tratan de impedir que ingrese. Venciendo unos pocos obstáculos, logra entrar. Al bailar, Lenzi muestra en primeros planos los gestos de mofa de los asistentes. El personaje de Milian les sigue el juego, baila estrambóticamente y yergue sin vergüenza alguna su joroba, mientras alguien prende un reflector sobre él. Es como un personaje de *Fenómenos* (*Freaks*. Tod Browning, 1932), convertido en espectáculo de feria y a la vez en rey de la fiesta.

Después de un chiste escatológico sobre un mayordomo y su vínculo con la realeza, un arma cae en sus manos y amenaza a los asistentes. Después de disparar una ráfaga contra la pared y decirles que leyó alguna vez que

los doctores afirman que las personas piensan en el dinero como si fuera mierda, dice creer que los asistentes del local están estropeados. El jorobado de Roma les perdona la vida, pero manda a sus compinches a atarlos con sogas y obligarlos a consumir laxantes. Lo abyecto retorna, en una película en la que aparece al lado de otro personaje (el hermano del título de la película), también interpretado por Milian, y que es uno de los más importantes que nació de su alianza con Lenzi y el guionista Dardano Sacchetti: aquel delincuente barbado y de rizo abundante llamado Er Monnezza, cuya traducción al español podría ser ‘el Basura’ o ‘Tacho de basura’. Acaso por su nombre, funciona como una prolongación de Giulio Sacchi, quien al final de *Almost Human* perece, cae, en medio de bolsas y restos de basura.

De cualquier forma, el jorobado en *Brothers Till We Die* (que aquí tiene una leve variación en su nombre: Vincenzo Marazzi, para tener el mismo apellido que Er Monnezza, Sergio Marazzi) precede a ese *freak* que es objeto de burla de aquellos ricos a los que finalmente enfrenta, interpretado por Joaquin Phoenix en *Joker* (Todd Phillips, 2019). A diferencia, el “fenómeno” creado por Lenzi y Milian posee un genuino sentido del humor, inteligente y transgresor.

Por otro lado, hay algo más que decir sobre *Roma a mano armada*. La visión del mal a la que se enfrenta el inspector Tanzi cruza toda clase social. Es el mal del jorobado que se define como proletario y es el mal de los “hijitos de papá”, de los muchachos de la clase alta. En una escena nocturna, uno de ellos pega su cara contra la ventana de un carro, en el que una pareja se besa. Hace el mismo gesto monstruoso de Giulio Sacchi en *Almost Human*. Es la mueca con la que Lenzi demuestra que la vileza de clases sociales opuestas es la misma. El muchacho bien le grita “proletario de mierda” a su víctima. Con sus compinches agrede de manera bruta y sexual a su pareja. Así, el personaje de Maurizio Merli, en su tránsito veloz por automóvil y acompañado por el tenso bajo de la maravillosa música de Franco Micalizzi, logrará alcanzarlo para darle un castigo con una justicia que no es aquella que defiende a dos personajes sádicos. Ambos, a pesar de sus diferencias de origen, pueden resolver su libertad de la misma manera: con mucho dinero y un “buen” abogado.

El tacho de basura

Er Monnezza es uno de los personajes más representativos de la carrera de Tomás Milian. Antes que apareciera



Fuente: IMDb

como hermano del jorobado de Roma en *Brothers Till We Die*, lo hizo por primera vez en *Free Hand for a Tough Cop* (*Il trucidato e lo sbirro*, 1976), el *poliziottesco* más metacinematográfico de la dupla Lenzi/Milian. La película comienza, en notoria referencia al pasado legendario de Milian en el *spaghetti western*, con planos generales de espacios desérticos y la cabalgata de unos vaqueros. Cuando parece que vamos a seguir viendo una de vaqueros y no una cinta de policías y ladrones, la cámara retrocede para hacernos entender que veamos una película vista por otros personajes, unos tipos que se encuentran en la cárcel. Entre ellos resalta el singular personaje de Tomás Milian, quien aparece con su característico bigote, cabello profuso y con un palillo con el que se quita pedazos de comida de los dientes. En un desplazamiento por el penal, recibe un certero puñete del comisario Antonio Sarti (Claudio Cassinelli) e inconsciente es llevado por el policía, clandestinamente. Él cree que Er Monnezza, por su vínculo con el mundo criminal, puede ayudarlo a rescatar a una niña secuestrada que, además, sufre de problemas renales.

Cierto, en la película los personajes de Cassinelli y Milian son una dupla, pero llama la atención en el caso de Er Monnezza, al ser un delincuente como también lo es Giulio Sacchi o el jorobado de Roma, verle cumplir una labor semejante a la del heroico e intrépido Rambo de *Syndicate Sadists*: está integrado a un relato canónico, de búsqueda, para salvar a un menor de edad. Estamos en *Free Hand for*

Foto:
Brothers Till We Die

a Tough Cop ante un Milian criminal, pero eso no lo convierte en villano. El guion de Dardanno Sacchetti, padre del personaje, estuvo inspirado en conversaciones con delincuentes reales. Según el guionista de otros cineastas legendarios como Mario Bava, Dario Argento o Lucio Fulci, su argumento fue descaradamente copiado por *48 horas* (*48 Hrs.*, 1982), película dirigida por Walter Hill y protagonizada por Nick Nolte y Eddie Murphy². Convertir a un delincuente en un tipo empático con la niña por rescatar le da una humanidad que además le permite a Lenzi conducir a la película a los terrenos de la comedia. Como bien lo señala Roberto Curti, “Monnezza became the Charon that led poliziotteschi from violence into the realm of comedy” (crítica de *Free Hand for a Tough Cop*, 2013, párrafo 4).

Hay también en Er Monnezza, como en villanos que Milian interpretó para Lenzi,

² *The Father of Monnezza – Interview with Screenwriter Dardanno Sacchetti*, incluido como material extra en la edición en Blu Ray de *Free Hand for a Tough Cop* del box set de Severin Films ya referido.



Fuente: IMDb

un lado de desborde histriónico, solo que aquí encaja en una dimensión carismática que se asocia nuevamente al espíritu camaleónico del personaje, casi convertido en un *cartoon*. Sus gestos y expresiones bufonescas son parte de su estrategia para no ser detectado. Así, aparece disfrazado, de manera instantánea e inexplicable, casi mágica, como un cartero, un pintor o un pastor de ovejas.

Eso explica cómo la cinta dialoga con otros signos del pasado cinematográfico de Milian, como la habilidad para las armas punzocortantes de Cuchillo. Por ello, Curti también menciona de qué manera Er Monnezza se conecta con aquel personaje del western a la italiana: “As the film makes clear, however, Monnezza is far from the average good guy, and moves in a territory of ribald amorality. As his predecessor Cuchillo, he proves to be skilled knife thrower” (crítica de *Free Hand for a Tough Cop*, 2013, párrafo 7). Como Cuchillo y otros personajes del *spaghetti western*, Monnezza es un antihéroe, capaz de matar con humor cruel; pero a la vez, de hacer reír como un payaso de buen corazón a una niña con su vida en riesgo.

Er Monnezza, como ya se contó, aparece también en *Brothers Till We Die* como hermano del jorobado. En una

Foto:
*Free Hand
for a Tough Cop*

escena, llega a hacerse una pregunta que lo hermana con los otros personajes a los que Milian dio vida para Lenzi, tanto por lo escatológico como por su condición humilde: “¿Apuestas a que el día en que la mierda se convierta en oro, nosotros, los pobres diablos, naceremos en este mundo sin un trasero?”.

Sergio Marazzi lanza sus palabras con marcada gestualidad y en jerga romana, lo que lo convirtió en uno de los personajes más icónicos del cine popular italiano de los años setenta. Su desaliño es parte de su encanto, y trasciende el mal. Es un sujeto que, a pesar de todo y hasta cierto punto, es noble, más allá de que parece ser consciente que “se nace delincuente y se muere delincuente”, lo que se aprecia en el destino de sus compañeros lumpen en la misión de rescate. Muestra de ello es cómo engaña al policía al final. Le hace creer con hilarante dramatismo que se desangra por un disparo del villano interpretado por Henry

Silva (siempre con el rostro pétreo, sea como policía o como criminal). Sarti, preocupado, estaciona su carro en el que aparentemente agoniza Monnezza y se dirige raudamente a un teléfono público para pedir ayuda. Cuando está a punto de llamar se da cuenta de que no tiene la billetera. Corre de vuelta y se topa con un vehículo de transporte público en el que se va el personaje de Milian, quien toma el dinero de Sarti y se burla a gritos de lo poco que gana, sugiriéndole que pida un ascenso y arrojándole la billetera. El policía ve a Monnezza que se aleja y lo hace con una sonrisa.

Las historias sobre la popularidad de Milian son muchas. La gente de los sectores más populares lo paraban en la calle o le pedían que bese en la frente a su bebé en brazos. Er Monnezza volvería a aparecer en otra película, pero no dirigida por Lenzi, llamada *Los sucios tramposos (La banda del trucido, 1977)* de Stelvio Massi. Dicho personaje también sería el preámbulo para otro personaje de Milian conocido como Nico Giraldi, que aparece en películas que transitan de manera más abierta entre el policial y la comedia. Décadas después, Monnezza fue vuelto a interpretar por Claudio Amendola en *Il ritorno del Monnezza* (Carlo Vanzina, 2015).

Milian volvió a ser dirigido por Lenzi en un *poliziottesco* llamado *El cínico, el infame y el violento (Il cinico, l'infame, il violento, 1977)*, en el que el actor cubano interpretó a un *gangster* conocido como The Chinaman, quien se enfrenta también al Leonardo Tanzi de Maurizio Merli, el enemigo

de Milian dentro y fuera de la pantalla. Es un villano en clave baja, pero de mirada penetrante y lúdico sadismo como los otros villanos del intérprete, casi siempre acompañado por un humeante cigarrillo. El personaje está en conflicto también con un mafioso encarnado por el legendario John Saxon, con el que Lenzi desarrolla esa violencia adelantada a su tiempo. El personaje del actor norteamericano tortura con una pelota de golf a un tipo y trata que la pelota que lanza encaje a la distancia en la boca de su víctima, que está atada con una soga y que luce un esparadrapo que tapa su boca. De la misma manera, mucho tiempo después, el Oso de *Bastardos sin gloria (Inglorious Basterds, 2009)* de Quentin Tarantino le daría otro uso, no deportivo, a un bate de béisbol, para atacar violentamente a un nazi. Hay muchas historias por contar de Umberto y Tomás. ◻

Referencias

- Curti, R. (2013). Free hand for a tough cop. En *Italian Crime Filmography, 1968-1980*. McFarland & Company Inc., Publishers.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press.

Foto:

El cínico, el infame y el violento



Fuente: IMDb

ALPHAVILLE:

género, inteligencia artificial y otros asuntos políticos

★ HITOSHI ISA KOHATSU

Alphaville es notable en la obra de Jean-Luc Godard —a quien le dedicamos nuestra edición anterior— por su acercamiento a la ciencia ficción. El uso de este género sirve, a través de la naturaleza iconoclasta de la *nouvelle vague* y las propias sensibilidades del director, para deconstruir los ideales modernistas y las propias bases de la ciencia ficción. Asimismo, se adelanta a visiones futuras de la inteligencia artificial, enfocada en esta cinta como una presencia villana.

El detective Lemmy Caution (Eddie Constantine) conduce su automóvil por una carretera hacia la distópica Alphaville aparentando ser un periodista, con el objetivo de eliminar al líder de aquella opresiva metrópolis, el científico Von Braun (Howard Vernon), y a su supercomputadora inteligente Alpha 60. “A veces, la realidad puede ser muy compleja para ser comunicada por la transmisión oral”, dice el narrador, quien propicia los eventos que estamos a punto de atestiguar y de descubrir. Esta es una breve descripción de los primeros minutos de la película de ciencia ficción *Alphaville* (*Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*), dirigida por Jean-Luc Godard (1965). En la ciudad, la poesía y el pensamiento libre están prohibidos, pero al final el ser humano y su espíritu

triunfan sobre la tecnología. Es un peculiar filme dentro de la ciencia ficción, porque el director va en contra de la imagen popular del género a través de recursos propios de la *nouvelle vague*.

A pesar de ello, o más bien a causa de esto, *Alphaville* mantiene un lugar en la historia de la ciencia ficción. Su combinación de imágenes recurrentes del *film noir* y de la exploración de un creciente fenómeno deshumanizador, que va de la mano de una veloz industrialización, forma



Fuente IMDb

un precedente temático de lo que ahora se conoce como *cyberpunk*, subgénero que yuxtapone desarrollos científicos con un escenario futurístico de colapso social. Películas norteamericanas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) le deben un grado no insignificante de influencia a Godard, así como filmes japoneses como *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995), basado en un manga del mismo nombre. Estos son trabajos que cuestionan el estado del espíritu humano en medio de una era de avances tecnológicos que cambian radicalmente la manera de relacionarnos con el mundo. La influencia del filme de Godard está incluso en la televisión. *El regreso de los Arcontes* (1966), de *Star Trek*, y *El general* (1967), de la serie de culto británica *El prisionero* (*The*

Foto:
Alphaville

Prisoner), son episodios en los que una computadora inteligente toma el control de una comunidad aislada con el fin de imponer su propio orden, solo para ser derrotado por un agente externo que ocasiona lo que ahora entendemos como un *bug* en la máquina.

Para sensibilidades actuales, la premisa del filme puede sentirse muy “recorrida”: la inteligencia artificial —en la forma de Alpha 60— que, en su fría y modernista lógica, restringe a la

humanidad. Pero dentro de un contexto histórico, como ya vimos, Godard precede a los ejemplos más conocidos. La idea de una maligna inteligencia artificial aún se encontraba cinematográficamente en su infancia. *Alphaville* se estrenó antes de los ejemplos más populares: antes del manipulador Mycroft de la novela *A Moon Is a Harsh Mistress* (1966), de Robert A. Heinlein; del malicioso AM de *I Have No Mouth, and I Must Scream* (1967), relato corto escrito por Harlan Ellison; o del icónico HAL 9000 de *2001: odisea en el espacio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968); y de la novela homónima escrita por Arthur C. Clarke, publicada en el mismo año de estreno de la película de Stanley Kubrick. Aunque la idea es la misma, la preocupación por el efecto de la tecnología sobre la naturaleza humana se manifiesta a través de una metáfora aún vigente.

El ambiente deshumanizante y controlador de *Alphaville* convierte a París en una pesadilla kafkiana, donde se utiliza solo la iluminación y el posicionamiento de cámara para transformar la ciudad en un espacio frío y alienante, tal como lo hizo Orson Welles con Praga en la filmación de *El proceso* (*Le procès*, 1962) (Keith, 2015). Lo singular es que Godard está interesado en el estado de la sociedad, especialmente en los efectos del arte en la sensibilidad humana. Describir a *Alphaville* como un lugar donde la palabra *amor* es prohibida sirve como una clara metáfora. Godard observa y opina sobre las condiciones materiales de la modernidad en el siglo XX, y hace lo mismo sobre el fascismo.

La idea del fascismo asoma en la película tanto de manera sutil como explícita. Está presente en ese miedo de vivir bajo constante vigilancia, de que cada acción sea monitoreada por el Estado y de ser, por consiguiente, torturado y abusado. En sí, *Alphaville* habla sobre las grandes paranoias sobre el fascismo y de la mitología que se había construido alrededor de estados totalitarios. Alpha 60, la computadora que regula la ciudad, fue creada por el personaje del profesor Von Braun, en clara referencia a Wernher von Braun, ingeniero aeroespacial y miembro del partido nazi. Él también fue rescatado por el Gobierno estadounidense y nombrado cabeza de su programa espacial. Se volvió el “padre del programa lunar estadounidense” y una figura pública en la posguerra. Su retórica sobre “conquistar” el espacio lo enfocaba como un lugar a ser explotado y a la tecnología como una herramienta para imponer una dominación sobre la realidad.

Alphaville también deconstruye el género que está trabajando. No se puede negar que dentro de las expectativas de la ciencia ficción es un relato inusual, desde la dirección de arte hasta los aspectos formales, puesto que la película mantiene el estilo propio por el que Godard es reconocido. La relación del director francés con el concepto de género ha sido motivo de discusión entre la gente que ha seguido su carrera. En un artículo sobre *La mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964), Miguel Marías y Juan Carlos Rentero (1976) escriben lo siguiente:

Cine o *collage* porque es lo mismo y, al mismo tiempo, es diferente. La función de todo artista comprometido es precisamente la de componer una realidad que, al margen de ser aceptada, sea ella misma. A Godard no le interesa en principio la “historia” que narra, lo que le preocupa es rodarla; es lo mismo un “wéstern” que una “policíaca”, al fin de cuentas

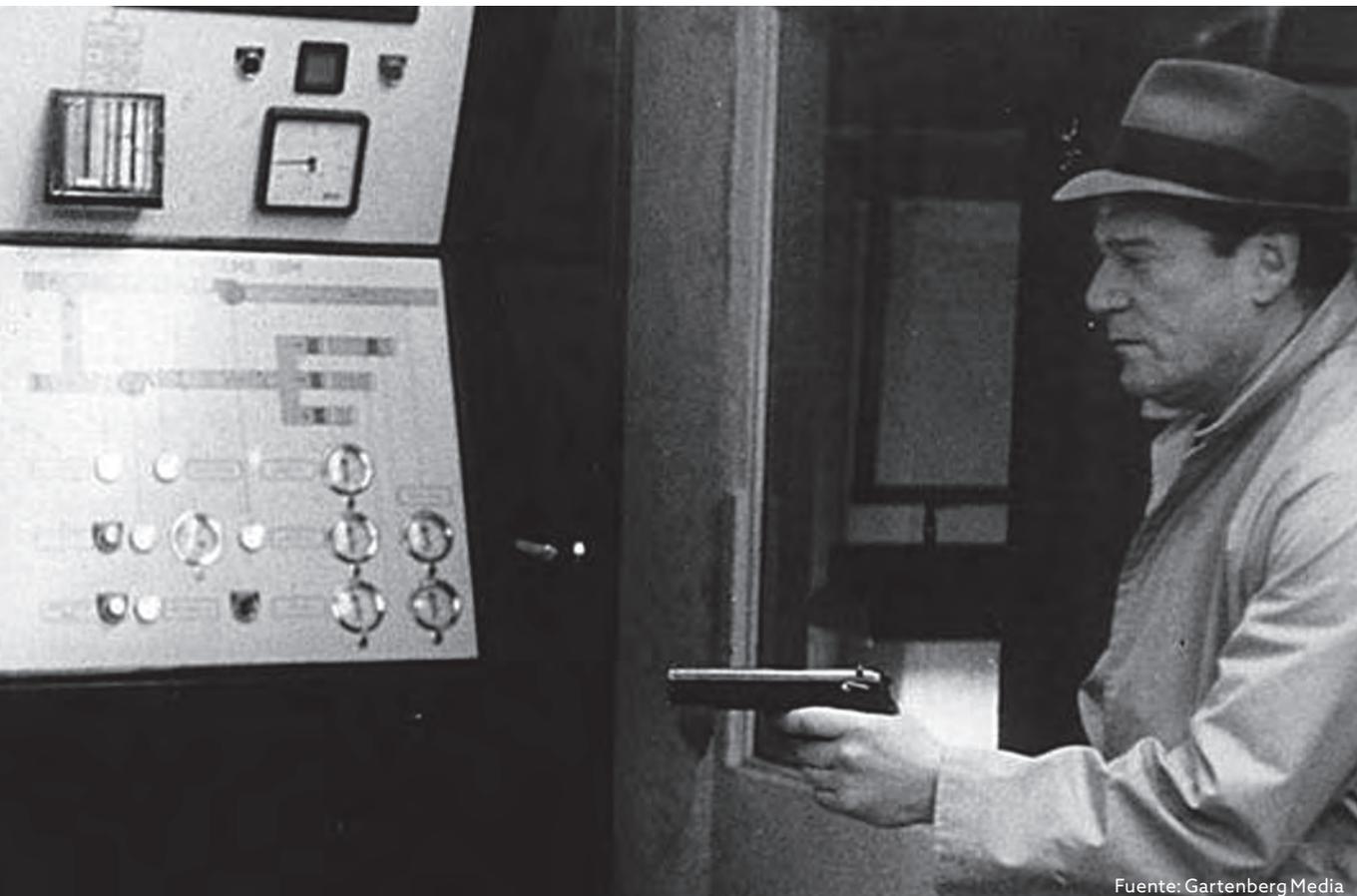


ambos son géneros y, lo que es más importante, cine¹.

Apreciamos que, en el énfasis sobre los aspectos formales del filme, Godard ha desvestido a la ciencia ficción, muchas veces entendida desde un punto de vista superficial, a partir de significadores claros, fáciles de reconocer. En esta película se ve una notable carencia de efectos visuales o utilería especial que evoquen una imagen convencional del género; por ende, terminamos con el contenido ideológico del *setting* visto desde la narración tipo *noir* del personaje principal. Se ve a la ciudad como un lugar que sigue una lógica modernista, una racionalidad absoluta, que rechaza los aspectos humanistas de la civilización sin las decoraciones estéticas de otros largometrajes del género. El futuro de *Alphaville*, por consiguiente, se ve tan primitivo como el presente.

La cinta implícitamente argumenta que los progresos de la tecnología no son necesariamente positivos o beneficiosos. Rechaza mensajes optimistas encontrados

¹ Véase en https://letterboxd.com/miguel_marias/film/the-married-woman/



Fuente: Gartenberg Media

en un filme como *La vida futura* (*Things to come*, 1936) de William Cameron Menzies, y otras narrativas en que los progresos científicos llevan al hombre a un futuro alentador. En *Alphaville* no hay naves espaciales o rayos láser. En su lugar, hay una aceptación de que nuevas herramientas tecnológicas pueden ser fácilmente empleadas en métodos de manipulación y opresión al pueblo.

En su deconstrucción, también es interesante el uso de Lemmy Caution. Este es un personaje exportado de una serie de novelas detectivescas escritas por Peter Cheyney, que termina en un *setting* de ciencia ficción casi como si estuviera perdido en otra película. Godard, a través del personaje interpretado por Constantine, logra dismantelar a través del lirismo de la nueva ola. Su sola presencia trastoca el relato, en su trabajo de un detective que destruye la dictadura científica de *Alphaville*. Frente a su fría y distante lógica, el protagonista no ve más opción que rebelarse y eventualmente destruir la metrópoli. Bouhaben (2015) logra resumir el subtexto de la película de la siguiente manera:

Igual que Lemmy, si queremos salir de los modelos de la ontología depredadora y alienante que dispone a los seres en sus departamentos estancos y los clasifica y disciplina sin que ellos tomen partido sobre sus acciones, si queremos huir de esta hipercodificación sistemática, hay que hacer rizoma, hay que producir un pensamiento a la deriva, hay que construir dimensiones cambiantes, hay que saltar las barreras de las

Foto:
La amenaza de
la inteligencia
artificial según
Godard

jerarquías del Estado, del Mercado, de las Religiones. (p. 124)

Las condiciones y los problemas de una sociedad moderna que aliena a su población se pueden vencer con una sensibilidad artística, que permita conocer otras verdades fuera de la ciencia. Entonces, es importante notar que la película acaba con una referencia literaria: tras derrotar a Alpha 60, los protagonistas navegan fuera de la gélida *Alphaville* sin mover sus miradas. No dejan de mirar hacia adelante, a pesar del caos a sus espaldas. Como los sobrevivientes de Sodoma y Gomorra, saben que es mejor no ver mientras el lugar del pecado arde en llamas. ◻

Referencias

- Bouhaben, M. (2015). La lógica, la poética y la ontología de *Lemmy contra Alphaville*. *L'Atalante*, (19), 118-124.
- Godard, J.-L. (Director). (1965). *Alphaville* [Película]. Filmstudio; Athos Films; Chaumiane; André Michelin Productions.
- Keith, B. (2015, 5 de mayo). *Jean-Luc Godard's dystopian sci-fi classic Alphaville turns 50*. BFI. <https://www.bfi.org.uk/features/jean-luc-godards-dystopian-sci-fi-classic-alphaville-turns-50>
- Marias, M. & Renteros, J. (1976). *The Married Woman*. 1964. Letterbox. https://letterboxd.com/miguel_marias/film/the-married-woman/

Temor perpetuo y en *La conjura contra América*

¿Qué hubiera pasado en Estados Unidos si un candidato pronazi hubiera ganado las elecciones presidenciales de 1940? La miniserie original de HBO, basada en el libro homónimo de Philip Roth, reescribe la historia mientras se pregunta si algo similar podría ocurrir hoy, en una sociedad polarizada que, bajo ideas radicales, ve a las minorías como una amenaza. Desde la mirada de la familia y el barrio, retrata una pesadilla americana al cuestionar su propia imagen nacional y la fragilidad de una democracia que, aparentemente, no es inmune al virus del fascismo.

Foto: *La conjura contra América* / Fuente: The New York Times

la chispa del odio



★ ARMANDO BUSTAMANTE PETIT*

* Escritor, periodista y editor. Maestrando en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

El temor gobierna estas memorias, un temor perpetuo". Con esta frase arranca *La conjura contra América* (*The Plot Against America*, 2004), novela del escritor estadounidense Philip Roth, cuya adaptación a la televisión (HBO, 2020) —a cargo de David Simon¹, creador de *The Wire*— gira igualmente en torno a una atmósfera de miedo y de un mañana oscuro para la comunidad judía, a partir de un planteamiento ucrónico.

Tanto la novela como la miniserie de seis partes² proponen una historia estadounidense alternativa: qué hubiera sucedido si el héroe de aviación, fanático aislacionista, antisemita y pronazi³ Charles Lindbergh, impulsado por el Partido Republicano, el movimiento América Primero⁴ y el Bund americano⁵ —es decir, por la

derecha radical—, hubiera postulado a la presidencia y derrotado a Franklin D. Roosevelt en 1940 en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial.

Una campaña electoral centrada en combatir la "agitación belicista" de la "raza judía". Estados Unidos fuera de la guerra. El presidente Lindbergh dándole la mano a Hitler en Islandia luego de firmar un pacto de no agresión. El canciller alemán, Von Ribbentrop, homenajeado en la Casa Blanca con la bandera americana al lado de la esvástica nazi. Discriminación impulsada desde el Estado, acoso racial, persecución desde el FBI, asimilación forzada, huida de judíos a Canadá, ley marcial, arresto de opositores, cierre de fronteras, censura, saqueos, asesinatos y milicias urbanas patrullando las calles. Todas ellas estampas difíciles de asimilar si se tiene en mente el ideal democrático estadounidense: la "tierra de los libres" bajo la amenaza fascista.

Una atmósfera de temor y odio: comunidad y fanatismo

¿Es esta una ficción desbocada o una narración plausible? ¿Cómo se interpreta esta historia alternativa desde el hoy? ¿Qué ecos y qué fantasmas actuales gatilla? ¿Es la democracia, la democracia americana en particular, invulnerable como se suele concebir? Es importante señalar que el escenario ucrónico planteado por Roth (y Simon) "nunca modifica, o altera, los personajes reales mismos, razón por la cual este

libro [y serie] se vuelve[n] dolorosamente realista[s]" (Gatev, 2016). Por lo tanto, la verosimilitud histórica de lo que vemos en pantalla es un eje fundamental.

Esto último se deja notar desde los créditos iniciales: imágenes reales de archivo, en blanco y negro, que van desde las hazañas aeronáuticas de Lindbergh y las campañas aislacionistas y electorales de la época, hasta mítines pronazis en el Madison Square Garden y el apogeo de Hitler en Europa. Una edición que propone una especie de metonimia visual que, por contigüidad, le da peso a la premisa y posibilidad de un país realmente amenazado de seguir los pasos de Alemania.

Desde el inicio, la miniserie le abre la puerta a imaginar un Estados Unidos que no supera aún los estragos de la Gran Depresión del 29 y que está ávido de "un nuevo día", tal y como reza la canción que acompaña las imágenes del *opening*, *The Road is Open Again* (*El camino está abierto otra vez*). Esta fue compuesta por Sammy Fain e Irving Kahal para la National Recovery Administration, impulsada por Roosevelt en 1933 en una época poscrack, pero que cobra amenazadores simbolismos a la luz de la dupla Lindbergh-Hitler y de ese anhelo por "recuperar el orgullo perdido" y "restituir la imagen narcisista-nacional" que se suele asociar al fascismo (Ubilluz, 2021, pp. 90-92). Los soldados pisoteando la palabra América bajo el asedio del águila y la esvástica redondean el significado, también alternativo⁶.

¹ Simon es productor y creador de la miniserie. La dirección de los episodios está a cargo de Minkie Spiro (*The Deuce*, *Downton Abbey*) en las primeras tres partes y de Thomas Schlamme (*The Americans*, *The West Wing*) en las últimas tres.

² Cada parte dura alrededor de 58 minutos, salvo la última, que se extiende hasta una hora con doce minutos.

³ En 1938, Lindbergh recibió de manos de Göring, "por orden del Führer", la Cruz de Servicio del Águila Alemana, concedida a extranjeros por servicios prestados al Reich. En 1941, fue llamado "el compañero de viaje de los nazis número 1 en Estados Unidos" por el secretario Ickes.

⁴ América Primero fue un grupo supremacista blanco, aislacionista, antisemita y profascista que operó en Estados Unidos entre 1940 y 1941, con ochocientos mil miembros, hasta su disolución luego del ataque japonés a Pearl Harbor y la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial.

⁵ La German American Bund fue un movimiento de inspiración nazi, que operó entre 1936 y 1941, con veinticinco mil miembros. Recibió financiamiento del Gobierno de Hitler y su objetivo era difundir los ideales nacionalsocialistas en Estados Unidos, especialmente entre

la comunidad germano-americana. Su líder, el nazi y antisemita Fritz Kuhn, se consideraba "el Führer norteamericano" (Roth, 2007, Anexo histórico, p. 418).

⁶ "There's a new day in view, there is gold in the blue, there is hope in the hearts of men. All the world's on the way, to a sunnier day, 'cause the road is open again! ... There's an eagle blue, in the White House too, on the

Fuente: *American Cinematographer*

Verosimilitud histórica y audiovisual que produce una narrativa no solo creíble, sino probable, de la mano de tonos sepia que evocan un pasado familiar. En efecto, a decir de Ward (2018), si bien las secuelas de este evento contrafactual no se acercan ni remotamente a un holocausto estadounidense, que Roth (y Simon) incluyera(n) hechos verificables demuestra la facilidad con la que un resultado tal podría haber tenido lugar (p. 19). La posibilidad real de que Lindbergh postule con éxito a la presidencia, que se plantea de la mitad de la primera parte en adelante, genera genuina preocupación en los vecinos del barrio judío de la Av. Summit, suburbio de Nueva Jersey donde reside la familia Levin —Herman, Bess y sus menores hijos Sandy y Philip—, cuyo punto de vista guía la narración⁷.

Foto: La luz del entorno empieza a tornarse oscura a medida que la amenaza antisemita se cierne sobre los Levin

Los Levin son vecinos que toman la calle después de la cena para compartir su indignación luego de haber escuchado a Lindbergh atacar a los judíos por la radio⁸. Es este medio el que, junto con los *news reels* del cine, se erige como un poderoso protagonista en la propuesta de Simon, tanto como vehículo del temor como del sentimiento de comunidad (y vulnerabilidad) compartida. Detrás de las cortinas del segundo piso, ocultos por las sombras, los niños —en especial Philip, de nueve años— observan a los adultos sin saber muy bien qué sucede, como si hubiera ocurrido una tragedia, en un intercambio que todavía no llega a superar la pura especulación electoral, pero que instala desde muy temprano una atmósfera de temor, lúgubre, de una oscuridad que lo va tomando todo a medida que los episodios avanzan y va demostrándose cierta la “paranoia” de la

comunidad. Esta es percibida por el adolescente Sandy —que hace dibujos heroicos de Lindbergh, a quien admira— y por el rabino Bengelsdorf (John Turturro) —judío colaboracionista en la campaña y el posterior Gobierno del aviador—. Ambos consideran que las intenciones de Lindy son buenas y que es absurdo que algo así de terrible pueda suceder en Estados Unidos.

Para Herman Levin (Morgan Spector), no es para nada absurdo. “Así es como comienza”, les dice a sus vecinos, pleno de seguridad. “Lindbergh les está dando permiso. Es un maldito héroe y si él lo dice, todo antisemita tiene permiso de serlo. Es el águila solitaria, voló todo el océano, él no mentiría, es un gran americano”, sentencia con ironía y se plantea también que esa recuperación del orgullo nacional, anhelada por buena parte de la América “blanca”, no judía, ni negra ni inmigrante, estaría en las (buenas) manos de un estadounidense heroico del Medio Oeste, que conquistó lo imposible a bordo del mítico Spirit of St. Louis. Es “un gran hombre en un pequeño avión”, avión en el que luego, durante

shoulder of our president there”. A Lindbergh se le conocía, precisamente, como el águila solitaria, luego de ser el primer piloto en cruzar sin escalas todo el Atlántico, uniendo América y Europa.

⁷ A pedido de Philip Roth, el apellido de la familia protagonista debía cambiar. En la miniserie, la familia Roth pasa a llamarse Levin.

⁸ La miniserie reproduce el contenido del discurso real que diera Lindbergh en una concentración de América Primero en 1941, pero lo sitúa en 1940, como parte de su carrera política hacia la presidencia.



Fuente: Britannica

la campaña presidencial, lleva un discurso milimétricamente breve y polarizante: “No es entre Roosevelt y Lindbergh, sino entre Lindbergh y la guerra”. Va de aeródromo en aeródromo y se yergue como una figura salvadora y cuasidivina, al igual que fueron tratadas las figuras de Hitler en *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) o de Heydrich en *Conspiracy* (Frank Pierson, 2001).

A pesar de casi no aparecer en pantalla durante las seis partes, la figura de Lindbergh, primero como candidato y luego como presidente, resulta casi omnipresente, poderosa, amenazante para los judíos, pero querida y aglutinante para sus partidarios, acaso la máxima expresión de la nación y el colectivo de esa América que busca restablecerse. Como se ha estudiado alrededor del fascismo, la “identificación con un líder carismático”, como Lindbergh, en efecto permite convertir “la masa en comunidad” (Ubilluz, 2021, pp. 90-91). Concuera, además,

con una figura “investida de sacralidad carismática, que manda, dirige y coordina las actividades del partido, del régimen y del Estado, y opera como árbitro supremo e indiscutido” (Gentile, 2019, p. 128). O que, desde otra perspectiva, “establece un vínculo emocional con la gente y, al igual que la figura central de un culto religioso, saca a la luz sentimientos profundos y a menudo desagradables¹⁰” (Albright, 2018, p. 37). Alguien, pues, cuya “aura”, efectivamente, “da permiso” para exteriorizar ideas y emociones reprimidas, usualmente sancionadas en la convivencia social.

Lo inquietante de *La conjura contra América* (HBO) no es el ejercicio de historia alternativa, no

⁹ “Lindbergh no se estrella”, Sandy asegura, imperturbable, ante la más mínima duda de la seguridad de sus vuelos.

¹⁰ Entre otras cosas, el rechazo a la guerra, la nostalgia por una América blanca y pura, o el odio hacia un “otro” maligno.

Foto: Charles Lindbergh dando un discurso real en una manifestación de América Primero en Indiana, en octubre de 1941

es imaginar un Estados Unidos complaciente con Hitler, que se aferra a la neutralidad y deja a los europeos a los pies de los nazis en los años cuarenta. No, lo terrible es comprobar con qué facilidad puede extenderse el odio contra las minorías. No hace falta un líder abiertamente fascista o supremacista: basta con que legitime las ideas extremistas ... Basta con que deje hacer a los fanáticos sin responsabilizarse. (De Querol, 2021)

Esto es precisamente lo que hace la figura de Lindbergh: “deja hacer” a los fanáticos, legitima ideas extremistas o las canaliza. Es, finalmente, un catalizador del odio. Así, bajo la mortecina luz del barrio, que empezará a constituirse también en otro protagonista de la propuesta visual de Simon —habituaado al poder de la calle desde sus tiempos de *The Wire*—, la mayoría de vecinos asiente ante las indignadas palabras de Herman Levin, quien finaliza su desesperanzada diatriba con algo que se siente en el ambiente, en la falta de luz, en el plano

cercanísimo: “Gane o pierda, hay mucho odio allá afuera y él [Lindbergh] lo sabe explotar”.

En efecto, a lo largo de la miniserie vemos diversas manifestaciones de odio y de discriminación violenta, primero como exabruptos de ciudadanos particulares, luego ya como parte de una atmósfera colectiva que paulatinamente es apoyada por un aparato policial y estatal. Desde el discurso radial de Lindbergh y sus acusaciones contra “los intereses de otros pueblos”, esto se hace patente. “¿Otros pueblos? ¿Nosotros y ellos? ¿Nuestros intereses? ¿Somos americanos, fascista hijo de puta!”, le grita Levin a la radio y no hace más que anticipar el escenario hostil hacia el “otro” que luego se desenvolverá desde el propio Estado.

El esfuerzo del Gobierno en esa dirección se despliega poco a poco. Primero, con la

implementación de la Oficina de Absorción Americana, dirigida por el propio rabino Bengelsdorf, una fachada para facilitar la “asimilación” de los judíos¹¹ en “el corazón de América”, de la mano de un programa para que los adolescentes pasen el verano con familias del “interior” —una estrategia “para debilitar a las familias judías” y “poner a nuestros hijos en nuestra contra”, a decir de Herman Levin—. Luego, con una recolocación laboral forzosa de los judíos de las grandes ciudades en estados “alejados” como Kentucky o Montana, ya sin el soporte de una comunidad judía alrededor. Simon va mostrando la inquietud de esta minoría alrededor de la desintegración de cualquier posibilidad de

¹¹ “¿Necesitamos ser absorbidos? ¿No somos lo suficientemente americanos?”, se queja Herman en la segunda parte.

resistencia —lo que intensifica la sensación de diferencia, con el claro objetivo de borrarla—, todo a riesgo de perder sus empleos y experimentar la precarización de su vida familiar. Esto es, el desmoronamiento inevitable del “sueño americano” para los judíos.

Realidad sociopolítica y dinámica familiar: la seguridad bajo amenaza

En la miniserie se plantea, narrativa y audiovisualmente, un entrecruzamiento entre la realidad sociopolítica de un Estados Unidos gobernado por un antisemita pronazi y la vida familiar de los Levin, bajo cuyo prisma observamos los acontecimientos y, sobre todo, el colapso de la sensación de seguridad y de su condición de ciudadanos. Simon logra construir un agobiante lazo entre lo público y lo privado, sostenido por un poderoso juego de luces y sombras, de música y silencios. Vemos cómo, a medida

Foto:
El verdadero Lindbergh en un mitin contra la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial (1941)



Fuente: Esquire

que el país se va convirtiendo en un lugar menos seguro para los Levin, esto se va reflejando en el mundo sensible, en la atmósfera visual, en la dinámica familiar que entra en crisis.

Más allá de las discusiones entre Herman y Sandy sobre el peligro de Lindy (“Tienes miedo a todo lo que no es judío”), o el conflicto que supone que Evelyn (Winona Ryder), hermana de Bess (Zoe Kazan), se case con el colaboracionista Bengelsdorf y baile con el nazi Von Ribbentrop, la mirada infantil de Philip (Azhy Robertson) es central, la más vulnerable ante la incertidumbre y la oscuridad, pero también la más libre de prejuicios.

El niño empieza a descubrir la sensación de inseguridad, primero por un nuevo tipo de guerra europea que lo hace empacar sus cosas (“por si nos bombardean”), después por el temor que ve en los ojos de los adultos y, luego, por la muerte que ronda su casa, con el fallecimiento de su vecino por un infarto y, más adelante, de su vecina, quemada por el Ku Klux Klan. Asimismo, por la pérdida de la pierna de su primo Alvin, quien se unió secretamente al ejército canadiense “para matar nazis” y cuyo muñón, después, es un constante recordatorio de las fisuras de la familia y de su condición de ciudadanos tocados por la infección fascista: una prótesis incómoda que no saben bien cómo llevar.

El pequeño Philip, que luego es interrogado en la calle por un agente del FBI acerca de Alvin, empieza a interiorizar la amenaza contra su familia y comunidad¹²: su posesión más preciada, un álbum de sellos postales que representan las más grandes personalidades

¹² Bajo la sospecha de traición, esta persecución, que hará que despidan a Alvin de su ya precario empleo, se extenderá luego a Herman, que también será acosado por el FBI.

de la *americanidad*, termina convertida en un sueño donde él camina en su barrio vacío, en una colección de estampas nazis con esvásticas y el rostro de Hitler. El “miedo perpetuo” empieza a instalarse. La antigua “normalidad”, incluida la seguridad de los adultos, se pone en cuestión¹³.

Esta sensación de temor e inseguridad ya había comenzado desde las vacaciones que los Levin toman en Washington, corazón del ideal americano de libertad, poco tiempo después de la elección de Lindy. En la capital, se estrellan con la nueva realidad de un país que empieza a dejar fluir sus prejuicios contra quien se considera un enemigo solapado (y compartido nada menos que con la Alemania nazi).

No solo son callados en público por decir en voz alta sus críticas hacia Lindbergh —“¡Judío bocón!”—, precisamente frente al monumento a Lincoln y su discurso de igualdad, sino que son echados de su hotel con cualquier pretexto y luego atacados en un restaurante por hablar del periodista Walter Winchell —“Un judío bocón pagado por los ingleses”—. La incursión en política de este genera, primero, mítines violentos y represión, y después su asesinato en manos de antisemitas en Kentucky, lo que finalmente desemboca en una *Kristallnacht* americana: con el pretexto de la “provocación” de Winchell se desatan “manifestaciones espontáneas”, disturbios, saqueos en los

¹³ “Se había derribado un muro que hasta entonces protegía a sus familias, no el muro del gueto (que no había protegido a nadie, desde luego no los había protegido del miedo y las patologías de la exclusión), no un muro ideado para hacerlos callar o encerrarlos, sino un muro protector de garantías legales que se alzaba entre ellos y los padecimientos de un gueto”, se lee en la novela de Roth (2007, p. 369), y es precisamente lo que Simon logra transmitir en la miniserie, la oscura angustia de la indefensión.

establecimientos judíos, aparadores rotos, incendios, asesinatos, balazos que son sentidos en mitad de la noche desde la oscuridad de la casa de los Levin¹⁴. “No puedo creer lo rápido que se ha propagado a otras ciudades. Y el odio está ahí, como hojas secas esperando la chispa”, dice Herman. La situación escala aún más luego de que el avión de Lindbergh desaparece después de viajar a Kentucky a “calmar” la situación (“Nuestro país está en paz”)¹⁵, un punto de no retorno del que los Levin no pueden escapar. La huida a Canadá ha quedado descartada con la ley marcial y el cierre de fronteras¹⁶.

La conjura y el “otro” como enemigo maligno

Alrededor de todo esto, entra en juego la *conjura* del título: el judío como agente enemigo que conspira contra el bienestar del país, movido por otros intereses, ya sean propios o extranjeros, que atentan contra lo que Ubilluz (2021) llama “la fantasía de la comunidad orgánica”, que “viene de la mano de la fantasía del enemigo maligno” (p. 98), ya que la “teoría conspirativa permite crear una ficción localizada de los enemigos. Ya no se trata de las fuerzas anónimas del mercado o de la política democratizadora. Ahora se trata de un enemigo

¹⁴ “[La noche de los cristales rotos] fue, para muchos historiadores, el principio de la solución final, ya que el régimen pasó entonces de la persecución económica, social y política de los judíos a la violencia, a los encarcelamientos y a la deportación” (Ubilluz & Gruber, 2012, p. 232). En la miniserie se da, en efecto, una progresión similar.

¹⁵ Se da a entender que el avión cae producto de un sabotaje canadiense contra un gobierno abiertamente pronazi.

¹⁶ Este punto de no retorno es similar al que se plantea en la película *Good* (Vicente Amorim, 2008), cuando el protagonista nazi no logra ayudar a escapar a su amigo judío. Al igual que este, Herman Levin se niega inicialmente a huir del que considera su país, para luego lamentarse. “No dejaré que me expulsen. Este es mi país, que se busquen otro”.

maligno que aspira a dañar a la comunidad”¹⁷ (p. 93).

O como señala Umberto Eco (2018): “Los únicos que pueden ofrecer una identidad a la nación son los enemigos. De esta forma, en la raíz del ur-fascismo está la obsesión por el complot” (p. 44). Pero la conjura en esta ucronía, además, es una operación doble, que también revela una reacción: la “conspiración judía” que ha tomado los medios, al propio Roosevelt y a otros países, los agentes malignos que están en contra de la unidad de la nación, pero también hay otra conjura —desde el poder—, la “conspiración pronazi”, profascista, signada por la intolerancia, el odio y el miedo, un complot que busca alterar los ideales democráticos, pilares de la sociedad estadounidense. Y eso solo alimenta la desconfianza.

Lo dice Herman Levin: “Nos llaman ‘otros’, pero ellos son los otros. Lindbergh es el otro. No es apto para ser presidente”, o, lo que es lo mismo, no está apto para representar el ideal americano de democracia, libertad e igualdad de derechos. Es, como también lo llama Herman, un traidor. Lo que vale decir: el sistema americano, la democracia estadounidense, es también, a pesar de lo que se suele pensar, frágil, susceptible, porosa.

Ucronía, fascismo, derecha radical y ecos presentes

¿Es bajo esta luz —la fragilidad del sistema democrático— que puede leerse el planteamiento ucrónico de Simon? ¿Está o no exenta la democracia americana (y acaso mundial), ayer como hoy, de una amenaza, si no fascista, sí radical e incluso extremista,

¹⁷ Además, dice Ubilluz (2021), “en tanto que su delirio se basa en una reivindicación narcisista y fantasmática contra un ‘otro’ maligno, se encuentra más cerca al acto violento” (p. 93).



Fuente: IMDb

Foto:
El pequeño Philip, *alter ego* de Roth, y la sensación de una amenaza constante

que pueda vulnerar, desde el propio poder, los derechos y la libertad, especialmente de las minorías? ¿Es susceptible de fisuras plausibles como las que aquí se muestran? Para Emilio Gentile (2019), “no podemos prescindir del fascismo histórico para establecer si hoy existe realmente el peligro de una vuelta del fascismo que amenaza a la democracia” (p. 12); sin embargo, sitúa el riesgo en la desnaturalización de los valores democráticos. “El peligro real no son los fascistas, reales o presuntos, sino los demócratas sin ideal democrático” (Gentile, 2019, p. 123). O, como los llama la exsecretaria de Estado de Estados Unidos, Madeleine Albright (2018), actores que

se identifica[n] en grado extremo con —y dice[n] hablar en nombre de— un

grupo o una nación entera, que no siente[n] preocupación alguna por los derechos de los demás, y que está[n] dispuestos a utilizar los medios que sean necesarios —inclusive la violencia— para alcanzar sus objetivos. (p. 42)

En todo caso, como señala Ubilluz (2021), “el fascismo tiene un deseo totalitario de transformar el conjunto de la sociedad, pero que, al llegar al poder, puede seguir su camino hacia el Estado total, o burocratizarse o estancarse en el ‘pluralismo limitado’ de un simple autoritarismo” (p. 88).

Más allá del escenario histórico del que parte *La conjura contra América*, según Maggie Ward (2018), a muchos críticos les resulta casi imposible ignorar los paralelos (aunque inexactos) entre el momento



Fuente: *American Cinematographer*

histórico-político que Roth (y Simon) reinventa(n) y la política estadounidense del siglo XXI (p. 17). Por ello, *La conjura contra América* cuestiona la imagen que tiene Estados Unidos de sí misma como excepcionalmente democrática e igualitaria (Ward, 2018, p. 19). Del mismo modo, Albright (2018) se pregunta: “Dado que el fascismo suele ir paso a paso en lugar de dar saltos gigantescos, ¿llegaría muy lejos en Estados Unidos antes de que se le pusiera freno? ¿Es Estados Unidos inmune a semejante enfermedad... o propenso a ella?” (p. 548).

Más allá del fascismo propiamente dicho,

la elección de Donald Trump [2016]¹⁸ demuestra no solo la facilidad con la que el momento político

¹⁸ Podría añadirse, también, su casi reelección en el año 2020, derrotado por el demócrata Joe Biden por un escaso margen, en medio de disputas violentas que llevaron, incluso, a un asalto al Capitolio el 6 de enero del año 2021 luego de que Trump intentara desconocer los resultados

ficticio de Roth [y Simon] se ha manifestado en el estado actual de la política estadounidense, sino también la disposición de los estadounidenses para nombrar a un promotor del odio en el cargo más alto. (Ward, 2018, p. 18)

Esto es algo que bien podría ser válido también para el Brasil de Bolsonaro, la Lima del alcalde y ex candidato presidencial Rafael López Aliaga¹⁹ o, más recientemente, para la Argentina que ha colocado en la presidencia al ultraderechista Javier Milei²⁰. En ese sentido, como

electorales y realizara diversos esfuerzos por anular las elecciones.

¹⁹ Juan Carlos Ubilluz (2021) ha ahondado en las características y particularidades de la figura política de López Aliaga en el artículo titulado “Sobre la especificidad de la derecha radical en América Latina y Perú”, publicado en la revista *Discursos del Sur*, (7), 85-116.

²⁰ Entre otras medidas, que califica de “libertarias” o “anarcocapitalistas”, Milei ha propuesto, precisamente, la eliminación de ministerios clave para la defensa de las minorías y sus derechos, así como de la diversidad y

Foto:
La serie retrata la tensión política de un país politizado que termina estallando en una *Kristallnacht* americana

apunta Marc Bresnan (2016), los estadounidenses (acaso también los latinoamericanos, vistas las experiencias autoritarias recientes en países como el Perú) deben empezar a contarse a sí mismos una historia diferente, una en la que la violencia contra las minorías, la amenaza contra el pluralismo y la diversidad, la vulnerabilidad de los valores democráticos y el atractivo latente del autoritarismo no son materia de historia alternativa, sino elementos resistentes de la vida pública.

**“Make America Great Again”:
de Lindbergh a Trump**

¿Son suficientes estas señales para, al menos, temer en Estados Unidos y en otros países la proliferación y éxito de un discurso radical? “Esta noche hemos recuperado América”, dice Lindbergh al ganar la elección. ¿No es acaso este discurso, apoyado por América Primero, similar al de la derecha radical que identificamos hoy en

la pluralidad, como lo son el Ministerio de Cultura y el Ministerio de las Mujeres, Género y Diversidad.

campañas como las de Trump y su “Make America Great Again (MAGA)”?. ¿No fue el “América primero, América primero” del discurso inaugural de Trump en el año 2017 precisamente un guiño a esa restauración anhelada de la imagen narcisista nacional que comparte la derecha radical con el fascismo y que “lejos del deseo fascista de fundar un nuevo orden ... ubica su comunidad idílica en el pasado mítico de los hombres blancos del capitalismo fordista” (Ubilluz, 2021, p. 98)?²¹ ¿No ha sido este discurso nostálgico el mismo que usó Trump en octubre del 2021 —“Vamos a recuperar América”—, precisamente después de bajarse de un avión en Iowa, al mejor estilo de Lindbergh? (Des Moines Register, 2021).

Para David Simon (2020), lo que vemos en la miniserie “todavía aplica”, debido a

nuestra susceptibilidad a la demagogia del nacionalismo, a la idea de la horda de inmigrantes como el “otro” peligroso El motín que vemos en la última parte, donde la policía se queda al margen y deja que la violencia suceda, es el equivalente al mitin neonazi de 2017 en Charlottesville.

Y hay otros “equivalentes”. Quizá el más llamativo esté en la escena en la que Herman Levin ayuda a limpiar tumbas en un cementerio judío, profanado por antisemitas que han manchado las lápidas con esvásticas. Este evento recuerda a lo sucedido en noviembre del 2020 en un cementerio judío de Michigan, cuyas tumbas fueron vandalizadas con pintas de Trump y MAGA el mismo día de las elecciones (CNN, 2020). Además,

lo que leemos en el libro de Roth y lo que vemos en la serie de Simon no es un pasado imposible, sino un tiempo cualquiera. Esos mensajes venenosos los hemos oído, los seguimos oyendo. En *La conjura contra América* aprendemos

que todos podemos ser judíos de algún modo. Que la chispa puede encenderse en cualquier momento, en cualquier lugar. (De Querol, 2021)

Hacia el final de la miniserie, la desaparición de Lindbergh y el Estado policial que le sigue terminan desembocando, luego de mucha violencia, en un llamado a nuevas elecciones. Elecciones no del todo libres, donde se ven urnas incendiadas y ciudadanos impedidos de votar, pero elecciones donde Simon destaca la participación masiva no solo de judíos, sino de otras comunidades discriminadas, como los afroamericanos, que hacia el final también salen a las calles a luchar contra la represión o a ejercer su derecho al voto. La luz empieza a volver a la paleta cromática de la serie. El día de las elecciones es recibido con preocupación, pero con esperanza, bajo un sol que anuncia la posibilidad de un cambio y una música de época que deja por un momento de acentuar las contradicciones y permite vislumbrar un mejor mañana.

“¿El Gobierno diciéndole a las compañías dónde pueden o no trabajar las personas de una raza o religión? Si los dejamos salirse con esto, ¿qué viene después?”, se pregunta al inicio Herman Levin, para luego añadir: “Así trabaja el fascismo”. El temor perpetuo y la chispa del odio siguen resonando en el mundo contemporáneo, son realidades especialmente duras para las minorías ciudadanas, pero el futuro, parece decirnos David Simon, inspirado por Roth, está en no darles “ni una pulgada”, en no dejarse pisotear, como en el *opening* de la miniserie. En ser solidarios, como los Levin que adoptan al hijo huérfano de sus vecinos producto de la violencia antisemita, y en hacer uso de las herramientas democráticas. Es decir, lo que la miniserie finalmente hace es, primero, poner en cuestión la invulnerabilidad del ideal, para luego defenderlo. Solo así “el camino estará abierto otra vez”, como en la canción de esos créditos iniciales, solo que, esta vez sí, en el mejor de los sentidos. ◻

Referencias

- Albright, M. (2018). *Fascismo. Una advertencia*. Paidós.
- Bresnan, M. (2016). America first: reading *The plot against America* in the age of Trump. *LARB. Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/america-first-reading-plot-against-america-age-trump/>
- CNN. (2020, 3 de noviembre). *Vandalizan tumbas judías con mensajes a favor de Trump*. <https://edition.cnn.com/videos/spanish/2020/11/03/vandalizan-tumbas-judias-mensajes-trump-jennifer-montoya-caffe-cnn.cnn>
- De Querol, R. (2021, 8 de enero). Una serie para el finde: “La conjura contra América”, qué fácil salta la chispa del odio. *El País*. <https://elpais.com/television/2021-01-08/una-serie-para-el-finde-la-conjura-contr-america-que-facil-salta-la-chispa-del-odio.html>
- Des Moines Register. (2021, 9 de octubre). *Donald Trump tells thousands at a rally in Iowa, “We’re going to take America back”*. <https://www.desmoinesregister.com/story/news/politics/2021/10/09/donald-trump-rally-iowa-state-fairgrounds-schedule-2020-election/6035496001/>
- Eco, U. (2018). *Contra el fascismo*. Lumen.
- Gatev, S. (2016). *The plot against America: real threats in a fictive world*. *Eolas Journal*. https://www.researchgate.net/publication/325020416_The_Plot_Against_AmericaReal_Threats_in_a_Fictive_World
- Gentile, E. (2019). *Quién es fascista*. Alianza Editorial.
- Roth, P. (2007). *La conjura contra América*. Debolsillo.
- Simon, D. (2020). *David Simon on anti-semitism and “The plot against America”*. PBS. <https://www.pbs.org/wnet/amanpour-and-company/video/david-simon-on-antisemitism-and-the-plot-against-america/>
- Ubilluz, J. C. (2021). Sobre la especificidad de la derecha radical en América Latina y Perú. De Hitler y Mussolini a Rafael López Aliaga. *Discursos del Sur*, (7), 85-116. <https://doi.org/10.15381/ddsn7.20903>
- Ubilluz, J. C., & Gruber, S. (2012). Del fascismo fascinante a la fascinación consigo mismo. Sobre por qué los alemanes participaron en el nazismo. En J. C. Ubilluz (Ed.), *La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood* (pp. 217-237). Universidad del Pacífico.
- Ward, M. (2018, enero). Predicting Trump and presenting Canada in Philip Roth’s *The plot against America*. *Canada Review of American Studies*, 48(1), 10-17. <https://doi.org/10.3138/cras.2017.008>

²¹ El propio Henry Ford, conocido antisemita, es un personaje de la miniserie, como secretario de la administración Lindbergh.

Shang-Chi y Fu Manchú: la breve historia de un infame antagonista

En septiembre del 2021, fui a una sala de cine con un par de amigos. Decidimos ver lo que fue, en el momento, la más reciente película de Marvel Studios, *Shang-Chi y la leyenda de los diez anillos* (*Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings*. Destin Daniel Cretton, 2021). Con gran sorpresa y confusión vi la adaptación cinematográfica de este personaje, yo un fanático de historietas cómicas que sabía que Shang-Chi era una propiedad muy poco popular, así como probablemente una de las más problemáticas de la compañía. Hasta el estreno de su película, el personaje era principalmente conocido por un pedazo de trivia relacionado a su origen, cuyo padre, y archienemigo, es Fu Manchú. Ni una copia ni una parodia de este es el doctor Diablo, uno de los nombres que se le da al villano en los libros y el título de su segunda aparición literaria de la mano de Sax Rohmer.

Para quienes solo conozcan a Fu Manchú como un chiste, juego de manos o estilo de bigote, se debería especificar

un poco de su historia y relevancia. Es un personaje de cierta influencia que nació en libros de aventuras juveniles escritos por el británico Sax Rohmer. Fu Manchú apareció por primera vez en *El misterio del Dr. Fu Manchú*, publicada en 1913. Desde entonces, ha sido el antagonista de una serie de novelas de bolsillo y varias adaptaciones cinematográficas, así como la inspiración para numerosos villanos que emulan su estética de “diabólica mente criminal asiática”. Es un personaje profundamente racista, una representación xenofóbica que sintetiza miedos occidentales de la era victoriana. Tiene piel amarilla, garras en vez de uñas, habilidades vagamente místicas, un largo y delgado bigote, así como cierto tipo de vestimenta que puede remitir a la cultura



★ HITOSHI ISA KOHATSU

Shang-Chi y la leyenda de los diez anillos, una de las cintas de Marvel Studios estrenada en el 2021, presentó a un villano interpretado por Tony Leung. ¿Cuál es el origen de este personaje y cómo ha evolucionado a través del tiempo? El presente es un recorrido que involucra estereotipos raciales, minorías y adaptaciones polémicas.

Fuente: IMDb

china de una manera estereotípica. Su objetivo es la destrucción de Occidente, y utiliza todo su intelecto para esta meta. Fu Manchú es probablemente la encarnación más pura de racismo antichino que se puede encontrar en ficción. Por desgracia, también era inmensamente popular durante el siglo xx. Ello explica su impresionante número de apariciones como villano en películas de acción. Es una de las principales inspiraciones para el arquetipo de la mente maestra de complots criminales en el cine de aventuras.

El reciente filme de Disney no toma al personaje de Fu Manchú de manera directa. La compañía requiere de cierta sensibilidad racial para garantizar un mercado global, después de todo. De algún modo, se transforma en esta adaptación, en un personaje llamado Wenwu que es interpretado por el magnífico actor Tony Leung, en un intento de modernizar el arquetipo de Fu Manchú. Su presencia trae una interesante cuestión: ¿cómo es que

Foto: *Shang-Chi y la leyenda de los diez anillos*

esta figura ha sobrevivido de un modo u otro por más de cien años? Siempre me resulta de interés observar cómo algunos personajes evolucionan a través de singulares mutaciones.

A continuación, hago un recorrido breve de este controversial personaje, que parece estar en declive en el siglo xxi, a pesar de la gran popularidad que tuvo en el siglo pasado. Asimismo, me centro en el caso de Shang-Chi y cómo fue plasmado en algunas historietas.

El doctor Diablo (y derivados)

Como ya se dijo, Fu Manchú tuvo un origen literario a fines de la era victoriana. Su popularidad hizo que rápidamente apareciera en el cine, a partir de una

serie de cortos silentes. Uno de ellos es *The Mystery of Dr. Fu Manchu* (A. E. Coleby, 1923), con el personaje interpretado por Harry Agar Lyons. Otro fue *The Mysterious Dr. Fu Manchu* (Rowland V. Lee, 1929), película en que Warner Oland tomó las riendas del personaje. En ambos casos, ya podemos identificar algunos rasgos que se tornaron característicos en la visión cinematográfica del personaje: el bigote, la vestimenta y el maquillaje utilizado para que la cara de Oland tenga rasgos “asiáticos”. En tiempos sonoros, MGM produjo *La máscara de Fu-Manchú* (*The Mask of Fu Manchu*. Charles Brabin y Charles Vidor, 1932), en la que Boris Karloff tomó el rol del criminal. La película llega a extremos ridículos tanto en su trama como en el racismo que destila en cada escena. Se utiliza todo estereotipo posible en un Fu Manchú que tiene como plan llevar a la gente de Asia a tomar a las mujeres europeas y destruir su continente.

Mención especial merece una serie de películas de los años sesenta, en las que Christopher Lee interpretó al personaje a partir de *El regreso de Fu-Manchú* (*The Face of Fu Manchu*. Don Sharp, 1965). Es probablemente la representación cinematográfica más conocida de la figura, que conserva todos los estereotipos ya referidos en cuanto a la vestimenta y al maquillaje. Lee continuó el rol por cuatro secuelas más, cada una de menor calidad que la anterior, lo que culminó en *El castillo de Fu-Manchú* (*The Castle of Fu Manchu*. Jesús Franco, 1969).

Más allá de otras apariciones del personaje, hay ciertas constantes a través de las cuales se le enfoca. Su condición de terrorista que busca destruir Europa, o un modo de vida europea, lo coloca —desde una perspectiva inglesa— como el otro, el enemigo. Es llamativo que haya sido constantemente interpretado por un actor europeo con un maquillaje que emule la apariencia estereotípica de una persona del este de Asia. Estamos ante un *yellowface*, lo que da a estas películas una cierta cualidad de espectáculo *minstrel*.

Asimismo, Fu Manchú también puede ser visto en un sentido orientalista, ya que el personaje se vuelve una figura exótica, distante de su público objetivo, que era principalmente anglosajón. A diferencia de otras caricaturas racistas, el doctor es brillante e ingenioso, pero también maniático y criminal. De cierta manera, se admiran sus capacidades intelectuales, pero se mantiene un distintivo miedo al respecto. Concentra aversión y fascinación, sin mencionar que, en su rol de villano, ha sido más memorable y duradero que el protagonista de sus historias, Denis Nayland Smith. Por tener una personalidad más imponente, Fu Manchú es carismático, perspicaz. Casi todos los actores que lo han interpretado, han dado una *performance* tan exagerada que es casi imposible no encontrar cierto encanto (si uno ignora todo el racismo, claro).

Tras la última película de Christopher Lee, la popularidad del personaje cayó, salvo en parodias y sátiras del género de aventura. De cualquier modo, su influencia fue tangible. Por ejemplo, Ian Fleming lo utilizó de inspiración para el personaje de Dr. No, un científico descendiente chino que se convirtió en el primer villano de James Bond en *El satánico Dr. No* (*Dr. No*. Terence Young, 1962). El arquetipo de la mente maestra es actualizado al contexto y ambiente de la época

en específico. Ahora, su poder no yace en magias exóticas, sino en misiles nucleares. La popularidad de Bond y del doctor Julius No aseguraría que Fu Manchú continúe inspirando a los villanos en películas de espías, tan populares durante el periodo de la Guerra Fría. Asimismo, encontramos al emperador Ming en *Flash Gordon* (Mike Hodges, 1980), cuyo diseño en la cinta está claramente basado en la apariencia del Fu Manchú de Christopher Lee. Los detalles estéticos del personaje fueron utilizados como punto de partida, lo cual significa que aún se mantenían ciertos indicadores visuales de orientalismo.

Directamente o no, Fu Manchú se expande en el cine de aventura, espías, fantasía y ciencia ficción. Su influencia también dejó una gigantesca huella en el medio gráfico, específicamente en cierta compañía estadounidense de cómics, cuyos personajes se han vuelto extremadamente populares en el siglo XXI.

Shang-Chi, maestro de kung-fu

Fu Manchú tuvo una trayectoria en la que colisionó con Shang-Chi, lo que lo conduciría a algún tipo de presencia en el 2021. Para empezar, Shang-Chi fue creado como un intento de la compañía Marvel Comics para aprovechar la breve popularidad de películas de kung-fu durante los años setenta. Específicamente, se trató de emular a Bruce Lee en cintas como *Cinco dedos de Furia* (*Jing wu men*. Wei Lo, 1972). Debutó en *Marvel Special Edition #15*, publicado en 1973, escrito por Steve Englehart e ilustrado por Jim Starlin. La adición de Fu Manchú aparentemente fue a petición u orden del editor en jefe Jim Shooter, quien decidió que el personaje debería ser el padre del protagonista. Desde el número 17, la historieta sería renombrada como *Master of Kung Fu*, y Fu Manchú sería una constante amenaza en cada edición. Una vez que la moda de filmes de artes marciales cayó, Shang-Chi fue relegado a un limbo, a donde los personajes casi olvidados van, con pocas y esporádicas apariciones en otros títulos, o en la ocasional miniserie cultivada puramente por nostalgia. Shang-Chi era una curiosidad, un pedazo de trivía en el expansivo universo Marvel para que algunos superfanáticos recordaran. Esto cambió completamente cuando se realizó el anuncio de una película del personaje como parte del universo cinematográfico de Marvel, probablemente la franquicia más popular (ciertamente una de las más exitosas en términos económicos) en la historia de Hollywood.



Fuente: IMDb

La película del 2021 es ciertamente más palpable a sensibilidades modernas. Se hicieron severas modificaciones en el proceso de adaptación. Se trató de manejar los componentes problemáticos de Fu Manchú en un contexto político y social más globalizado. El director pareció estar consciente de la relación entre la propiedad intelectual de Marvel y el personaje de Sax Rohmer. Si bien se conserva el enfrentamiento de Shang-Chi con el padre, se ignoraron los estereotipos negativos del doctor. Como se había mencionado, el padre en la película es prácticamente una creación original llamada Wenwu, quien mantiene una proximidad con Fu Manchú solo por ser el antagonista de su hijo. Es un villano mucho más compasivo y simpático, con una relación algo más compleja con el protagonista. En otras palabras, es la versión políticamente correcta de Fu Manchú.

Lo interesante es que el personaje de Tony Leung posee otros elementos en común con otra caricatura racial china en el universo Marvel, el Mandarín. Esta es una figura que se encuentra claramente basada en el arquetipo de Fu Manchú, por no decir que es una completa copia. Fue creado por Stan Lee y Don Heck en *Tales of Suspense #50*, publicado en 1963, como un villano del personaje Iron Man, quien solía batallar contra una miríada de estereotipos rusos y chinos durante sus primeros años. Eran los tiempos de la Guerra Fría después de todo. En el largometraje, Wenwu toma el nombre verdadero del personaje el Mandarín y su rol con respecto a los “diez anillos” del título de la película. La adaptación toma las funciones del original y elimina sus detalles anticuados.

Tras revisar la historia de Fu Manchú y su vínculo parcial con la cinta de Marvel Studios, podemos, de cierta manera,

Foto:
Flash Gordon

apreciar cómo una caricatura racial como esta sigue teniendo alguna presencia en la cultura popular, por más tenue que la conexión sea. Es de sumo interés cómo estos personajes de carácter tan regresivo siguen siendo influyentes y cómo se encuentran en constante evolución.

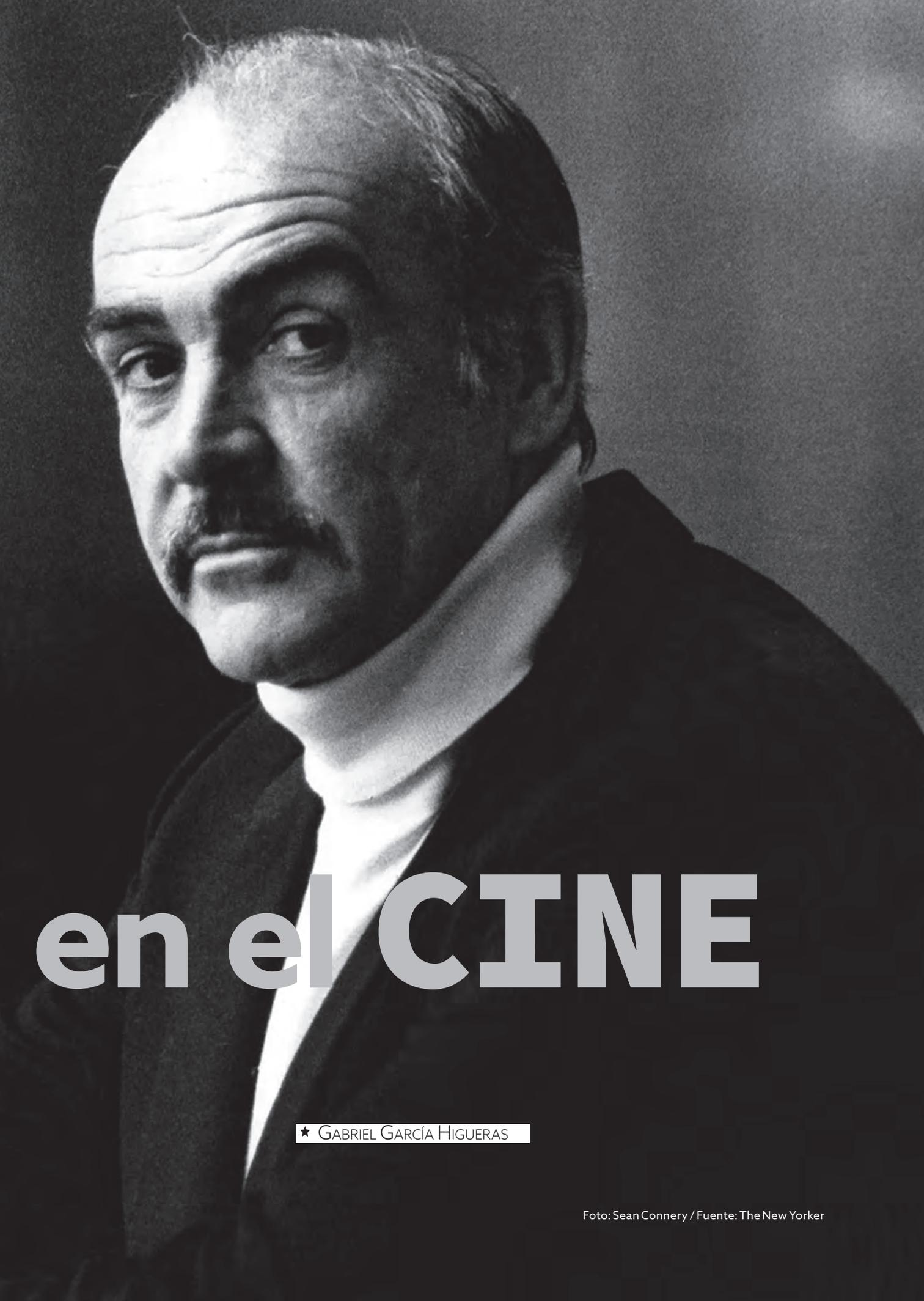
Se ha de decir que la intención de esta pequeña exploración de Fu Manchú y su influencia no es un reclamo. No se espera que Marvel utilice estereotipos de esa naturaleza en sus producciones. El vínculo de una de sus películas con una caricatura racista como Fu Manchú es poco más que una curiosidad de adaptación.

Lo que se tiene que tomar en cuenta, al final, es que incluso piezas relativamente inocuas de entretenimiento como son las producciones de Marvel/Disney provienen de historias “problemáticas” y de larga data. Sus raíces se hallan en el exotismo, en medio de un presente de *remakes*, adaptaciones y reinterpretaciones que constantemente reciclan el pasado con poca reflexión sobre su bagaje ideológico. ◻

A continuación, una retrospectiva y, a la vez, un homenaje a la vida y carrera de Sean Connery.

El reconocido y aclamado actor escocés es recordado como el hombre que dio vida a la primera encarnación cinematográfica del agente James Bond (referido más de una vez en este número por los villanos a los que enfrentó), pero su ilustre filmografía se expande a una miríada de géneros, con una galería de personajes que adquieren una complejidad singular gracias al talento del intérprete.

SEAN CONNERY: una VIDA



en el CINE

★ GABRIEL GARCÍA HIGUERAS

Foto: Sean Connery / Fuente: The New Yorker

Sean no es como todo el mundo; es muy original. Nunca ha sido el más fuerte o el más solicitado, pero finalmente se le ha reconocido como la estrella cinematográfica que siempre ha sido. Hollywood ha admitido al fin que Sean es una de las grandes estrellas del cine. Será recordado por la historia escrita del cine.

Steven Spielberg (1989 — como se cita en *Sean Connery. Biografía no autorizada* de Robert Sellers, 2001)

En la historia del cine, pocos actores consiguieron un ascenso tan fulgurante al estrellato como Sean Connery. A principios de los años sesenta, este actor de origen escocés moldeó la personalidad y el estilo de James Bond, el espía de la inteligencia británica ideado por el novelista Ian Fleming una década atrás, en plena Guerra Fría. Su interpretación verosímil y convincente sentó el canon del personaje desde su primera aparición en *El satánico Dr. No* (*Dr. No*, 1962). A dicho filme le siguieron títulos de la saga Bond que cosecharon un éxito sensacional alrededor del mundo y que catapultaron a Connery, inicialmente, a la fama y, luego, al primer plano del espectáculo internacional.

Su historia personal representa el paradigma del *self-made man*, más aún si hemos de considerar que el ambiente social que rodeó su nacimiento y primera juventud no hacía prefigurar un porvenir artístico, además del hecho de no haber recibido formación académica en el arte dramático.

Orígenes humildes

El distrito industrial de Fountainbridge, en Edimburgo, vio nacer a Thomas Connery — el futuro Sean — el 25 de agosto de 1930 en el seno de una familia de clase trabajadora: su padre Joe laboraba en una fábrica, mientras que su madre Effie se dedicaba a la limpieza de oficinas. Para contribuir con la estrecha economía familiar, trabajó como repartidor de leche a la edad de nueve años y cuando apenas alcanzó la adolescencia — a los trece, durante la guerra — abandonó la escuela para dedicarse a su empleo a tiempo completo. Proyectándose un futuro promisorio, en el que idealmente imaginaba navegar por el mundo, a los diecisiete años se alistó en la Marina británica, de la que fue dado de baja dos años después por contratiempos de salud. De regreso a su ciudad natal, ensayó diversos trabajos ocasionales; entre ellos, repartidor de carbón, albañil, barnizador de

ataúdes y vigilante en una piscina pública. En ese tiempo, Connery, que amaba practicar deportes — el fútbol, en particular —, se aficionó al culturismo. Como resultado, su anatomía musculosa le procuró un ingreso adicional, pues posaba como modelo para los estudiantes de la Escuela de Arte en Edimburgo. En 1953, fue persuadido para competir en el concurso de Mr. Universo en Londres, certamen en el que resultó finalista y en el que consiguió la medalla de bronce.

En el escenario

El interés de Connery por el mundo del teatro empezó cuando trabajó como tramoyista en el King's Theatre de Edimburgo. Sin que lo desalentara su falta de experiencia, se presentó en Londres a las pruebas del musical *South Pacific*, de Rodgers y Hammerstein, que había cruzado el Atlántico luego de su triunfo en Broadway. Sin duda, su presencia física y su estatura de 1,88 m contribuyeron a que ganara un pequeño papel, por el que cobró doce libras esterlinas a la semana. Después de la temporada londinense, la obra emprendió una gira por Gran Bretaña, que se extendió por más de un año. En ese tiempo, Connery se hizo consciente de que la actuación era lo que más le interesaba. Aprendió el oficio de forma enteramente autodidacta, empírica; en un principio, observando el desempeño de sus compañeros actores. Este giro en su actividad lo animó a mudar de nombre. Así se convirtió en Sean Connery.

Conviene no olvidar una influencia destacable en esta etapa crucial de su vida: Robert Henderson, actor estadounidense que

integraba el elenco de *South Pacific*, apreció las condiciones del joven escocés para la interpretación y se convirtió en su amigo y mentor. Este le hizo notar la importancia del enriquecimiento cultural en la formación de un actor y le entregó una lista de seis obras literarias imprescindibles (Callan, 1983, p. 58). Siguiendo su consejo, Connery frecuentó bibliotecas locales, donde leyó con avidez a Ibsen, Proust, Tolstói, Joyce y otros clásicos. Igualmente, como parte de su autoaprendizaje, comenzó a trabajar en su dicción, caracterizada por su marcado acento escocés. Muchos años después, Henderson refirió que en esa época “Sean tenía un verdadero deseo insaciable de aprender el negocio” (Callan, 1983, p. 61). Más tarde, con el rotundo éxito de Bond, el público creyó que lo había conseguido con facilidad, pero, muy al contrario, fue resultado de gran esfuerzo y perseverancia; el suyo fue un camino de “sudor y lágrimas” (Callan, 1983, p. 61).

Sus primeros roles dramáticos los representó en un pequeño teatro de repertorio en Londres, y su debut cinematográfico arribó en 1957 con la película *No Road Back*. En esta producción de trama criminal y de bajo presupuesto, Connery interpretó al asistente de un *gangster*. Ese mismo año, incursionó auspiciosamente en la televisión con el drama *Requiem for a Heavyweigh*, cuyo guion pertenecía a Rod Serling y que produjo la BBC. Aquí obtuvo su primer papel protagónico en una historia centrada en los avatares de un pugilista en el declive de su carrera. Por esta actuación, recibió críticas elogiosas que le significaron nuevos contratos en la televisión británica. Participó



Fuente: IMDb

en varias realizaciones, entre las que figuraban adaptaciones dramáticas de Shakespeare y Tolstói. Paralelamente, continuó su carrera en el cine, representando en su mayoría a personajes secundarios en películas de serie B. Algunas excepciones fueron *Víctima de sus deseos* (*Another Time, Another Place*, 1958), donde compartió roles con la diva de Hollywood Lana Turner, y *El cuarto deseo* (*Darby O'Gill and the Little People*, 1959), una entretenida producción de Walt Disney, que fue su primera película filmada en los Estados Unidos y que lo dio a conocer ante una nueva audiencia.

El fenómeno James Bond

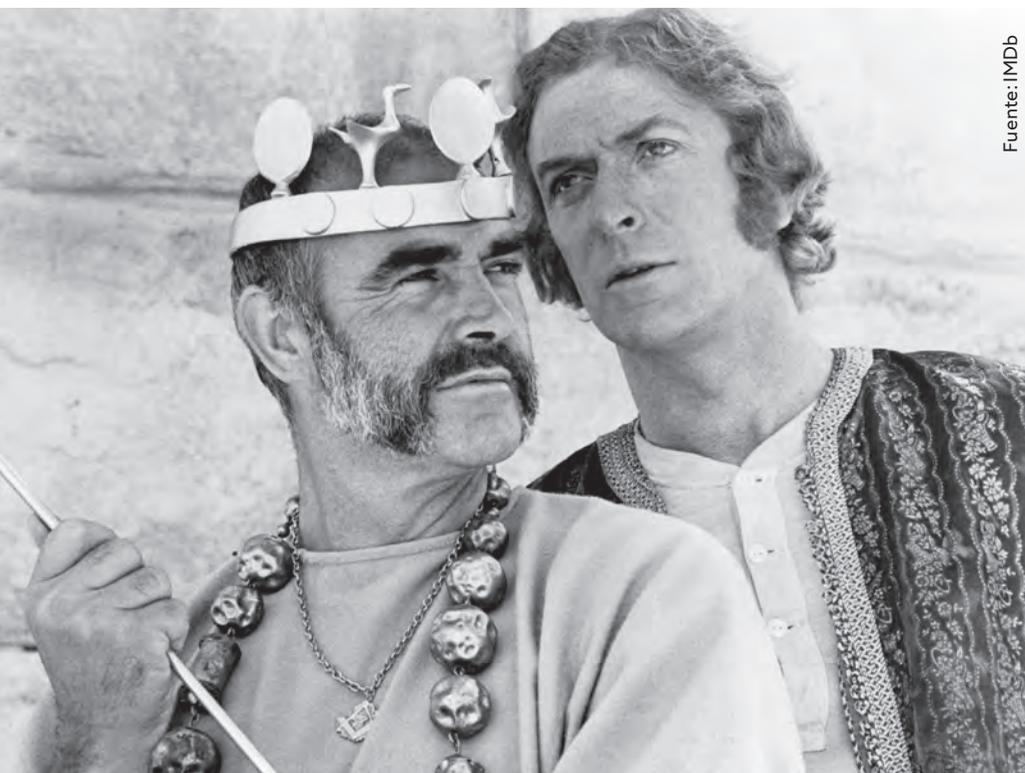
En noviembre de 1961, llegaría el papel que transformó para siempre la vida de Sean

Foto:
Connery y las
actrices de
El satánico
Dr. No

Connery. Los productores norteamericanos Albert R. Broccoli y Harry Saltzman, fundadores de Eon Productions en Londres, poseían los derechos fílmicos de las novelas de Ian Fleming sobre el superespía James Bond. Las restricciones de presupuesto para el primer filme, les hizo desistir de contratar a una estrella (originalmente habían considerado a Cary Grant). Después de una intensa búsqueda, el aplomo y la arrogancia de Connery los convenció de que era el actor apropiado para encarnar al agente secreto con licencia para matar. Tras su elección, Connery firmó contrato para interpretar a Bond en cinco películas. Es sabido que Fleming no estaba convencido de la idoneidad de esta elección,

pues había imaginado un perfil distinto para su héroe; sin embargo, cambió de parecer luego de ver su primera actuación. En la construcción del personaje, Connery —quien recibió la orientación del director Terence Young— incorporó la frialdad, la sofisticación y el sibaritismo del Bond literario, pero le aportó sentido del humor. El resultado fue una combinación de elegancia, rudeza, seducción e ironía. Su enfoque actoral perseguía hacer creíble al personaje. “Es fantasía, pero intentas hacerlo real”, declaró Connery en cierta ocasión (Sellers, 2001, p. 63).

Las dos primeras películas, *El satánico Dr. No* y *El regreso del agente 007* (*From Russia With Love*, 1963) —la predilecta



Fuente: IMDb

de Connery en ese rol—, dirigidas por Terence Young, consiguieron significativas recaudaciones de taquilla a nivel mundial y fueron seguidas de un suceso comercial aun mayor con *007 contra Goldfinger* (*Goldfinger*, 1964), de Guy Hamilton. Esta realización, que contó con holgado presupuesto, introdujo la estructura fílmica y los componentes que definirían los siguientes episodios de la serie (González Laiz, 2003, p. 9); entre ellos, el despliegue de avances tecnológicos y un repertorio de modernos artilugios. A mediados de los sesenta, James Bond fue un ícono en la cultura de masas, y en cuanto fenómeno sociológico sería materia de análisis entre intelectuales. Su impacto en la cultura popular se manifestó en el suceso de la bondmanía.

Entre 1965 y 1966, con el estreno del cuarto filme, *Operación Trueno* (*Thunderball*, 1965), dirigido por Terence Young, Connery se erigió en el actor más taquillero en los Estados Unidos (Gasca, 1981, p. 113); sin embargo, personificar a Bond no era una prioridad en su vida. Más bien lo consideraba como una inmejorable oportunidad para ganar notoriedad y, a partir de ello, poder interpretar otro tipo de papeles que le permitieran crecer como actor.

Foto:
Con Michael
Caine en
*El hombre
que sería rey*

De ahí que, durante el *boom* cinematográfico del agente 007, encarnó a personajes radicalmente diferentes, roles que le permitieron a la vez ser dirigido por importantes realizadores. Tal es el caso de Alfred Hitchcock en el drama psicológico *Marnie* (1964), donde Connery interpretó a Mark Rutland, un acaudalado hombre de negocios de Filadelfia y esposo de la protagonista, o Sidney Lumet, director de *La colina de la deshonra* (*The Hill*, 1965). En dicha cinta, ambientada en la Segunda Guerra Mundial, encarna al sargento mayor Joe Roberts, quien se rebela ante los abusos de la autoridad en una prisión militar británica en el norte de África. Por esta vibrante actuación —una de las más resaltantes de su carrera—, mereció reconocimientos de la crítica. Sin embargo, el público y los medios de comunicación identificaban estrechamente al actor con el popular héroe que había creado en la gran pantalla.

Después del rodaje en Japón de *Solo se vive dos veces* (*You Only Live Twice*, 1967), que dirigió Lewis Gilbert, Connery

abandonó el rol que le dio celebridad. Sus declaraciones sobre James Bond, a través de esos años, fueron elocuentes de que albergaba hacia este sentimientos ambivalentes. Las jornadas de filmación se hacían cada vez más prolongadas y agotadoras; además, la presión mediática derivada del fenómeno comercial y el temor de verse encasillado por más tiempo en este papel influyeron en su decisión de poner término a su participación en la saga fílmica.

Sobre ese periodo de su carrera, recordaré un hecho que no es lo suficientemente conocido. En 1967, apenas colgó el traje del espía, se embarcó en un proyecto personal: dirigir un documental que tituló *The Bowler and the Bunnet* (1967). En tal producción, filmada en blanco y negro y emitida por la televisión escocesa, Connery examina las disputas entre trabajadores y patrones en el astillero de Clydeside en Escocia, en ocasión de las nuevas prácticas laborales que se habían introducido para su reflatamiento. Además de dirigirlo, Connery —que lucía un gran bigote y un aspecto que difería del habitual— era el narrador. Su postura concordante con las demandas de los obreros —sector del que provenía— reveló su sentido de justicia social.

En aquella época protagonizó el *wéstern Shalako* (Edward Dmytryk, 1968), la trama de aventura *La tienda roja* (*The Red Tent*. Mijaíl Kalatozov, 1969) y el intenso drama social *Odio en las entrañas* (*The Molly Maguires*. Martin Ritt, 1970). Estas realizaciones no concitaron el interés que se esperaba del público. Otro sería el resultado del policial de Sidney Lumet, *Las grabaciones de Anderson* (*The Anderson Tapes*, 1971), en el que Connery interpreta al jefe de una organización delictiva que planifica un fallido robo en Manhattan.

No obstante, lo declarado en años precedentes, en 1971 decidió adentrarse una vez más en la

piel de James Bond. Para ello, los estudios United Artists le ofrecieron más de un millón doscientos mil dólares de honorarios y el financiamiento de dos películas de su elección. Su retorno se produjo en *Los diamantes son eternos* (*Diamonds Are Forever*, 1971), de Guy Hamilton, y que el *box office* situó como una de las cinco películas más taquilleras de ese año en Norteamérica (*The Numbers*, s. f.). Sin embargo, en opinión de los críticos, no se trata del filme más rutilante dentro de la serie. La millonaria suma que recibió fue donada íntegramente a la *Scottish International Education Trust*, organización benéfica que contribuyó a crear y que patrocina al talento individual de Escocia.

Más allá de Bond

En los años setenta, Sean Connery tenía como principal mira labrarse una nueva imagen como actor. Para ello, buscó distanciarse de la vertiente comercial del cine. En esta nueva etapa, intervino en

trece filmes de variado contenido (épico, policial, bélico, drama político, ciencia ficción), en los que interpretó un amplio elenco de personajes que le permitieron demostrar su versatilidad y talento. Por otro lado, en el plano de la vida familiar, perdió a su padre y se divorció de su primera esposa, la actriz australiana Diane Cilento, madre de su único hijo: Jason.

De aquel decenio, haré referencia a las que, desde mi punto de vista, son sus actuaciones más acabadas. Bajo la dirección de Sidney Lumet, con quien colaboró en seis filmes, Connery protagonizó el drama policial *La ofensa* (*The Offence*, 1973), del que también ejerció el control creativo. En este filme oscuro e inquietante, interpretó al sargento detective Johnson, perturbado por el avance del crimen urbano. Después de servir a la policía por veinte años, efectúa un intenso y violento interrogatorio a un sospechoso de abusar de menores al que termina por arrancarle la vida involuntariamente. Connery compuso aquí el prolijo y enérgico retrato de un policía severo y

atormentado, *performance* de la que se sintió bastante satisfecho. En opinión de John Huston, los últimos 40 minutos en que el detective se desmorona ante el peso de sus propios recuerdos, se hallaban entre lo mejor que había visto (Parker, 2020, pp. 196-197).

John Huston debió esperar unos veinticinco años para realizar el filme épico: *El hombre que sería rey* (*The Man Who Would Be King*, 1975), adaptación del relato corto de Rudyard Kipling, ambientado en la era del colonialismo británico. Este narra las aventuras de dos suboficiales ingleses en la India, Daniel Dravot y Peachy Carnehan —representados por Sean Connery y Michael Caine, respectivamente—, quienes viajan al remoto reino de Kafiristán en búsqueda de fortuna. Allí, los lugareños creen que Dravot es el descendiente de Alejandro Magno, lo veneran cual semidiós y le entregan el mando del reino. Al final de la historia, se revela que el envanecido Dravot era un

Foto:
Los intocables

Fuente: *The Hollywood Reporter*



mortal y este, a la postre, enfrenta su sacrificio con valor e hidalguía.

Connery y Caine, que eran amigos cercanos, ofrecieron admirables actuaciones. Con respecto a su trabajo, señaló Huston: “Eran grandes juntos. Sorprendentemente, sintonizaban a la perfección, lo que es algo único en mi experiencia” (Sellers, 2001, p. 197). Desde su estreno, el filme devino en un suceso y la actuación de Connery mereció encendidos elogios. Es la película que el público más recuerda de él, después de los filmes de Bond, y era la favorita del actor.

Después de *El hombre que sería rey*, el actor ofreció otra notable representación en la historia heroica, romántica y de tono nostálgico *Robin y Marian* (*Robin and Marian*, 1976), dirigida por Richard Lester. Luciendo barba entrecana y una pronunciada calvicie, Connery —quien siempre aparentó más edad de la que tenía— compone al héroe legendario Robin Hood en sus años de madurez y declive. El personaje

retorna a Inglaterra, después de su frustrante participación en las cruzadas, se enfrenta al *sheriff* de Nottingham e indaga por la doncella Marian —interpretada por Audrey Hepburn—, ahora abadesa de un priorato. En su inesperado encuentro, después de la prolongada ausencia de Robin, se reaviva el antiguo amor que prosigue hasta la muerte.

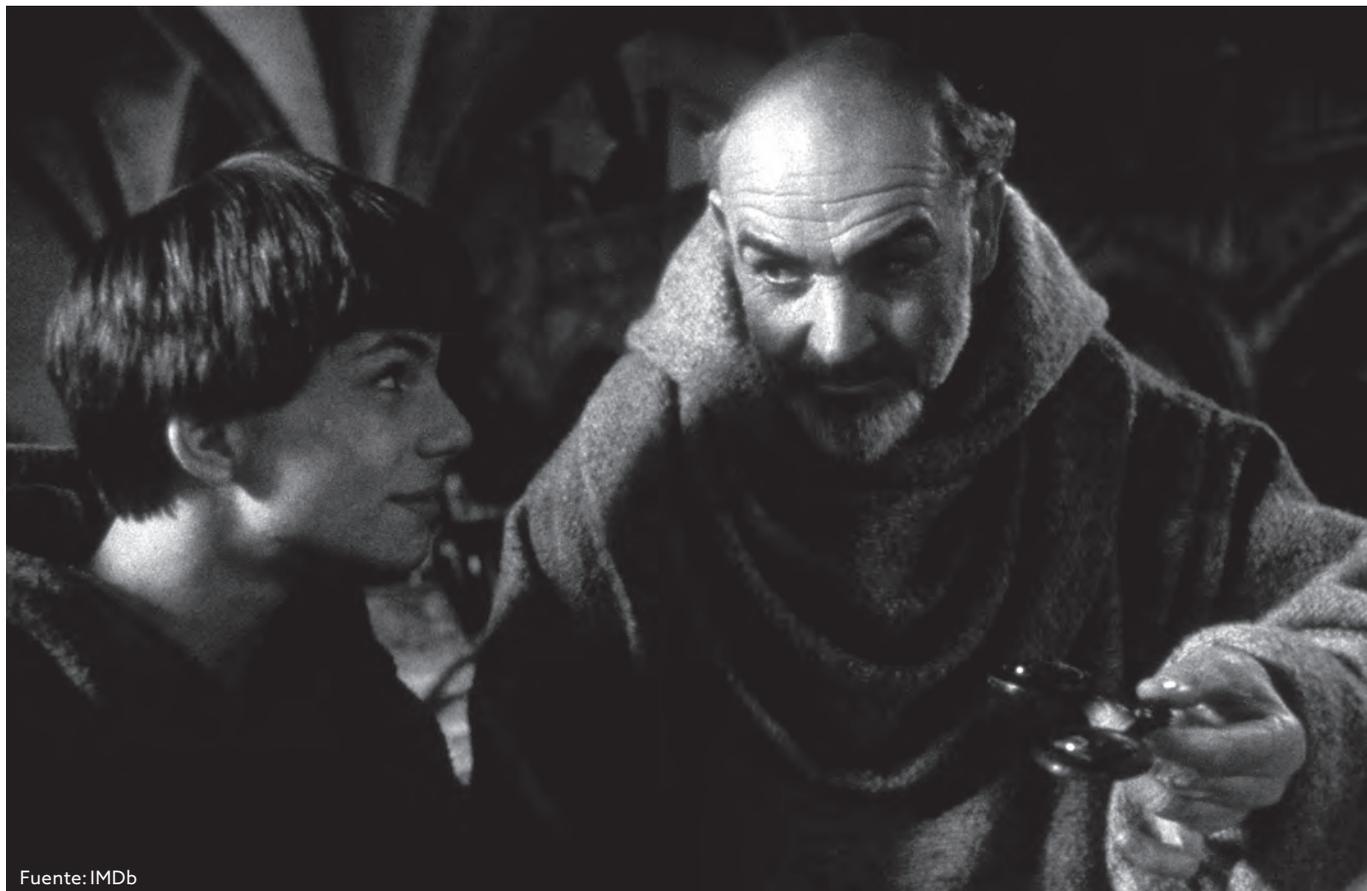
Plenitud actoral

A pesar de que la estrella siempre mantuvo popularidad, no todos los filmes que protagonizó entre fines de los años setenta e inicios de los ochenta fueron éxitos comerciales. En cierto modo, la revitalización de su carrera empezó cuando decidió encarnar una vez más a James Bond en un *remake* de *Operación Trueno*, realizado al margen de la serie oficial. Producido por Jack Schwartzman y dirigido por Irvin Kershner, la cinta llevó el irónico título de *Nunca digas nunca jamás* (*Never Say Never Again*, 1983), producción

en la que Connery intervino en decisiones creativas. Su regreso al rol, a doce años de haberlo abandonado, suscitó expectativas. El resultado fue una película entretenida, aunque irregular. Sin embargo, obtuvo una significativa recaudación y le permitió al actor reposicionarse en el mapa del cine.

Entre sus trabajos, en la década de 1980, destaca su composición del monje franciscano William de Baskerville en la adaptación de la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (*Der name der rose*, 1986), dirigida por Jean-Jacques Annaud. En la trama, ambientada en el medioevo, Baskerville recalca en una abadía de monjes benedictinos en el norte de Italia para investigar misteriosas y violentas muertes. En sus pesquisas, el protagonista ensaya un razonamiento lógico, propio de la escolástica, hasta descubrir la causa de tan extraños sucesos. Su actuación

Foto:
El nombre de la rosa



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

fue elogiada. Así, el *Mail on Sunday* publicó: “El retrato de Connery como de un hombre a la cabeza de su tiempo debería obtener como mínimo una nominación al Oscar” (como se citó en Sellers, 2001, p. 158). No consiguió el Premio de la Academia estadounidense por aquella actuación, pero sí el BAFTA, el máspreciado galardón del cine y la televisión británica.

Al año siguiente, Connery se integró al elenco de uno de los filmes que más se recuerdan de su carrera, *Los intocables* (*The Untouchables*, 1987), con la dirección de Brian De Palma y el guion de David Mamet. El reparto actoral incluía a Kevin Costner y a Robert De Niro. En esta realización, encarna al viejo policía de origen irlandés Jim Malone, quien custodia el orden en un barrio de Chicago y a quien Eliot Ness recluta para integrar el Departamento del Tesoro y combatir a la organización criminal de Al Capone. Como era de ordinario en el actor, aportó ideas al guion. El filme fue acogido

Foto:
Con Audrey
Hepburn
en *Robin y
Marian*

favorablemente por la crítica y el público, y Connery se tornó en uno de los actores más taquilleros del momento. Por este papel, recibió el Globo de Oro como mejor actor de reparto, categoría en la que también obtuvo un merecido Óscar en 1988.

Desde entonces, participó en filmes que fueron grandes éxitos comerciales, como *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), de Steven Spielberg, o *La caza del Octubre Rojo* (*The Hunt for Red October*, 1990), dirigida por John McTiernan. Otro logro fue la película de acción *La roca* (*The Rock*, 1996), que tuvo a Michael Bay de director y a Connery como productor ejecutivo. Aquí interpreta a John Mason, un exagente de la inteligencia británica requerido por el FBI para liderar una operación dirigida a desactivar los misiles en posesión de un grupo de

marines rebeldes en la isla de Alcatraz (Pfeiffer & Lisa, 1996, p. 282). Acaso este sea su rol mejor apreciado en la década del noventa; además, con ello evidenció que a los sesenta y cinco años mantenía invariable su condición de ícono del cine. En esta época, asimismo, mereció diversos homenajes y premiaciones al conjunto de su carrera cinematográfica.

Uno de sus papeles más entrañables hacia el final de su trayectoria artística fue el del novelista William Forrester, ganador del Premio Pulitzer, que vive en el anonimato y que enseña a un estudiante aficionado al baloncesto a perfeccionar su talento literario en *Descubriendo a Forrester* (*Finding Forrester*, 2000), de Gus Van Sant. Dos años después, se involucró como actor y productor de *La liga extraordinaria* (*The League of Extraordinary Gentlemen*), dirigida por Stephen



Fuente: IMDb

Norrington. El resultado lo dejó insatisfecho, a tal grado que decidió retirarse de la actuación. A pesar de las ofertas millonarias que recibió para que retornara a los estudios de filmación, mantuvo su negativa; expresó estar cansado y, más de una vez, declaró que este negocio se había colmado de idiotas, en referencia al trabajo de jóvenes realizadores (Clarín, 2005). A todas luces, él pertenecía a otra época y no se hallaba cómodo con los métodos de trabajo y las orientaciones que primaban en la moderna industria del cine.

Tras su jubilación, Connery vivió retirado al lado de su esposa, la pintora francoarroquí Micheline Roquebrune, en la Costa del Sol (España) y las Bahamas, entregado a su pasión por el golf. Además, compuso sus memorias, tituladas *Being a Scot*, que publicó en 2008.

La luz del astro escocés dejó de brillar en la madrugada del 31 de octubre de 2020. Había cumplido noventa años. La noticia de su deceso tuvo resonante impacto global. La prensa informó, a partir de declaraciones ofrecidas por su viuda, que sus últimos años fueron

Foto:
Descubriendo a Forrester

difíciles a causa de la demencia senil que padecía (El País, 2020).

Su huella en el cine

De los roles que Sean Connery interpretó en sus cuarenta y seis años de vida actuarial, James Bond fue el de mayor resonancia en el imaginario colectivo (para la mayoría de los críticos y aficionados, él fue su mejor encarnación), lo que contribuyó al nacimiento de la franquicia de más larga vigencia en el cine. Al mismo tiempo, sus personajes se distinguen, comúnmente, por sus contornos épicos y morales: son individuos cuyas acciones se guían por nobles ideales y por un sentido de rectitud y justicia. Este rasgo de su actuación, aunado a su imponente presencia y carisma, hicieron de Connery una leyenda en vida.

Como actor, sobresalió también por la autenticidad de su trabajo y el compromiso con su oficio, pues siempre entregó su versátil talento histriónico al servicio de la historia y

del personaje. Recuérdese también que, en sus días de mayor popularidad, optó por proyectos que consideraba más estimulantes desde el punto de vista creativo, varios de los cuales no fueron favorecidos en la recaudación. Acerca de su personalidad artística, es interesante leer las opiniones de directores y actores/actrices que alternaron con él y que concuerdan en destacar su exigencia profesional, sus ideas creativas, su sencillez y lo divertido que era en el plató.

Las historias de aventura, drama y romance que protagonizó deleitaron y emocionaron buena parte de nuestra vida de cinéfilos. Con su muerte, desaparece un estilo de actor que supo encarnar con credibilidad y aplomo al primer gran héroe del cine moderno. □

Referencias

- Callan, M. F. (1983). *Sean Connery*. Stein and Day.
- Clarín. (2005, 4 de agosto). *En Hollywood son una banda de idiotas*. https://www.clarin.com/ediciones-antiores/hollywood-banda-idiotas_0_Sk-QGd1RKg.html
- El País. (2020, 24 de noviembre). *Los últimos días de Sean Connery, contados por su viuda: "En sus momentos de lucidez quería acabar con todo"*. <https://elpais.com/gente/2020-11-24/los-ultimos-dias-de-sean-connery-contados-por-su-viuda-en-sus-momentos-de-lucidez-queria-acabar-con-todo.html>
- Gasca, L. (Ed.). (1981). *Las estrellas. Historia del cine en sus mitos* (t. 4). Ediciones Urbión; Sadko.
- González Laiz, G. (2003). *James Bond contra Goldfinger. Guía para ver y analizar*. Nau Llibres; Ediciones Octaedro.
- Parker, J. (2020). *Sir Sean Connery 1930-2020. The definitive biography*. John Blake Publishing.
- Pfeiffer, L., & Lisa, P. (1996). *The films of Sean Connery*. Carol Publishing Group.
- Sellers, R. (2001). *Sean Connery. Biografía no autorizada*. Ediciones JC Clementine.
- The Numbers. (s. f.). *North America (US and Canada) domestic movie chart for 1971*. <https://m.the-numbers.com/market/1971/top-grossing-movies>

PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



El cine de Jean-Luc Godard: rupturas y aperturas
Isaac León Frías (editor)
2023, 392 pp.

Del blockbuster al autorretrato: apuntes sobre el cine de hoy
Ricardo Bedoya
2023, 898 pp.

El cine de Pasolini. En los extramuros de la historia
Isaac León Frías (editor)
2023, 354 pp.

Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica
Desiderio Blanco
Segunda edición
2022, 528 pp.

El podcasting en el Perú. Análisis de un medio nativo digital
Carlos Rivadeneyra Olcese
2022, 194 pp.

Educación mediática. Emergencia y urgencia de un aprendizaje pendiente
Julio-César Mateus
2022, 274 pp.

Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine
Isaac León Frías
2022, 516 pp.

Ecós y variaciones de la ficción televisiva
Giancarlo Cappello (editor)
2022, 266 pp.

INFORMES

Telf. (511) 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe



PARZIVAL ARTEMIS

READY

PLAYER
ONE

PRÓXIMO NÚMERO: EL MULTIVERSO EN EL CINE