

# TESIS DOCTORAL

Hombres de Steven Spielberg

Un análisis de la representación de masculinidades en los textos fílmicos *Duel*, *Jaws*, *Jurassic Park*, *The Lost World: Jurassic Park* y *War of the Worlds*

**José Díaz Cuesta**



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA



# TESIS DOCTORAL

Hombres de Steven Spielberg

Un análisis de la representación de masculinidades en los textos fílmicos

*Duel, Jaws, Jurassic Park, The Lost World: Jurassic Park y War of the Worlds*

**José Díaz Cuesta**

Universidad de La Rioja  
Servicio de Publicaciones  
2010

Esta tesis doctoral, dirigida por los doctores D<sup>a</sup>. María del Mar Asensio Arostegui, D. Bernardo Sánchez Salas y D. Carmelo Cunchillos Jaime, fue leída el 5 de julio de 2010, y obtuvo la calificación de Sobresaliente Cum Laude con mención de doctor europeo.

© José Díaz Cuesta

Edita: Universidad de La Rioja  
Servicio de Publicaciones

ISBN 978-84-693-6033-0



**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS MODERNAS  
FACULTAD DE LETRAS Y DE LA EDUCACIÓN**



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

**TESIS DOCTORAL**

**HOMBRES DE STEVEN SPIELBERG:  
UN ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE MASCULINIDADES  
EN LOS TEXTOS FÍLMICOS *DUEL, JAWS, JURASSIC PARK,*  
*THE LOST WORLD: JURASSIC PARK* Y *WAR OF THE WORLDS***

**AUTOR: JOSÉ DÍAZ CUESTA**

**DIRECTORES:**

**DRA. MARÍA DEL MAR ASENSIO ARÓSTEGUI**

**DR. BERNARDO SÁNCHEZ SALAS**

**DR. CARMELO CUNCHILLOS JAIME**

**LOGROÑO, 2010**



A mis abuelitas y abuelitos,  
in memóriam



This whole book is but a draught  
- nay, but the draught of a draught.  
Oh, Time, Strength, Cash, and Patience!  
Herman Melville, *Moby-Dick* (1986: 241)



## AGRADECIMIENTOS

Aun corriendo el riesgo de olvidarme de alguien, no querría dejar de expresar mi gratitud hacia las siguientes personas:

A Santiago González y Fernández-Corugedo, que me orientó en el inicio de mis tareas investigadoras. A la memoria de Patricia Shaw, que me tuteló en mis primeros pasos como doctorando, labor que han continuado Carmelo Cunchillos y Pedro Santana con infinita paciencia. Al primero de ellos le debo además la aceptación de este particular tema de tesis, así como su comprensión hacia mis altibajos en la elaboración de este estudio. A mis directores, Mar Asensio Aróstegui, Bernardo Sánchez y Carmelo Cunchillos, por saber aportar cada uno de ellos su empuje para que este trabajo saliera adelante. A Peter Evans, por el regalo de su magisterio y de su amistad. A mis compañeros del Departamento de Filologías Modernas de la Universidad de La Rioja, así como a Miguel Ángel Muro y a Javier Mangado, por sus atenciones y sugerencias. A mis alumnos de la asignatura Cine Anglonorteamericano, por permitirme volver a aproximarme a cada película con ojos nuevos, y a María Jesús Hernáez, la profesora que tan gentilmente me cedió la impartición de esa materia. A Luis Martín Arias y al resto de compañeros de Trama y Fondo, por hacerme un hueco en la ilusión de un proyecto compartido. A la Universidad de La Rioja, por la concesión de varias ayudas que han facilitado mi investigación en España y en el extranjero. Al personal de las siguientes bibliotecas, por su diligencia y amable trato: Universidad de Oviedo, Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid, Universidad de Zaragoza, Universidad de La Rioja, University of Leeds, University of London y British Film Institute. A Francisco García y a Ana Calleja, por ayudarme a mantener las ideas claras. A mis amigos, por su presencia constante en los encuentros fugaces y en la memoria compartida. A mis padres y a mi hermana, por apoyarme incondicionalmente en la distancia.

Finalmente, mi eterno agradecimiento a mi esposa y a mi hija, que han hecho de mí el marido y el padre capaz de afrontar esta tesis doctoral.

## RESUMEN

Este estudio se centra en el análisis de la representación de masculinidades en cinco textos fílmicos dirigidos por Steven Spielberg, comenzando por el primero en ser estrenado profesionalmente en el cine, y siguiendo con aquéllos que tienen un mayor grado de continuidad con respecto al mismo. El corpus lo forman *Duel*, *Jaws*, *Jurassic Park*, *The Lost World: Jurassic Park* y *War of the Worlds*, y coincide con el agrupamiento que Lester Friedman (2006: 123-124) hace de estas películas, catalogándolas como pertenecientes al género *de monstruos*.

Se sigue un método analítico-sintético que supone el estudio textual de cada película acotando los cuatro rasgos en los que Pat Kirkham y Janet Thumim (1993: 11) cifran la masculinidad en el cine: el cuerpo, la acción, el mundo externo y el mundo interno.

Tras los análisis realizados se observa una evolución en la representación de las masculinidades de los protagonistas de estas películas, desde el primer plano de *Duel* hasta el último de *War of the Worlds*. Esa evolución se asemeja a la biológica: David Mann *nace* en *Duel* y es incubado en su maternal coche, el jefe Brody *re-nace* en *Jaws*, Alan Grant e Ian Malcolm se consagran como héroes y empiezan a desarrollar sus habilidades como padres en los *parques jurásicos* y, finalmente, por el momento, Ray Ferrier logra erigirse en el hombre de referencia de nuestro corpus gracias a su exitosa y heroica labor paterna.

La evolución de estos personajes también se localiza en los cuatro rasgos analizados. El cuerpo progresa desde la fragmentación, pasando por la animalización hasta que se nos muestra en su plenitud. La acción más repetida es la de volver a nacer, fruto del instinto de supervivencia. En el mundo externo se encuentra la característica más destacada del héroe de Spielberg en estas obras, que procede de su capacidad como padre. En el mundo interno se supera la lacaniana fase del espejo y el mayor desafío procede de enfrentarse a las debilidades y a las responsabilidades.

Spielberg pone en juego todos estos elementos ejerciendo una acción de tutela sobre el espectador, como un padre o un dios que no permite que su audiencia tenga demasiados encuentros traumáticos con lo real.



Por último, se propone continuar explorando las masculinidades de los personajes principales de Spielberg en el resto de obras del director, siguiendo y adaptando la tipología de Friedman.

## ABSTRACT<sup>1</sup>

This study is primarily concerned with the analysis of the representation of masculinities in five film texts directed by Steven Spielberg. It starts with the first of Spielberg's films to be professionally released on the big screen and continues with those films which are more closely on the trail of that first one. The corpus consists of *Duel*, *Jaws*, *Jurassic Park*, *The Lost World: Jurassic Park*, and *War of the Worlds*, the same five films which have also been grouped under the category of monster movies by Lester Friedman in his typology of Spielberg's filmography (2006: 123-124).

We follow an analytico-synthetical method of analysis which involves the textual study of each film taking into consideration the four sites under which Pat Kirkham and Janet Thumim summarize the discussion of the representation of masculinities in film: the body, action, the external world, and the internal world (1993: 11).

The analyses carried out allow us to indicate that an evolution can be observed in the representation of the masculinities of the main characters in these films and that such an evolution can be traced from the first shot of *Duel* to the last shot of *War of the Worlds*. This evolution may be said to have biological overtones: David Mann is *born* in *Duel* and is incubated in his maternal car; chief Brody is *reborn* in *Jaws*; Alan Grant and Ian Malcolm become heroes and start to develop their abilities as fathers in the *jurassic parks*; and, finally, at least for the moment, Ray Ferrier becomes the referential man of our corpus in his role of a heroically successful father.

---

<sup>1</sup> Tanto el resumen como las conclusiones parciales y finales han sido redactadas en español y en inglés, en cumplimiento de la normativa que estipula las condiciones necesarias para la obtención de la mención de Doctor Europeo.

The evolution of these characters can also be located within each of the four sites we have analysed. The representation of the body of our protagonists evolves from initial fragmentation, through animalisation, towards final completion. The act of being reborn, as a result of each of the characters' stubborn fight for survival, is the most repeated form of action. The most outstanding feature of Spielberg's hero in these films, his capacity to become a responsible, functional father to his children, is to be located in the site Kirkham and Thumim call the external world. The internal world is the site where the hero accomplishes the Lacanian phase of the Mirror stage and the site where the hero encounters the greatest of challenges: coming to terms with his weaknesses and assuming his responsibilities.

Spielberg brings all these elements into play in order to exercise his tutelage on the spectator, like a god or a responsible father who does not allow his audience to have too many traumatic encounters with the Real.

Finally we advance our intention to continue exploring the representation of masculinities in the main characters of the rest of films by Spielberg, using and adapting Friedman's typology.

## PREÁMBULO

El presente estudio comenzó a fraguarse tras un accidente de tráfico, acaecido el ocho de agosto de mil novecientos noventa y seis, cuando el coche que conducía en una autopista escocesa chocó frontalmente contra una farola en una madrugada de niebla y sueño. Siniestro total. El hecho me hizo sentir que volvía a la vida, o mejor dicho, que se me daba una nueva oportunidad en la misma. En las páginas que siguen, cuando hablo de re-nacimientos no puedo dejar de lado los sentimientos que trajo consigo esa experiencia personal. Afectado por aquella toma de conciencia de mí mismo, tomé varias decisiones, entre ellas la de cambiar el tema de la tesis —que hasta entonces estaba investigando con poco éxito— por uno que fuera más acorde con mis preferencias personales. Me llevó casi un año comunicar aquella decisión a quien entonces era mi único director de tesis.

Pero si vuelvo la vista atrás recuerdo un momento anterior, en el que di otro paso hacia el tema que ahora nos ocupa. Fue cuando cursaba tercero de Filología Inglesa en la Universidad de Oviedo con una asignatura añadida de Filología Hispánica —en aquel plan de estudios no existían asignaturas optativas ni de libre elección, así que para matricularse de otros temas la única posibilidad era la de cursar asignaturas adicionales— impartida por Alberto Álvarez San Agustín. Como parte del *precio* de la asignatura se nos pedía que realizáramos varios trabajos, incluyendo la posibilidad de un estudio comparado de una novela y su traducción cinematográfica. Yo no tenía ninguna idea prefigurada, y fue mi amigo Sergio Caballero quien me sugirió “por qué no escribía sobre *The Color Purple*”. Primer trabajo sobre Steven Spielberg, que iría acrecentando posteriormente en forma de charla en la primera edición del Curso de Cine y Literatura Angloamericana, dirigido por el profesor de la Universidad de La Rioja Carlos Villar, quien me había ofrecido en su día la posibilidad de probar fortuna en la Universidad de La Rioja pidiendo una beca de formación de profesorado universitario —que me fue concedida— bajo la tutela de Carmelo Cunchillos, catedrático de Literatura Inglesa de la citada universidad.

Pero aún existe otro primer acercamiento: el de la primera ocasión en la que recuerdo haber visto una película de Steven Spielberg en el cine. Se trataba de *Close Encounters of the Third Kind* en su primera versión doblada al español. La vi en

compañía de mis padres, como también acabé durmiendo en su compañía aquella noche, temeroso de que fueran a abducirme los extraterrestres. Película fantástica y de ciencia ficción que yo asumí como de miedo, casi *de monstruos* como los que habitan las páginas del presente trabajo. Aunque esa película no se incluya en el corpus de este estudio, la impresión de aquel primer acercamiento en cine a una película de Spielberg ha pesado sobre el seguimiento que he hecho del resto de sus obras, especialmente las que forman parte integral de esta monografía.

Las dos primeras películas del corpus las vi inicialmente en vídeo, para luego disfrutar de ellas en DVD. Tuve ocasión de ver *Duel* en cine, con motivo de la celebración del centenario del cinematógrafo en el teatro Campoamor de Oviedo. Con *Jurassic Park* tuve un sentimiento inicial de rechazo, por comparación con *Schindler's List*, y me negué a verla en cine. Cuando se estrenó su secuela, el tema de inicio de la tesis ya estaba en marcha, y me vi en la necesidad de acudir a las salas y reconocer que había cometido un error con la primera entrega *jurásica*. El estreno de *War of the Worlds* lo fui siguiendo con verdadera ansiedad, ya que la mayoría de los datos que me iban llegando sobre la misma me iban diciendo que debía incluir ese texto como el que cerraría el corpus de una tesis en avanzado estado de gestación.

El título principal de esta tesis es *Hombres de Steven Spielberg*, en alusión a los protagonistas masculinos de las películas de monstruos de este director, pero, en parte, el título también alude a quienes hemos sido acompañados por esas películas en nuestro desarrollo personal. Siento que yo también soy un hombre de Steven Spielberg: el niño que se acercó a *Duel* y a *Jaws*, el joven comprometido (sentimentalmente hablando) que vio *Jurassic Park* y *The Lost World*, y el padre que siguió cada paso de *War of the Worlds*. No sé dónde acaba el desarrollo de los personajes que habitan los universos creados por Spielberg ni dónde empieza mi propia evolución como persona en los diferentes roles que la vida me va asignando: siento que me he ido impregnando de los logros y las dudas que albergan cada uno de los personajes analizados, y que en última instancia a quien he estado interrogando, estudiando y escudriñando es a mí mismo.

# ÍNDICE

Agradecimientos .....	7
Resumen .....	8
Abstract .....	9
Preámbulo .....	11
Índice .....	13

## PRIMERA PARTE

CAPÍTULO UNO. Masculinidades en textos fílmicos .....	17
1.0. Introducción .....	19
1.1. Hombres en la gran pantalla: estudios sobre masculinidades en el cine .....	19
1.1.1. La masculinidad como objeto de estudio .....	20
1.1.2. Representaciones de las masculinidades en el cine .....	39
1.2. Hombres de Steven Spielberg: el Spielberg académico .....	61
1.3. Un corpus de cinco películas, un hilo conductor y muchos monstruos en busca de un método de análisis .....	65
1.3.1. El corpus .....	66
1.3.2. Los monstruos .....	75
1.3.3. El método .....	86

## SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO DOS. <i>Duel</i> : nacimiento del hombre. ....	89
2.0. Introducción: estreno comercial en la gran pantalla.....	91
2.1. El cuerpo en <i>Duel</i> .....	98
2.1.1. Presentación de un cuerpo fragmentado y protegido.....	99
2.1.2. Problemas de un cuerpo inestable.....	105
2.1.3. Mann a cuatro patas .....	109
2.1.4. Sangre, sudor y placer.....	111
2.2. La acción en <i>Duel</i> .....	113
2.2.1. La ley del padre .....	113
2.2.2. El difícil camino hacia la masculinidad .....	118
2.2.3. Contacto físico.....	121
2.2.4. Agresiones finales.....	124
2.3. El mundo externo en <i>Duel</i> .....	127
2.3.1. Saliendo del hogar .....	128
2.3.2. <i>Not the boss of the family</i> .....	130
2.3.3. Mann va a la escuela .....	133
2.3.4. Mamá deja solo a Mann .....	135
2.4. El mundo interno en <i>Duel</i> .....	136
2.4.1. El monólogo interior de Mann.....	138
2.4.2. Una cuestión de tamaño .....	140
2.4.3. Obsesionado con la velocidad .....	142
2.4.4. Dos testigos .....	143
2.5a. Conclusiones: separación de la madre y ¿el lugar del padre?.....	146
2.5b. Conclusions: separation from the mother and; the place of the father? ..	149
CAPÍTULO TRES. <i>Jaws</i> : desarrollo del hombre.....	151
3.0. Introducción: el salto definitivo a la pantalla de cine.....	153
3.1. El cuerpo en <i>Jaws</i> .....	158

3.1.1. La impotencia del primer medio-hombre.....	162
3.1.2. Presentación deportiva de un segundo medio-hombre urbano.....	167
3.1.3. Dos hombres y un cuerpo y medio .....	168
3.1.4. Cicatrices .....	173
3.2. La acción en <i>Jaws</i> .....	177
3.2.1. Fuerza expresada y aprendizaje de supervivencia.....	177
3.2.2. Fusil y pistola.....	180
3.2.3. Casa submarina.....	186
3.2.4. Muere Quint.....	189
3.3. El mundo externo en <i>Jaws</i> .....	194
3.3.1. Reclamado fuera de casa .....	194
3.3.2. Familias en la playa .....	197
3.3.3. <i>Picket fences</i> y primera autopsia.....	203
3.3.4. El matrimonio, Hooper y la segunda autopsia.....	207
3.4. El mundo interno en <i>Jaws</i> .....	214
3.4.1. Partiendo de las profundidades.....	215
3.4.2. La bomba y el Indianapolis .....	219
3.4.3. Matar al tiburón .....	224
3.4.4. Criaturas en el agua.....	230
3.5a. Conclusiones: avances en el desarrollo del hombre .....	233
3.5b. Conclusions: progression in man's development.....	238
CAPÍTULO CUATRO. <i>Jurassic Park</i> : en busca de un padre. ....	243
4.0. Introducción: Spielberg busca la madurez como director .....	245
4.1. El cuerpo en <i>Jurassic Park</i> .....	262
4.1.1. Cazador blanco, cadáver negro.....	266
4.1.2. Primeros pasos de Gennaro, Grant y Hammond .....	270
4.1.3. Nedry, Malcolm, Tim, Arnold y Wu se presentan.....	275
4.1.4. Malcolm exhibe su cuerpo .....	280
4.2. La acción en <i>Jurassic Park</i> .....	281
4.2.1. Vehículos atrapados .....	282
4.2.2. Nedry es devorado .....	290
4.2.3. Máxima tensión .....	292
4.2.4. La escena de la cocina.....	296
4.3. El mundo externo en <i>Jurassic Park</i> .....	299
4.3.1. Grant atemoriza a un niño .....	300
4.3.2. Paternidad nocturna .....	303
4.3.3. Como una familia.....	306
4.3.4. En el helicóptero de vuelta a casa.....	309
4.4. El mundo interno en <i>Jurassic Park</i> .....	312
4.4.1. Logotipo y cartel.....	313
4.4.2. Reacciones ante lo maravilloso .....	315
4.4.3. <i>Woman inherits the earth</i> .....	319
4.4.4. Domador de pulgas .....	322
4.5a. Conclusiones: surge el padre heroico .....	324
4.5b. Conclusions: the heroic father arises.....	328
CAPÍTULO CINCO. <i>The Lost World: Jurassic Park</i> : dificultades como padre.....	331
5.0. Introducción: Spielberg muestra dos caras .....	333
5.1. El cuerpo en <i>The Lost World: Jurassic Park</i> .....	340
5.1.1. Malcolm, una estrella a la que hay que despertar.....	344
5.1.2. El equipo .....	349
5.1.3. El cazador blanco.....	351

5.1.4. Malcolm como dinosaurio.....	355
5.2. La acción en <i>The Lost World: Jurassic Park</i> .....	358
5.2.1. Cazadores frente a naturalistas .....	359
5.2.2. La secuencia del tráiler.....	366
5.2.3. Dieter eliminado .....	373
5.2.4. De la jungla a San Diego.....	376
5.3. El mundo externo en <i>The Lost World: Jurassic Park</i> .....	383
5.3.1. Dos familias de desconocidos .....	385
5.3.2. Kelly y papá Malcolm.....	389
5.3.3. Construyendo una familia .....	393
5.3.4. Familia frente al televisor.....	401
5.4. El mundo interno en <i>The Lost World: Jurassic Park</i> .....	404
5.4.1. El papel de la mujer: la herencia de Sattler .....	404
5.4.2. Pocas reacciones ante lo maravilloso.....	410
5.4.3. Una cuestión de depredadores .....	413
5.4.4. Dinosaurios casi como humanos .....	415
5.5a. Conclusiones: frágil reconstrucción de una familia .....	418
5.5b. Conclusions: fragile reconstruction of a family .....	421
CAPÍTULO SEIS. <i>War of the Worlds</i> : el camino de un padre .....	425
6.0. Introducción: obras de madurez.....	427
6.1. El cuerpo en <i>War of the Worlds</i> .....	439
6.1.1. Ray Ferrier.....	445
6.1.2. Robbie .....	458
6.1.3. Harlan Ogilvy .....	461
6.1.4. Caracterizaciones posteriores de Ray y Robbie .....	466
6.2. La acción en <i>War of the Worlds</i> .....	468
6.2.1. Primeros ataques.....	470
6.2.2. Los ataques sobre el coche y el <i>ferry</i> .....	480
6.2.3. Ferrier lucha de cuerpo a cuerpo .....	489
6.2.4. Ferrier destruye un trípode .....	493
6.3. El mundo externo en <i>War of the Worlds</i> .....	498
6.3.1. Jugando a ser padre.....	504
6.3.2. Echando de menos a mamá .....	510
6.3.3. A cada uno lo suyo (lo que se puede) .....	514
6.3.4. Familia final.....	519
6.4. El mundo interno en <i>War of the Worlds</i> .....	525
6.4.1. Enmarcación audiovisual inicial.....	525
6.4.2. Sacrificio .....	532
6.4.3. El poder de la alegoría.....	541
6.4.4. Enmarcación audiovisual final .....	545
6.5a. Conclusiones: el valor de un padre.....	548
6.5b. Conclusions: what a father is worth .....	552

### TERCERA PARTE

CAPÍTULO SIETE A. Conclusiones y futuras líneas de investigación.....	555
7.1a. Conclusiones .....	557
7.1.1a. Coherencia y cohesión del corpus.....	557
7.1.2a. El cuerpo: la fisonomía del héroe .....	558
7.1.3a. La acción: hombres que mueren o vuelven a nacer .....	560
7.1.4a. El mundo externo: importancia de la paternidad .....	561
7.1.5a. El mundo interno: hombres que afrontan temores.....	563
7.1.6a. El papel del demiurgo.....	563

7.2a. Futuras líneas de investigación.....	565
7.2.1a. Películas fantásticas y de ciencia ficción.....	565
7.2.2a. Películas melodramáticas de acción y aventura.....	566
7.2.3a. Películas de combate de la Segunda Guerra Mundial .....	567
7.2.4a. Películas sobre minorías étnicas y problemas sociales .....	567
7.2.5a. Películas sobre el Holocausto y el terrorismo.....	567
CAPÍTULO SIETE B/CHAPTER SEVEN B. Conclusions and future research lines....	569
7.1b. Conclusions.....	571
7.1.1b. Cohesion and coherence of our corpus .....	571
7.1.2b. The body: the hero's physiognomy.....	572
7.1.3b. Action: men who die or are reborn .....	574
7.1.4b. The external world: the importance of fatherhood .....	575
7.1.5b. The internal world: men who face fears.....	576
7.1.6b. The demiurge's role .....	577
7.2b. Future research lines.....	578
7.2.1b. Science fiction and fantasy films .....	579
7.2.2b. Action/adventure melodramas.....	579
7.2.3b. World War II combat films .....	580
7.2.4b. Social problem/ethnic minority films .....	580
7.2.5b. Holocaust and terrorism films .....	581
Referencias bibliográficas y filmográficas .....	583



## **PRIMERA PARTE**

### **CAPÍTULO UNO**

### **MASCULINIDADES EN TEXTOS FÍLMICOS**



Everyone has an opinion about manhood —good, bad,  
and ugly— and manhood itself is often under attack.

Mick LaSalle, *Dangerous Men* (2002: ix)

## **1.0. INTRODUCCIÓN**

Dedicamos este capítulo introductorio a explorar los diversos términos que hemos incluido en el título del presente estudio. En la primera sección nos fijamos en la importancia creciente que están teniendo los estudios sobre masculinidades y su representación en el cine. A continuación nos detenemos en el director Steven Spielberg y realizamos una revisión muy somera de las monografías académicas que sobre él se han escrito hasta la fecha. Finalmente, explicamos los motivos que nos han llevado a escoger estas películas y no otras para emprender lo que consideramos un primer estudio acerca de la representación de masculinidades en textos fílmicos dirigidos por Steven Spielberg, realizamos un breve recorrido por el papel de los monstruos en el cine, y por último especificamos el método empleado en este estudio.

### **1.1. HOMBRES EN LA GRAN PANTALLA: ESTUDIOS SOBRE MASCULINIDADES EN EL CINE**

Dado que nuestro objeto de estudio va a ser el hombre representado en la pantalla cinematográfica, resulta muy conveniente que en primer lugar realicemos una aproximación exploratoria sobre la masculinidad en sí misma como objeto de estudio y luego pasemos a considerar cómo se ha tratado este tema en relación con el cine, de ahí que hayamos dividido esta sección en dos apartados. En ambos casos seguimos, prioritariamente, el orden cronológico en el que han ido apareciendo autores y títulos.

### 1.1.1. LA MASCULINIDAD COMO OBJETO DE ESTUDIO

Quienes primero se preocuparon del hombre y de la masculinidad de manera meticulosa fueron Sigmund Freud y sus seguidores<sup>2</sup>. Es por esa razón por la que iniciamos este apartado revisando las aportaciones del psicoanálisis a la teoría de la masculinidad.

Robert Connell observa tres momentos en la evolución del pensamiento de Freud sobre la masculinidad. El primero de ellos se sitúa en los principios básicos de los tres métodos analíticos presentes en *La interpretación de los sueños* (Freud 1995), es decir, la continuidad entre la vida mental normal y la neurótica, los conceptos de represión y del inconsciente, y el método que permite *leer* procesos mentales del inconsciente a través de sueños, chistes, síntomas y *lapsus linguae* (Connell 1994: 12; Connell 2001a: 8-9). Es en este primer momento en el que Freud introduce el complejo de Edipo, que se traduce como “rivalry with the father and terror of castration”<sup>3</sup>, y es también en este primer estadio donde Freud intuye que “adult sexuality and gender were not fixed by nature but were constructed through a long and conflict-ridden process” (Connell 2001a: 9).

El segundo momento se corresponde con el desarrollo de la aproximación arquitectónica al género que acabamos de mencionar, y que se descubre en el caso “el Hombre de los lobos”. Según indica Connell, “The Wolf Man study is a challenge to all later research on masculinity” puesto que

Here Freud pushed behind the Oedipus complex to find a pre-Oedipal, narcissistic masculinity which underpinned castration anxiety. Tracking forward, Freud traced the interplay between this archaic emotion, the boy’s desire for the father, his relationships with servants, his identification with women and jealousy of his mother. Freud used these contradictions to explain

---

<sup>2</sup> Nuestra aproximación a las ideas sobre masculinidad promulgadas por el psicoanálisis se apoya en gran medida en dos obras del sociólogo Robert Connell: el artículo titulado “Psychoanalysis on Masculinity” (1994) y el libro *Masculinities* (1995). Con ellas, Connell reivindica el papel del psicoanálisis en el debate sobre la masculinidad y nos recuerda que, a pesar de que los descubrimientos de Freud y sus seguidores hayan sido menospreciados en tiempos más recientes, en sus inicios el psicoanálisis “was both a remarkable tool of research and a debatable method of therapy” (1994: 12). La aproximación que, como sociólogo, realiza Connell hacia la obra de Freud es social y dialéctica.

<sup>3</sup> Estas ideas se reflejan en los casos “el pequeño Hans” y “el Hombre de las ratas”.

the change in the Wolf Man's adolescent and early adult life from a shallow heterosexual promiscuity to neurotic apathy. (Connell 2001a: 9)

El tercer momento en la evolución del pensamiento de Freud sobre la masculinidad se sitúa en la introducción del concepto de super-yo, o lo que es lo mismo, la *conciencia moral*, es decir, “the unconscious agency that judges, censors, and presents ideals”:

The super-ego is formed in the aftermath of the Oedipus complex, by internalized prohibitions from the parents. Freud gradually came to see it as having a gendered character, being crucially a product of the child's relation with the father, and more distinct in the case of boys than of girls. (Connell 2001a: 10)

Connell concluye su introducción a Freud afirmando que el psicoanalista “opened more doors than he walked through” (1994: 16; 2001a: 10) y subrayando que, para Freud, no existe la masculinidad en estado puro, puesto que “Layers of emotion coexist and contradict each other. Each personality is a shade-filled, complex structure, not a transparent unit” (2001a: 10).

De los seguidores de Freud, el primero en separarse del maestro fue Alfred Adler. El núcleo central de sus discrepancias con Freud residía precisamente en su teoría de la masculinidad (Connell 2001a: 16). Adler pone de manifiesto cómo en la polaridad mental que Freud establece entre masculinidad y feminidad es siempre el lado femenino el que queda culturalmente devaluado:

Children of both sexes, being in a position of weakness vis-à-vis adults, are thus forced to inhabit the feminine position; they necessarily develop a sense of femininity and doubts about their ability to achieve masculinity. The “childish value judgments” formed about this masculine/feminine polarity persist as a central motive in later life. [...] if there is weakness (and Adler had the idea that neurosis often was triggered by some physical inferiority or other), there will be anxiety that motivates an exaggerated emphasis on the masculine side of things. This “masculine protest,” in Adler's famous phrase, is central to neurosis. It is

basically a matter of *overcompensation* in the direction of aggression and restless striving for triumphs. (Connell 1994: 18)

De Adler nos queda poco más que esa “protesta masculina” que con el tiempo fue domesticando hacia una idea abstracta de aspirar a ser superior (Connell 1994: 19).

Sin embargo, el siguiente disidente freudiano, Carl Jung, acabaría creando toda una escuela. Jung “distinguished between the self constructed in transactions with the social environment, which he called the ‘persona’, and the self formed in the unconscious out of repressed elements, which he called the ‘anima’” (Connell 2001a: 12)<sup>4</sup>. La teoría junguiana más reciente “yields the idea that modern feminism is *tilting the balance too far the other way* and suppressing the masculine”, una idea que ha sido “enthusiastically received in the North American ‘men’s movement’ as an explanation for men’s troubles with feminist women”<sup>5</sup> (Connell 1994: 22).

Las opiniones de algunas mujeres psicoanalistas, centradas en la aplicación clínica del método de Freud, promulgan puntos de vista sorprendentes que acaban revolucionando las teorías freudianas (Connell 1994: 23). La primera en sorprender es Melanie Klein, con su artículo “Early Stages of the Oedipus Conflict” (1928):

What Klein uncovered was not the pre-oedipal masculinity that had surfaced in the Wolf Man case, but something even more unexpected: a pre-oedipal femininity in boys. She went so far as to talk of the “femininity-phase” as a normal part of development, characterized by both identification with the mother (wish for a child, etc.) and jealous rivalry of her. (Connell 1994: 23)

Karen Horney, en su artículo “The Dread of Women” (1932), explora la influencia de este tema en mitología y en psicología, y llama la atención sobre la

---

<sup>4</sup> En posteriores investigaciones, Jung busca arquetipos en artes esotéricas y en diversas religiones, así como en los mitos greco-romanos, si bien sacándolos de contexto, como denuncia Connell (2001a: 13). Esto mismo ocurrirá también con un sucesor suyo, Robert Bly —al que nos referimos más adelante—, cuyo *Iron John* (1990) está basado en la descontextualización de un cuento popular recogido por los hermanos Grimm.

<sup>5</sup> Así lo demuestra el hecho de que, además de Bly, sean varios los autores que se sitúan en esta línea. Destacamos entre ellos a Jack Kaufman y Richard Timmers (1985-1986), a David Tacey (1990) y a Guy Corneau (1991).

insistencia con la que los hombres niegan la existencia de esa fase femenina pre-  
edípica a la que alude Klein. Connell señala que:

For Horney, fear of the mother is more deep-seated and more energetically repressed than fear of the castrating father. The vagina itself is the symbolic centre of the process. Boys' feelings of inadequacy lead them to withdraw emotional energy from the mother and focus it on themselves and their genitals – thus preparing the ground for castration anxiety. Later reactions among men are fuelled by these emotions. Among them are the tendency to choose socially inferior women as love objects, and the habit of actively undermining women's self-respect in order to support 'the ever precarious self-respect of the "average man"'. [...] Horney's paper was the high point of the critique of masculinity in classical psychoanalysis. It crystallized two important points: the extent to which adult masculinity is built on over-reactions to femininity, and the connection of the making of masculinity with the subordination of women. (Connell 2001a: 11)

Las siguientes generaciones de psicoanalistas enseguida le dan la espalda a estas contribuciones. Quizá porque, según Connell, Horney comete los mismos fallos que Freud al no dar razones que justifiquen el que la experiencia del niño con su madre deba ser ampliada también a todo el universo femenino (Connell 1994: 24).

En la Escuela de Frankfurt el psicoanálisis se acaba mezclando con el marxismo<sup>6</sup> (Horkheimer 1936). Uno de los seguidores de esta escuela, Erich Fromm, expone en *The Fear of Freedom* (1942) "a historical typology of masculinities" en la que "One of the escape mechanisms, 'authoritarianism,' combined masochistic and sadistic traits; Fromm saw this as being characteristically produced in the German lower middle class and a reason for their support of Nazism" (Connell 1994: 28). En

---

<sup>6</sup> Esta combinación de psicoanálisis y marxismo vuelve a darse en una de las primeras obras colectivas publicadas sobre masculinidad, *Male Order. Unwrapping Masculinity* (1988), editada por Rowena Chapman y Jonathan Rutherford. Se trata de una colección de ensayos, presentados en un congreso organizado por *Marxism Today*, en los que se ofrecen distintas aproximaciones a la masculinidad que giran en torno a una misma idea, la de que: "Far from being peripheral, the meanings, definitions and representation of different sexualities are a central arena of political contestation" (1988: 10). En 1992 Rutherford publicaría *Men's Silences*, un libro centrado en el seguimiento del psicoanálisis aplicado a la masculinidad, en el que el autor afirma que la masculinidad "is produced in relation to femininity, it is also determined by race and class, as well as generational and regional variations" (1992: 19).

*The Authoritarian Personality* (1950) los miembros de la escuela de Frankfurt Theodor Adorno, Else Frenkel-Burswik, Daniel Levinson y R. Nevitt Sanford observan que los fascistas consideraban que en la infancia “The key pattern identified was a combination of conformity to authority from above and aggression toward those below”<sup>7</sup> (Connell 1994: 29).

En Francia Jean-Paul Sartre propone, con su *psicoanálisis existencial*, rechazar la idea de la libido como una base necesaria de la personalidad, “suggesting rather that libidinal determination was a mode of being that the person *could* take up”<sup>8</sup> (Connell 1994: 29). Aunque no se hayan seguido posteriormente, Connell cree que los métodos del psicoanálisis existencial “offer the best chance in the psychoanalytic tradition to overcome mechanical and categorical ideas of gender” (31).

Las teorías de Jacques Lacan, contemporáneo de Sartre, toman el complejo de Edipo “as the model of cultural processes in general” (Connell 1994: 31). Para Lacan:

The ‘Law of the Father’ *constitutes* culture and the possibility of communication. Here masculinity is not an empirical fact (as in classical psychoanalysis), still less an eternal archetype (as in Jung). It is, rather, the occupant of a *place* in symbolic and social relations. Oedipal repression creates a system of symbolic order in which the possessor of the phallus (a symbol, to be clearly distinguished from any empirical penis) is central<sup>9</sup>. (Connell 2001a: 19-20)

---

<sup>7</sup> Según Connell, este estudio proporcionaba la primera imagen clínica detallada de un tipo de masculinidad relacionado con el entorno político-social en el que se estaba construyendo (1994: 29).

<sup>8</sup> Sartre aplica su método principalmente a la biografía literaria (Connell 2001a: 18). Simone de Beauvoir lo aplica al género femenino en *Le Deuxième Sexe* (1949), un libro centrado en la mujer que se convertiría en uno de los pilares del feminismo. El psiquiatra escocés Ronald Laing lo traslada al género masculino en *The Divided Self* (1960), al tiempo que estudia la empatía con el enfermo.

<sup>9</sup> Más recientemente ha habido aproximaciones como la de la estadounidense Kaja Silverman, quien con su obra *Male Subjectivity at the Margins* (1992) ha explorado masculinidades que se sitúan fuera del estándar fálico, intentando que sean consideradas dentro de un orden social más amplio. Su visión de la masculinidad es compleja e incluye, partiendo de presupuestos lacanianos, análisis textuales de obras de ficción, principalmente cinematográficas, que utiliza para teorizar sobre el masoquismo y la homosexualidad masculinas. Resulta de aplicación a toda su aproximación lo que opina sobre dos



En los años setenta y ochenta la teoría de relaciones de objeto se convierte en la base del psicoanálisis feminista en Norteamérica. Fundada, entre otras, por Melanie Klein, se basa en las relaciones sociales directas que suponen el cuidado de los niños. En esta línea, Nancy Chodorow (1978) y Dorothy Dinnerstein (1976) defienden que el drama, para el niño, se centra en una “*pre-odipal separation from femininity, with the focus unquestionably on the mother*” (Connell 1994: 32).

Durante años son, paradójicamente, las mujeres feministas quienes se ocupan de teorizar sobre la masculinidad<sup>10</sup>. Los estudios sobre masculinidad<sup>11</sup> llevados a cabo por hombres empiezan a aparecer en los años setenta. El feminismo se encuentra en su punto álgido cuando algunos hombres se deciden a escribir sobre cómo a los niños se les impulsa a ser duros y competitivos, o sobre la dificultad que generalmente tienen los hombres para expresar sus emociones<sup>12</sup>. Así por ejemplo en Estados Unidos Herb Goldberg publica un libro que se vuelve muy popular, *The Hazards of Being Male* (1976), y que da lugar a una asociación llamada Free Men<sup>13</sup> con la que se pretende liberar a los hombres de sus roles sociales<sup>14</sup>. En el Reino Unido Andrew Tolson escribe *The Limits of Masculinity* (1977), una obra que se adentra en el análisis de las diferentes posibilidades que se ofrecen para la identificación del género, considerando la expresión de la masculinidad como algo variable entre culturas y generaciones.

---

obras concretas que, según ella, nos obligan: “to approach history always through the refractions of desire and identification, and to read race and class insistently in relation to sexuality” (300).

<sup>10</sup> Así nos lo recuerda Michael Kimmel (1994: vii) en su introducción al libro *Theorizing Masculinities* (1994), editado por Harry Brod y Michael Kaufman.

<sup>11</sup> O sobre “men as explicitly gendered individuals”, en palabras de Scott Coltrane (1994: 41).

<sup>12</sup> Mucho se ha escrito desde entonces sobre este tema. Destacamos aquí la obra de Dariusz Galasinski, *Men and the Language of Emotions* (2004), donde, basándose en datos empíricos obtenidos a partir de entrevistas con hombres de mediana edad y edad avanzada, Galasinski concluye diciendo que “What is considerably more important is that men speak about emotions in particular contexts, in particular ways, occasionally putting their masculinity on one side on becoming fathers, or helpless unemployed. The question is not about multiple masculinities; the question concerns the masculinity or masculinities negotiated here and now. Emotionally in turn, as much as it is part of masculinity as a social construct, is probably not really related to masculine identities. Men speak about their emotions: they do it as men, they do it as parents, they do it as unemployed. But perhaps there are contexts in which masculinity gets entangled with emotionality and becomes part and parcel of the ‘discourse of belonging’; this is another path that might be taken up in future” (2004: 156).

<sup>13</sup> Tras dejar de existir en 1980, se formaron varios grupos, algunos de los cuales acabaron fundiéndose en la National Coalition of Free Men, que sigue crecientemente activa en la actualidad ([http://www.ncfm.org/?page\\_id=138](http://www.ncfm.org/?page_id=138)).

<sup>14</sup> En línea con esta idea de liberación, Jack Nichols había publicado un año antes *Men’s Liberation: A New Definition of Masculinity* (1975), obra en la que trata de dar voz al colectivo *gay*. Este estilo de escritura que *convoca* a sus lectores ha seguido produciéndose desde entonces.

Para Michael Kimmel, el hombre que teoriza sobre las cuestiones relacionadas con la masculinidad se enfrenta a la dualidad existente entre su poder social y su sensación individual de impotencia. De esta manera, los pensadores sobre masculinidad son hombres “who theorize masculinities from the inside, as it were, from that disjunction between the aggregate social power of men, and men’s individual experiences of powerlessness” (1994: viii). Harry Brod y Michael Kaufman inciden en la dificultad de separar la experiencia del teórico de la propia teoría, de manera que “the objects of analysis are our own lives as men and the intricate relations of power into which we have entered with the men and women around us” (1994: 3). El estudio de la masculinidad que cualquier hombre pueda realizar se ve altamente influido, por tanto, por su propia experiencia como hombre y por sus relaciones con las mujeres que le rodean. Teniendo todo esto en cuenta, intentamos seguir un orden cronológico en la revisión de las aproximaciones al concepto de masculinidad que se han ido producido desde entonces.

Así, en la década de los ochenta, algunos escritores optan por contar sus experiencias personales, especialmente en lo que se refiere a la paternidad<sup>15</sup>. Es el caso de Mike Clary, quien en *Daddy’s Home* (1982) relata sus experiencias al criar a su bebé, y el de Samuel Osherson, que en *Finding Our Fathers: How a Man’s Life Is Shaped by His Relationship with His Father* (1986) sostiene que “Both parts of the separation-individuation process in childhood are problematic for boys” (1986: 8), siendo la primera parte la separación psicológica de la madre, y la segunda, a la que dedica el resto del libro, la identificación y vinculación con el padre.

Otros autores, como Warren Farrell (1986), defienden que los hombres están constreñidos por los estereotipos masculinos y que por eso son malinterpretados por las mujeres. Un caso extremo en este sentido es el libro *Iron John* de Robert Bly (1990), que acabaría convirtiéndose en un fenómeno social, a pesar de su falta de rigor académico<sup>16</sup>, y que ha influido en muchas asociaciones masculinas, en cuyas

---

<sup>15</sup> Resultado de ese relato de experiencias personales es el curioso libro que más recientemente firma Joana Bonet, directora de la revista *Marie Claire* desde 1996: *Hombres, material sensible* (2003), basado en parte en investigaciones y entrevistas realizadas por la autora, y en parte en los 1.300 diarios, cartas, autobiografías y relatos que optaron al Premio Contradiction en su tercera y cuarta edición, una selección de los cuales se incluye al final del libro. De los diversos campos que explora Bonet destaca el capítulo dedicado a los hombres padres.

<sup>16</sup> El estilo de narrar y los movimientos que ha generado o ayudado a avanzar el libro de Bly se suelen denominar *mitopoéticos*.

reuniones se pretende retornar a un sentimiento primitivo de lo que significa ser hombre<sup>17</sup>. El libro se basa en un cuento de hadas recogido por los hermanos Grimm que ensalza los vínculos entre hombres: “only men can initiate men, as only women can initiate women. Women can change the embryo to a boy, but only men can change the boy to a man. Initiators say that boys need a second birth, this time from men” (Bly 2001: 16).

En respuesta a los libros y movimientos que acabamos de comentar y que definen la masculinidad como un rol social, un grupo de académicos y activistas optan por mirar hacia las feministas, en unos casos para seguir las y en otros para situarse frente a ellas. Entre estos académicos destaca Joseph Pleck, quien en *The Myth of Masculinity* (1981) critica el paradigma de la teoría funcionalista de roles sexuales, principalmente por su asunción de la concordancia entre norma y personalidad. Pleck propugna una separación entre el individuo y su rol sexual<sup>18</sup>.

Volviendo al Reino Unido, resulta destacable la labor realizada por Victor Seidler, tanto al frente de la revista sobre estudios de hombres *Achilles Heel*, como firmando libros que se sitúan en diálogo permanente con el feminismo y con las experiencias del propio Seidler como hombre. Su libro más famoso, *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality* (1989), se basa en el trabajo realizado en la mencionada revista y plantea la relación con el feminismo desde una perspectiva crítica:

---

<sup>17</sup> En *Man Enough. Embodying Masculinities* (1997), el británico Victor Seidler reconoce haberse sentido interpelado por el libro de Bly, ya que “The question ‘am I man enough?’ is often a question that remains unasked though it hovers at the edge of so many men’s conscious minds. Sometimes it is too threatening to put it into words. But it has remained a defining concern for dominant masculinities in the modern West”. Sin embargo, Seidler también pone en evidencia los posibles riesgos de volver a una masculinidad tradicional como la que preconiza *Iron John* cuando dice que “It could easily set up new ways for men to feel inadequate and not ‘man enough’. It also threatened to minimize what men could learn from feminism and from gay men” (1997: xi).

<sup>18</sup> En esta misma línea, pero con una aproximación ligeramente distinta, se sitúa el australiano Robert Connell con *Gender and Power* (1987), una obra que estudia los diversos aspectos del concepto “hegemonic masculinity”, que se corresponde con el poder ostentado por aquellos hombres que se expresan con una heterosexualidad normativa. Para Óscar Guasch, “La masculinidad hegemónica se construye mediante el sexismo y la homofobia. Las mujeres y los homosexuales (pero también los minusválidos o los miedicas) son los *otros* a quienes se atribuye un estatus social inferior. La masculinidad dominante es una forma de complicidad entre varones basada en la exteriorización ritual y verbal del sexismo, de la misoginia y de la homofobia. Este pacto entre varones tiene tal resonancia social, que incluso afecta a los que no lo suscriben o lo rechazan. Hay que entender la masculinidad como el resultado de estructuras de género que organizan la identidad y los roles de los varones, al margen de que cumplan o no los modelos socialmente previstos para ellos. La masculinidad es un todo que engloba tanto las normas como sus desviaciones” (2006: 21).

This work touches on nearly twenty years of men's responses to the challenges of feminism. Men have responded in very different ways, partly depending upon class, race, and ethnic background. Heterosexual men have had to respond to the phenomenon of gay liberation, so learning about the power men share both in relation to other men and to women: this has often produced fear and guilt, as many reacted defensively, unable to listen or to hear. The response to feminism has been a slow and difficult process, in which many men have sought to identify with feminism rather than to change themselves. [...] Men have been slow to meet both the personal and the theoretical challenges, for feminism has challenged not only the ways we use our power in relation to women but also the ways that we experience ourselves as men. It has also challenged the forms of our knowledge—our moral and political theories as much as our theories of knowledge. Unlike so much orthodox Marxist theory, feminism has also challenged the relation of learning to experience, the relation between the personal and the theoretical. Our personal experience can no longer be so readily dismissed as 'subjective' or 'biased', but must be recognized as opening up ways of locating ourselves within a shared experience of power and subordination. (Seidler 1989: ix)

Seidler denuncia las consecuencias de la asociación del hombre con la razón:

When we think about masculinity and the identification of male identity with reason we see that this has historically involved a process of separation from our natures. We discover that our notions of 'reason' have been developed in fundamental opposition to nature, to emotions and desires. For men this has meant an attenuated sense of our lived experience as we discover we have been systematically estranged from our bodies and from our emotional lives. It is as if we exist as disembodied minds able to produce arguments for our behaviour, but unable to share what we feel and experience about a situation<sup>19</sup>. (Seidler 1989: 189)

En los años noventa Kenneth Claterbaugh señala seis perspectivas principales desde las que se está estudiando a los hombres y sus masculinidades en Estados Unidos: la conservadora, la feminista, la de los derechos de los hombres, la espiritual, la socialista y la de grupos específicos (1990: 2). Los estudios etnográficos<sup>20</sup> rastrean la situación en la que se encuentra la masculinidad mediante trabajos de campo, intentando diseccionar la consideración que se tiene de los hombres según cada cultura. Así lo hace David Gilmore en *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (1990), donde, tras recorrer muy diversas culturas, llega a la conclusión de que una de las respuestas a la pregunta de investigación “Is there a deep structure of manhood?” es que “Manhood is a test in most societies”<sup>21</sup> (1990: 220).

En Estados Unidos tiene bastante impacto el libro *Backlash* (1991), de la feminista Susan Faludi, en el que la autora sugiere que se ha producido una suerte de *masculinización* de la cultura, de tal manera que tanto hombres como mujeres rechazan muchos puntos de vista feministas y radicales. Esto se debe, según Faludi, a que los hombres intentan recuperar algo del poder perdido frente a las mujeres, y a que estas últimas intentan igualarse a los hombres, pero manteniendo el modelo patriarcal<sup>22</sup>. Sin embargo, la influencia de la ya mencionada obra de Robert Bly, *Iron John*, es tal que lleva a autores como Scott Coltrane a hablar, incluso a mediados de los noventa, de dos tipos de estudios sobre masculinidad claramente polarizados y, en su opinión, irreconciliables:

At the risk of oversimplification, there are thus two conflicting styles of men writing about masculinity: One celebrates male bonding and tells men they are

---

<sup>19</sup> En *Recreating Sexual Politics* (1991), Seidler retoma de nuevo el tema de la *exteriorización* de la experiencia de los hombres, y explora cómo éstos fantasean fácilmente sobre sus experiencias y sus relaciones al ser incapaces de verbalizar o referirse a sus sentimientos y vivencias reales.

<sup>20</sup> Otro ejemplo de análisis de masculinidad que se engloba dentro de los estudios etnográficos lo constituye *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies* (1994), editado por Andrea Cornwall y Nancy Lindisfarne.

<sup>21</sup> Esa respuesta explicaría el alto nivel de competitividad y de agresividad que existe en la sociedad moderna, tanto entre los propios hombres, que buscan así la afirmación de su propia masculinidad, como entre los hombres y las mujeres que luchan por encontrar su sitio en una sociedad que las margina por su condición de mujeres.

<sup>22</sup> Más recientemente, en *Stiffed* (1999), Faludi explora las vidas de individuos que sienten haber perdido algo más que su empleo, sus habilidades, su esposa o un futuro asegurado.

OK, and the other focuses on issues of power using academic feminist interpretive frameworks. (Coltrane 1994: 42)<sup>23</sup>

Roger Horrocks, en *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities* (1994) y en *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture* (1995)<sup>24</sup>, considera que la identidad masculina se encuentra en una profunda crisis en la cultura occidental<sup>25</sup>, crisis que achaca parcialmente a fallos en la paternidad. Horrocks resume de la siguiente manera la situación en la que se pueden encontrar muchos hombres, quizá justificada por ese enfrentamiento entre hombres y mujeres al que aludía Coltrane:

To use an ironic phrase, men now occupy no-man's land, guilty about their traditional areas of power on the one hand, but afraid to go into new areas, that seem dominated by women. Perhaps there is a sense of injustice, of not being heard or understood. But those still remain the feelings of a little boy, who is unable to speak, unable to act. (Horrocks 1994: 31)

---

<sup>23</sup> Tan sólo un año más tarde, Robert Connell, en su libro *Masculinities* (1995, re-editado en 2001), ofrecería sin embargo una definición de masculinidad para la que resulta básico conjugar estas dos posturas extremas: "Masculinity and femininity are inherently relational concepts, which have meaning in relation to each other, as a social demarcation and a cultural opposition. This holds regardless of the changing content of the demarcation in different societies and periods of history. Masculinity as an object of knowledge is always masculinity-in-relation" (2001a: 44).

<sup>24</sup> Incluye un capítulo dedicado al cine de terror en el que alude a una de las películas de nuestro corpus: "might not one argue for example that in *Jaws* the shark represents the *vagina dentata*?" (Horrocks 1995: 99).

<sup>25</sup> Esta afirmación de Horrocks, que se basa en parte en su trabajo como terapeuta, aparece también en otros autores y obras como es el caso de Rafael Montesinos quien, al analizar lo que está ocurriendo en la sociedad mejicana indica que "independientemente de los cambios impulsados conscientemente por las mujeres, la transformación de las relaciones tradicionales entre la pareja y la familia, que propician la incorporación progresiva de la mujer al espacio público, se traduce en cambios simbólicos en la subjetividad masculina que, en determinado momento, se expresan a través de una suerte de crisis en la identidad masculina" (2002: 117-118). Warren Farrell (con Steven Svoboda) y James Sterba realizan una propuesta original en *Does Feminism Discriminate Against Men?* (2008), donde Farrell defiende la posición afirmativa en respuesta a la pregunta del título, mientras Sterba mantiene la negativa. El libro plantea a la vez preguntas generales, como por ejemplo si el feminismo resulta necesario en un mundo patriarcal, y cuestiones muy específicas, como la cantidad de dinero que se paga a hombres y mujeres por el mismo trabajo.

No obstante, el libro colectivo *A New Psychology of Men*<sup>26</sup> (1995) se sitúa en la estela del campo abierto por Joseph Pleck, y considera que “The new psychology of men views gender roles not as biological or even social “givens” but rather as psychologically and socially constructed entities that [...] most important, can change” (Levant y Pollack 1995: 2).

*Constructing Masculinity* (1995) cuestiona el poder masculino y concluye que “the category of ‘masculinity’ should be seen as always ambivalent, always complicated, always dependent on the exigencies of personal and institutional power”<sup>27</sup> (Berger, Wallis y Watson 1995: 3). Los editores parten de la interpretación activa —como algo siempre en progreso— que la feminista Judith Butler (1990: 25-26) da del género, y se preguntan si se puede desarrollar una masculinidad que sea menos represiva y tiránica<sup>28</sup>.

En *What Next for Men?* (1996), Treford Lloyd y Tristan Wood, co-editores de la revista *Working With Men*, proponen una aproximación original al *problema* de los hombres en Gran Bretaña: partiendo de una exploración estadística sobre la situación de los hombres en los últimos años, hacen que los autores que participan en su libro *contesten* a los diversos aspectos sopesados en el citado análisis estadístico<sup>29</sup>. Al final del libro, los editores hacen balance de las diferentes

---

<sup>26</sup> Esta obra colectiva conjuga la teoría, la investigación, sus aplicaciones y consideraciones sobre la diversidad. Entre sus artículos destaca uno de gran interés dedicado al hombre en la familia: a “‘his’ marriage” frente a “‘her’ marriage” (Brooks y Gilbert 1995: 258) en relaciones tradicionales, en el que los autores muestran cómo “marriage ‘saves’ men” (259) emocional e incluso físicamente, y subrayan la importancia del ejemplo del padre para sus hijos varones en familias más modernas en las que madre y padre trabajan y comparten el cuidado de la casa y de los niños (272).

<sup>27</sup> En esa misma línea Michael Kimmel defiende que “Democratic manhood requires both private and public commitments—changing ourselves, nurturing our relationships, cherishing our families, to be sure, but also reforming the public arena to enlarge the possibilities for other people to do the same. Along the way, we will find that much of what it has historically meant to be a man—strength, a sense of purpose, a commitment to act ethically, controlled aggressiveness, self-reliance, dependability—can be coupled with such newer masculine virtues as compassion, nurturing, and a fierce egalitarianism, which together form a stronger and more resilient template for manhood in America” (1996a: 334-335).

<sup>28</sup> Las aportaciones al libro se agrupan en torno a la filosofía, la cultura, la ciencia, la ley y la práctica política.

<sup>29</sup> El libro incluye una entrevista con Lynne Segal y un artículo de Michael Kimmel en el que, entre otros aspectos, se ocupa de la paternidad: “What steps are we taking to become better fathers? At best, men say they ‘help out’ around the house, that they ‘pitch in’ with the housework, and that they spend ‘quality time’ with their children. But it is not ‘quality time’ that will provide the deep intimate relationships that we say we want, either with our partners or with our children. It’s ‘quantity time’ – putting in those long, hard hours of thankless, unnoticed drudge work. It’s ‘quantity time’ that creates the foundation of intimacy. Nurture is doing the unheralded tasks, like holding someone when they

respuestas, y por ejemplo indican que la tan manida *crisis* de los hombres se podría considerar como un oportunidad de cambio<sup>30</sup> (1996: 272-273), no a corto sino a largo plazo. Lloyd y Wood señalan en este sentido que:

A recurrent theme was that we are not talking about an overnight change. Men and women are gradually adapting to the current circumstances, regardless of thought-through policy interventions. However, the value of decisive intervention would be the possible avoidance of the pain, confusion, divorce, ill-health, even death, that 'The Evidence' currently reflects. (Lloyd y Wood 1996: 281)

En 1997 Lynne Segal reedita *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*<sup>31</sup>. En su introducción Segal apunta una de las contradicciones del ser masculino en el cambio de siglo: "As the twentieth century draws to its close, men appear to be emerging as the threatened sex; even as they remain, everywhere, the threatening sex, as well" (1997: viii). El libro toca muchos temas sensibles sobre la evolución de la masculinidad en la segunda mitad del siglo XX, masculinidad que Segal entiende como:

transcending the personal, as a heterogeneous set of ideas, constructed around assumptions of social *power*, which are lived out and reinforced, or perhaps denied and challenged, in multiple and diverse ways within a whole system in

---

are sick, doing the laundry, the ironing, washing the dishes. Nurturing is putting in those hours, unseen, uncelebrated" (1996b: 49).

Victor Seidler se centra en la situación de los niños en las escuelas, y una vez más afirma que "Masculinity is something that can never be taken for granted; it is something that always has to be proved and affirmed" (1996: 115).

<sup>30</sup> Caroline Sweetman sugiere algo similar en *Man and Masculinity* (2000), una colección de ensayos publicada por la Organización No Gubernamental Oxfam, que constituye una muestra del creciente interés por los hombres y su masculinidad, y explora esta última en diversas culturas: "Men and masculinity need to be studied if power relations between the sexes are to be changed for the better, and the potential of individuals of both sexes is to be realised" (2000: 2).

<sup>31</sup> Un libro que había aparecido en 1990 y que, según Segal, fue recibido entonces por algunas feministas como "too soft on men" (1997: viii). Sin embargo, a día de hoy, esta obra la sitúa en la cúpula, entre los pensadores sobre masculinidad más relevantes, junto con Seidler, Connell y Bly; Segal se convierte así en una mujer que tiene algo que decir sobre el mundo de los hombres y sus problemas y que alude a la necesidad de que diversas ciencias trabajen juntas para afrontarlos (1997: 103).



which relations of authority, work, and domestic life are organised, in the main, along hierarchical gender lines. (Segal 1997: 288)

En *Why Men Don't Iron. The Real Science of Gender Studies* (1998), Anne y Bill Moir proponen una nueva vuelta de tuerca a las consideraciones de género al cuestionar los intentos por equiparar los dos sexos. Según ellos “Science has upset the egalitarian applecart by conclusively showing that the sexes are distinct in how they act and think” (1998: 13). Los Moir *defienden* a los hombres en sus conductas más violentas o agresivas frente a lo que llaman “the new unisex culture”, por considerar que esas conductas les hacen más creativos, y dispuestos a asumir riesgos y por tanto más capaces de cambiar lo establecido (164) y responden con sarcasmo a las características de ese *nuevo hombre*<sup>32</sup> que es capaz de limpiar, cocinar, cuidar de los niños y planchar (241). Creen que “the new orthodoxy expects fathers to be mothers” (243), algo que biológicamente es imposible puesto que, en su opinión, un hombre no puede sentir como una mujer, “not if you want him to stay a man” (272). En respuesta a la pregunta *de investigación* que da título a su libro, responden:

None of this means that a man should not help about the house, but expecting him to be as assiduous at cleaning as a woman is to expect the unnatural. The

---

<sup>32</sup> Sean Nixon ofrece una lectura del *nuevo hombre* representado en la fotografía de moda a finales de los años ochenta y durante los noventa en *Hard looks* (1996). Apoyándose en Michel Foucault y en Roland Barthes, Nixon opina que “The practices of grooming and dressing and the activity of shopping represent practices through which the attributes and characteristics of masculinity coded in relation to the ‘new man’ imagery might be operationalized as an historical identity. At the heart of these techniques or practices of the self, I want to insist, are specific techniques of looking” (1996: 18-19). En la conclusión introduce el término “new lad” aplicado a los hombres de las revistas más recientes como un “post-‘new man’ phenomenon” (205). El *new lad* sería un treintañero educado, estiloso, y no siempre bien peinado que respeta el discurso post-feminista, pero que cuando se encuentra solo en compañía de otros hombres muestra rasgos del hombre antiguo (204).

En *Hombres de mármol* (2004), el tercer título de una trilogía compuesta por *El rostro velado* (1997) —obra en la que se explora el travestismo como un desafío a la negación de las diferencias de identidad—, y *Héroes caídos* (2002) —libro dedicado al hombre herido de finales del siglo XX—, José Miguel Cortés estudia el cuerpo masculino como representación de la masculinidad, normalmente fálica, en la obra de una serie de artistas y concluye diciendo que hay que “ser capaces de ir modificando en el día a día los diferentes lenguajes (verbal, espacial, representacional...) que ayudan a conformar las imágenes de los hombres y mujeres que nos rodean” aun cuando reconoce que “será un proceso largo y complejo [...] porque más allá de una cierta neutralización de los géneros (que hagan posible escapar de la compleja codificación de estas convenciones), será necesario enfrentarse a una verdadera prueba de fuego y ser capaz de deconstruir los dos pilares básicos de la virilidad, a saber: la paranoia antifemenina y la impenetrabilidad de lo masculino” (2004: 236). Finalmente, Cortés presenta lo *queer* como alternativa a los modelos teóricos

very nature of household chores seems to play to a woman's strengths and a man's weaknesses. That's why he doesn't iron. (Moir y Moir 1998: 255)

Además de la aproximación biológica que hacen los Moir al concepto de masculinidad, en "The Social Organization of Masculinity" (2001b), Robert Connell revisa otras cuatro aproximaciones y las definiciones de masculinidad que de ellas se derivan: de las *esencialistas*, que escogen un rasgo y lo convierten en la esencia de lo masculino, opina que fallan al ser arbitrarias<sup>33</sup>; de las *positivistas*, "what men actually are" (2001b: 31), que se usan en estudios etnográficos y en psicología estadística, para separar hombres de mujeres, cuestiona que, si la separación entre hombres y mujeres fuera tan sencilla, no podríamos hablar de lo femenino o lo masculino en el otro sexo (32); de las *normativas* "what men ought to be" (32), frecuentes en estudios mediáticos, se pregunta: "What is 'normative' about a norm hardly anyone meets? Are we to say the majority of men are unmasculine?" (33); y de las *semióticas* "defined as not-femininity" (33), muy utilizadas en estudios culturales post-estructuralistas y feministas, así como en el psicoanálisis lacaniano y en estudios de simbolismo, aun cuando es a las que menos reparos le pone, con todo echa de menos el que se pueda hablar del género en instituciones, espacios naturales, batallas militares y sociales, etc. Connell concluye que:

Rather than attempting to define masculinity as an object (a natural character type, a behavioural average, a norm), we need to focus on the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives. 'Masculinity', to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture. (Connell 2001b: 33-34)

---

dominantes, en tanto que considera "a las personas por lo que hacen y no por lo que se piensa que son" (237).

<sup>33</sup> Freud flirteó con esta opción al intentar hacer equivalentes la masculinidad con la actividad y la feminidad con la pasividad. Otros han encontrado la esencia en conceptos tan variados e incluso contrapuestos como la responsabilidad, la irresponsabilidad o la energía de Zeus.

En la colección de ensayos titulada *The Masculinities Reader* (Whitehead y Barrett 2001), en la que se incluye el capítulo de Connell al que acabamos de hacer referencia, Arthur Brittan propone una nueva definición de masculinidad que completa la avanzada por Connell en la cita anterior:

Masculinity refers to those aspects of men's behaviour that fluctuate over time. [...] For example, if we look at the fashion in male hairstyles over the past 20 years or so, we find that they range from the shoulder length vogue of the sixties, to the punk cuts of the late seventies and early eighties. During the same period men have experimented with both macho and androgynous styles of self-presentation. At the same time we have been bombarded with stories about role reversals in marriage and the home. Men are now 'into' fatherhood. They look after their children, they sometimes change nappies and, in some cases, they stay at home and play the role of houseperson. The speed of these changes, it is sometimes suggested, has led to a crisis in masculinity. The implication here is that male identity is a fragile and tentative thing with no secure anchorage in the contemporary world. (Brittan 2001: 53)

Tras tantos intentos por definir la masculinidad, nos resulta difícil hablar de la misma utilizando el singular sin ser simplificativos o excluyentes<sup>34</sup>. Lo mismo les ocurre a dos colecciones de artículos publicadas en 2001 en España<sup>35</sup> que realizan una aproximación interdisciplinar y anglo-española a las masculinidades y por tanto sirven de puente entre lo que se había estado haciendo en el mundo anglosajón y lo que se empieza a debatir y publicar en España<sup>36</sup>: *(Trans)formaciones de las*

---

<sup>34</sup> Ni siquiera la primera enciclopedia sobre masculinidades publicada en Estados Unidos, *American Masculinities: A Historical Encyclopedia* (Carroll 2003) incluye entre sus múltiples entradas una definición de masculinidad. Otro autor que también cuestiona el concepto mismo de masculinidad es Jeff Hearn: "What is exactly meant by masculinity is often unclear. Masculinity is often a gloss on complex social processes" (2000: 213). Entre otras ideas, Hearn propone recuperar el término *hombres* (214).

<sup>35</sup> Es éste un signo de que en España también está creciendo el interés por el estudio de las masculinidades.

<sup>36</sup> Otro libro que sirve de puente entre los estudios anglosajones y los estudios hispánicos sobre masculinidad es *¿Todos los hombres son iguales?* (Lomas 2003). El libro reproduce una traducción del capítulo "The Social Organization of Masculinity" de Robert Connell e incluye una breve síntesis de una conferencia dictada por Victor Seidler en San Sebastián. Carlos Lomas es también editor de otra compilación, *Los chicos también lloran* (2004), centrada en el análisis de la masculinidad en el ámbito escolar.

*sexualidades y el género* (Bengoechea y Morales 2001) y *Masculino plural: construcciones de la masculinidad* (Sánchez-Palencia e Hidalgo 2001).

Menos influencia anglosajona tiene la compilación *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades* (Valcuende del Río y Blanco López 2003), en la que el portugués Raúl Iturra Redondo justifica el plural en el título de la obra cuando dice que:

La masculinidad pasa a ser una construcción social, en la medida en que aceptemos las varias alternativas personales que tiene un ser humano: de trabajo, de ideas, de emotividad, de interacción social, como Durkheim siempre definió. Masculinidad es la fuerza de trabajo, que Marx investigó. Masculinidad es la simbología social impuesta sobre nosotros por la cultura, como Bourdieu probó y debatió. Masculinidad es la coyuntura para representar socialmente las definiciones que recaen sobre la biología humana, como he debatido en muchos textos. Por lo cual es una construcción social, con estrategias y formas de ser que cambian, van adelante, vuelven, de forma cronológica y entre generaciones. Masculinidad es la parte complementaria de la feminidad en una misma persona, que se ve obligada por los imperativos sociales a optar. Es un reto lanzado a nosotros mismos por la teoría del derecho y la teoría cultural que llamamos religión. Masculinidad es un comportamiento de competencia entre seres humanos que desean beneficiarse del trabajo de otros. Cada parte de la ciencia tiene su manera de llamarla, y yo tengo la mía, que acabo de exponer. (Iturra Redondo 2003: 48)

También española es la obra de Rosa de Diego y Lydia Vázquez *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura* (2005) en la que las autoras recorren la evolución histórica del hombre a través del estudio de una serie de figuras representativas, que van de Don Juan a los superhombres de los cómics, pasando por Don Quijote, Drácula, Peter Pan<sup>37</sup> y Frankenstein<sup>38</sup>, entre otros. En su

---

<sup>37</sup> Franco La Cecla reconoce en la figura de Peter Pan lo que da en llamar masculinidad por defecto en su obra *Machos: Sin ánimo de ofender* (2004). A ella se opondría el otro término de la oposición binaria, la masculinidad por exceso, vinculada a los estereotipos de hombres duros que nos llegan, desde el siglo XIX, desde la milicia y el cine: “Parece que al macho inventado por el imaginario decimonónico no le quedan más salidas que la adolescencia o el exceso. Y parece que esta ambigüedad se extiende como una mancha de aceite por toda la mitología del siglo del cine y la

exploración, coinciden con otros muchos autores en observar la pluralidad de la identidad masculina:

Claro que existen hombres. Los de siempre, y otros nuevos. Pero hay que saber buscarlos. Más polimorfos que nunca, los hombres revisten rara vez el rostro de una sola figura<sup>39</sup>. Gustan de caracterizarse, un poco a la manera de Frankenstein, con fragmentos de distintas imágenes masculinas, para construir un *yo* original que va más allá de la definición de «hombre». (de Diego y Vázquez 2005: 14)

En *Héroes, científicos, heterosexuales y gays* (2006), obra con la que Óscar Guasch completa una trilogía sobre su propia sexualidad iniciada con *Sociedad Rosa* (1991) —obra etnográfica sobre el universo gay— y continuada con *La crisis de la heterosexualidad* (2000) —libro en el que se presenta la heterosexualidad como un problema social— el autor se aproxima al concepto de masculinidad, del que afirma lo siguiente:

La masculinidad es como una cebolla: no hay nada debajo y hace llorar. La masculinidad está hecha de capas y capas (de ritos, palabras y significados) que no esconden ningún núcleo ni ningún corazón. La masculinidad es volátil y es sutil, incluso cuando no lo son algunas de sus manifestaciones sociales visibles:

---

televisión. No queda mucho espacio libre entre el James Dean de *Rebelde sin causa* y «los malos de las películas de vaqueros»; precisamente porque el exceso de los «hombres de verdad» o el defecto de los «Peter Pan» significa la invisibilidad de una masculinidad «media», «normal» (2004: 21). Por eso, según La Cecla, “Hoy la masculinidad debe reconstituirse a partir de un acto de engendramiento que resultará difícil y lento, y que además constituye toda una cultura por hacer” (129-130).

<sup>38</sup> Sobre este último, de Diego y Vázquez afirman que “Hace falta un mago Merlín, o un niño sabio, o un hobbit, que sepa conjurar las fuerzas del mal, pero también un monstruo con corazón de hombre que las aplaste en caso de peligro para el planeta tierra. ¿Y no es Frankenstein ese hombre-monstruo en quien nos vemos abocados a convertirnos tras manipulaciones genéticas e implantación de prótesis para sobrevivir en este nuestro universo mutante? Frankenstein ha dejado de darnos miedo, porque Frankenstein somos todos nosotros” (2005: 13).

<sup>39</sup> Esto es lo que Enrique Gil Calvo observa en su libro *Máscaras masculinas* (2006), en el que argumenta que, en la ficción cinematográfica, “los varones discurren a la vez por los tres ejes viriles para recaer en el plano triangular de las esferas públicas, donde bajo arbitraje femenino compiten con los demás varones para pugnar en pos del poder, el capital y los objetos de deseo. Y sobre esta base triangular se fundan las tres máscaras masculinas aquí contempladas: la del héroe, actor que se mueve a lo largo del eje de la lucha por el poder; la del patriarca, actor que se mueve a lo largo del eje de la acumulación de patrimonio; y la del monstruo, actor que se mueve a lo largo del eje de la satisfacción de su deseo” (2006: 61-62).

violencia, competitividad e individualismo. La masculinidad forma parte de un relato mítico mediante el cual se ofrece a los hombres la tierra prometida (en forma de reconocimiento social) siempre y cuando se adecuen a las normas de género que les corresponden. Es una promesa fáustica. Mefistófeles (la sociedad) tienta a los hombres con engaños y falsas promesas, porque nadie les informa del precio que deben pagar por acceder y mantener el estatus de *hombres de verdad*: «Sé un hombre y todo esto será tuyo». Pero nadie especifica a qué precio. (Guasch 2006: 15)

Guasch considera que la *masculinidad* se encuentra en construcción (17) y que es:

una forma de identidad social y personal que regula las relaciones con los demás y que se aprende en los procesos de socialización. La masculinidad es un proceso social, emocional y subjetivo. Es social porque tiene que ver con algo que se adquiere. Las personas no nacen masculinas ni femeninas, aprenden a serlo. Es emocional porque tiene que ver con cómo se sienten las personas (aunque luego inviertan tiempo y energía en racionalizarlo). Y es subjetiva porque está condicionada por las experiencias personales. (Guasch 2006: 30)

Por último, hemos de referirnos a *La masculinidad a debate* (2008), una obra que, a pesar de su brevedad, resulta bastante comprehensiva en cuanto a los temas tratados<sup>40</sup>. Sus editores, Àngels Carabí y Josep Armengol, consideran que a la masculinidad “no se la había contemplado como algo artificioso, construido culturalmente, y profundamente injusto para las mujeres y, paradójicamente, también para los hombres” (2008: 7)<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Esta obra tiene dos peculiaridades añadidas: ha sido publicada tanto en inglés como en su versión traducida al español (paradójicamente apareció primero la traducción), y viene acompañada de un DVD con treinta minutos de entrevistas, que constituyen una selección de las entrevistas que aparecen en los libros.

<sup>41</sup> El libro tiene un marcado carácter anglosajón, e incluye contribuciones, entre otros, de David Gilmore y Michael Kimmel —que son entrevistados— y Lynne Segal —quien aporta un artículo. Uno de sus capítulos está dedicado a una entrevista con Krin Gabbard, profesor de la asignatura “La masculinidad en el cine” en la State University de Nueva York. La entrevista entronca con nuestro siguiente apartado, y en ella Gabbard recuerda que “de hecho, ha sido en los años noventa cuando la masculinidad ha surgido como un campo de estudio dentro de los estudios de cine, al igual que en muchas otras áreas de las humanidades y de las ciencias sociales” (2008: 48).

Tras el recorrido realizado por las diferentes visiones de la masculinidad expuestas, cabría decir que hay varios factores comunes que se dan en numerosos autores. En primer lugar el entender la masculinidad como una cualidad en continua construcción y reconstrucción. En segundo lugar, la concepción de la masculinidad en relación social, y no sólo sexual, con la feminidad y lo femenino, a menudo partiendo de —aunque no siempre compartiendo— posiciones feministas. En tercer lugar se situaría la imposibilidad de hablar de la masculinidad en singular, cuando existen tantas posibles masculinidades. Y en último lugar, en relación con el primero, citar que la cuestión no está cerrada, y que la puerta sigue abierta a todo tipo de debates sobre el término, sobre su teoría y sobre su práctica.

Somos conscientes de que la revisión realizada no puede ser completa: siempre habrá obras omitidas, bien por no haber sabido de ellas, bien porque no hemos considerado necesaria su inclusión. Pero, si tuviéramos que escoger a unos pocos autores de referencia con los que quedarnos, éstos serían Victor Seidler y sus modelos de hombres sensibles pero suficientes, en constante diálogo con el feminismo; Robert Connell y los resultados de sus estudios de campo sobre los hombres; Robert Bly, como el espejo en el que no debemos mirarnos, pero al que sabemos que podemos tener la tentación de acercarnos; y Sigmund Freud, como iniciador de todo este debate. Sería justo añadir a todos ellos la voz de Lynne Segal, como contrapunto femenino de estas historias sobre masculinidades exclusivamente contadas por hombres.

En el siguiente apartado revisamos el modo en que se ha representado a estos hombres y a sus historias en la gran pantalla.

### **1.1.2. REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES EN EL CINE**

El llamado *masculinismo*, *movimiento masculinista* o *movimiento de los hombres* se ha hecho sentir casi desde sus inicios en el campo de los estudios fílmicos. Con todo, vuelve a ser una mujer, Laura Mulvey, quien abre el camino de estos estudios con la publicación de su famoso artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975)<sup>42</sup>. En él Mulvey propone un uso político del psicoanálisis

---

<sup>42</sup> El artículo de Mulvey fue publicado originalmente en la revista *Screen*.

como método de estudio del hecho cinematográfico<sup>43</sup> y denuncia que la mujer todavía está “tied to her place as *bearer* of meaning, not *maker* of meaning” (1992: 23, énfasis añadido). Mulvey estudia el placer que se obtiene a través de la mirada y la posición que ocupan los espectadores en el cine, una posición que define como: “blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire on to the performer”<sup>44</sup> (25).

“In a world ordered by sexual imbalance”, dice Mulvey, “pleasure in looking has been split between active/male and passive/female” (27). La autora denuncia que, mientras que el hombre se erige en sujeto de la mirada en el cine, es decir, en el elemento activo de esa oposición binaria y, por tanto, “is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action” (28), en general a la mujer se la coloca en una posición pasiva, como mera imagen, objeto de esa mirada masculina<sup>45</sup> y, por tanto, sometida a ésta<sup>46</sup>. Según la autora, tradicionalmente la mujer visualizada ha funcionado en el cine como un objeto erótico tanto para los personajes de la historia como para el espectador. Por eso concluye diciendo que: “It is these cinematic codes and their relationship to formative external structures that must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged” (33).

Ante las críticas recibidas por dejar a un lado a la espectadora femenina<sup>47</sup>, la propia Mulvey publica otro artículo en 1981 que completa el anterior y que titula

---

<sup>43</sup> De nuevo, como sucedía con los estudios sobre masculinidad, el psicoanálisis es la primera herramienta que se utiliza para abordar la cuestión del género sexual (*gender*) en el cine.

<sup>44</sup> Ese proceso de identificación del espectador alcanza su máxima expresión con las estrellas del firmamento cinematográfico puesto que “the cinema has distinguished itself in the production of ego ideals as expressed in particular in the star system, the stars centring both screen presence and screen story as they act out a complex process of likeness and difference (the glamorous impersonates the ordinary)” (Mulvey 1992: 26).

<sup>45</sup> Mulvey asocia la masculinidad no sólo con una posición dominante y activa, sino también con el sadismo vinculado al voyeurismo y con el fetichismo en su vertiente escopofílica, que niega la castración “by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous” (1992: 29).

<sup>46</sup> Su queja se dirige principalmente al cine clásico que, según ella, fetichiza a la mujer.

<sup>47</sup> bell hooks la recrimina por no haber tenido en cuenta la raza (1992: 122-123). Jackie Stacey critica la alteridad deseo o identificación, y cree que Mulvey “fails to address the construction of desires which involve a specific interplay of both processes” (1992: 256). En “Fantasia” (1990), Elizabeth Cowie propone una identificación más cambiante en la audiencia cinematográfica.



“Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by *Duel in the Sun*”<sup>48</sup>, en el que afirma que:

Hollywood genre films structured around masculine pleasure, offering an identification with the *active* point of view, allow a woman spectator to rediscover that lost aspect of her sexual identity, the never fully repressed bedrock of feminine neurosis. (Mulvey 1990: 26)

Con *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006), Mulvey da un paso más en la inclusión de la espectadora femenina y observa que las nuevas tecnologías de visionado permiten congelar la imagen y contemplar el cuerpo masculino objetivado y fetichizado, aunque, señala, “this form of spectatorship may work perversely against the grain of the film” (2006: 167).

Uno de los primeros intentos por estudiar la masculinidad fílmica —al menos la estadounidense— en formato libro lo constituye *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film* (1977), una obra de Joan Mellen que comienza con la siguiente afirmación: “This book is about the *fabrication* in American films of a male superior to women, defiant, assertive, and utterly fearless” (1977: 3, énfasis añadido). La autora considera que

Male stars are people manufactured from the raw material of humanity to appear as supermen overcoming women and lesser men by sheer determination and will, involving, in varying permutations, competence, experience, rationality—and charm.

Real men rarely exist who look strong and unflawed enough to portray such an ideal. As they could not be found, they were fabricated<sup>49</sup>. (Mellen 1977: 3)

---

<sup>48</sup> En este artículo la autora vuelve a utilizar teorías del psicoanálisis de Freud si bien adoptando una vez más una postura crítica hacia ellas.

<sup>49</sup> Mellen se fija, por ejemplo, en las orejas de Clark Gable, operadas para corregir su excesiva prominencia; en los dientes falsos de James Dean y del propio Gable; en el peluquín que lucirían John Wayne (cuyo nombre original, Marion Michael Morrison, resultaba demasiado afeminado) o Henry Fonda. Kirk Douglas renunció también a su nombre (Issur Danielovitch Demsky) para aparentar un origen anglosajón del que carecía.

Mellen excluye de su estudio a cómicos y protagonistas de musicales, y considera que los héroes de la pantalla difieren tanto del hombre de la calle que “When we leave the theater, catharsis behind us, we are left with nothing so much as an overwhelming sense of our own inadequacy” (5). Centrándose en el modelo del tipo John Wayne, la autora afirma que “The authoritarian male who would be a strong and comforting father to us all resembles the patriarchal god of the Old Testament”<sup>50</sup> (6). Sobre la época que estudia, desde los años veinte a los años setenta, Mellen señala que: “In our society, such is the power of the taboo surrounding the world of moviemaking that the actors themselves refuse roles which allow even a hint of male vulnerability” (6). La autora considera que “The more a man possesses those qualities deemed feminine—such as intuition, tenderness, and affection for children—the less secure our films make him feel about his identity as a male” (7). En cuanto al silencio de los hombres en las películas, Mellen sostiene que:

The world of the seventies is perceived by filmmakers as so frightening and hostile to the male that for him to speak at all is to risk exposure of self and hence rejection, failure, and a kind of death—which may be no more than the collapse of the male façade. (Mellen 1977: 14)

En lo que se refiere a las relaciones entre hombres, Mellen defiende que en las películas americanas se forman amistades masculinas, temerosas de la mujer y “essentially homosexual in character yet sexually chaste” (15).

La familia se resiente según pasan las décadas, y si en los años veinte y treinta era normal ver a un hombre con una buena relación con mujeres y niños<sup>51</sup>, en

---

<sup>50</sup> Para Mellen la tradición de la violencia masculina procede de la justificación que ofrece el *western*, donde había que conquistar la frontera, ahora adaptada a la vida en la ciudad: “The violence of the hero, instead of being projected into an obsolete frontier community, is now seen as the necessary weapon of the male citizen attempting to survive in the cities” (1977: 12).

<sup>51</sup> El libro de Mick LaSalle, *Dangerous Men: Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man* (2002), muestra otra perspectiva sobre los hombres que poblaron la pantalla cinematográfica estadounidense entre 1929 y mediados de 1934, antes de que se impusiera el estricto *Production Code*: “In pre-Code movies, men do more than adopt received behavior. They improvise. They chart a path. It’s the common thread that unites the actors who thrived in this era. They epitomized the outsider’s understanding of life” (2002: x-xi). En esta breve época se prefiere al individuo antes que al héroe: “We see war films in which war produces nothing but men wrecked by war. We see gangsters who are no worse than businessmen, and businessmen who are no better than gangsters” (xii). Muchos de los actores de ese período se convertirían en estrellas: “Yet to see them in their pre-Code

los setenta “the male’s distress over his loss of control over the fate of the community where he resides is reflected in our films in the absence of emotional space for fatherhood<sup>52</sup>” (19).

Mellen justifica de nuevo la agresividad de los hombres, en este caso por la competitividad existente en el mercado laboral (24), y cierra su obra dejando una puerta abierta a la representación de la sensibilidad de los hombres en películas de los setenta:

Humane styles of masculinity are increasingly sought by young men. A growing movement of men’s liberation is learning from the experience of the women’s movement and identifying at last its own suffering, the real-life male’s psychic burden in America. (Mellen 1977: 345)

En 1979 Richard Dyer publica *Stars*, obra que defiende la tesis de que la percepción que el espectador tiene de una película está muy influida por la consideración que tiene de sus estrellas<sup>53</sup>. Dyer introduce la noción de *star text*:

---

incarnations is to see them unfettered, their force not yet diverted into some safe and worthy channel” (xiii). Según LaSalle, los hombres —y también las mujeres— de esta época representan un aspecto del carácter estadounidense que nunca debería haberse suprimido y que nunca deberíamos olvidar.

<sup>52</sup> La posición del hombre en la familia y su papel de padre es el tema central del libro *Heroes, Antiheroes and Dolts* (2001), firmado por Ashton Trice y Samuel Holland. Basándose en setenta y cinco películas populares, el libro documenta —casi a base de reseñas— la representación de los hombres como parte de la familia hasta la Segunda Guerra Mundial, como seres preocupados por asuntos fuera del ámbito familiar tras la guerra, como seres superados por las situaciones a las que se enfrentan después de 1970 y, más recientemente, como personas centradas en sus relaciones con otros hombres. Trice y Holland justifican su elección de películas populares porque entienden que “An analysis of a popular film, or better, a cluster of films, gives us clues about how large numbers of people liked to see themselves at a particular time. In the present context, it will help us understand what is meant to be male at a particular time” (2001: 1). El tipo de película —popular— y el objeto de estudio—la masculinidad—coinciden plenamente con nuestra aproximación en el presente ensayo, si bien nuestro enfoque es más específico. El cine, según Trice y Holland, “influences how we see ourselves and conduct our lives” (1).

<sup>53</sup> Murray Pomerance observa que, como espectadores, el género también nos marca a la hora de disfrutar de una película (2001: 10), y lo mismo ocurre con la orientación sexual, como lo demuestra el libro de John Clum sobre los hombres de Hollywood y de Broadway, *He’s All Man* (2002), en el que el autor confiesa que “As a gay man of certain age, I am interested in what these works, many of which I have seen or read many times and at different points in my life, say about where I fit into American myths of masculinity. I am particularly interested in the homoeroticism and anxiety that circulate around films that define and maintain conventional masculine roles” (2002: xi). El título se corresponde con la respuesta que dio Ronald Reagan cuando se cuestionaba la virilidad de su hijo por ser bailarín de *ballet*: “He’s all man—we made sure of that” (xiii). La obra gira en torno a la influencia ejercida sobre los artistas gays por los mensajes sobre masculinidad enviados por Hollywood y se ofrece como complemento de *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama* (Clum 2001).

combinando la semiótica y la sociología, analiza la imagen de las estrellas como un constructo intertextual en el que intervienen una serie de medios de comunicación y de prácticas culturales, pero también como un texto por derecho propio. Según Dyer los actores, sobre todo las estrellas a las que alude, también son autores, en parte, de las películas.

En los años ochenta destaca un artículo de Steve Neale, “Masculinity as Spectacle” (1983)<sup>54</sup>, que sigue la estela dejada por Laura Mulvey y que defiende los dos tipos de identificación cinematográfica que diferencia John Ellis y que citamos a continuación:

Cinematic identification involves two different tendencies. First, there is that of dreaming and phantasy that involve the multiple and contradictory tendencies within the construction of the individual. Second, there is the experience of narcissistic identification with the image of a human figure perceived as other. (Ellis 1982: 43)

Neale critica un artículo publicado en 1981 por Paul Willemen en el que éste último da a entender que “in a heterosexual and patriarchal society the male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed” (Neale 1992: 281). Sin embargo, Neale opina lo contrario y sitúa el cuerpo masculino dentro del patrón de objeto erótico propuesto por Mulvey<sup>55</sup>. Candida Yates llama así mismo nuestra atención sobre el hecho de que Neale es capaz de reconocer en este artículo la pluralidad de las masculinidades que se representan en la pantalla (2007: 51).

*What a Man’s Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture* (Easthope 1990) es un libro que, como su subtítulo indica, no se limita al mundo del cine sino que pretende abarcar otras manifestaciones culturales populares, como la televisión,

---

<sup>54</sup> Al igual que había ocurrido con el artículo de 1975 de Laura Mulvey, el artículo de Neale fue publicado por primera vez en la prestigiosa revista británica *Screen*.

<sup>55</sup> Entre otros avances, Neale se adelanta en el tiempo y es capaz de observar el cuerpo de Rock Hudson en los melodramas de Douglas Sirk como *feminizado* (1992: 286).

los periódicos o la música pop, entre otras<sup>56</sup>. Su autor, Antony Easthope, considera que “Gender can be defined in three ways: as the body; as our social roles of male and female; as the way we internalize and live out these roles” (1990: 2-3). Aunque parte del psicoanálisis freudiano, Easthope considera que el análisis de la masculinidad ha de hacerse desde una perspectiva histórica y con un enfoque social ya que “at present masculinity is defined mainly in the way an individual deals with his femininity and his desire for other men” (6).

Para estudiar la masculinidad en acción, el autor centra su atención en la guerra que, en su opinión, se estructura alrededor de cuatro momentos cruciales: “defeat, combat, victory, and comradeship [...] For psychoanalysis these moments or images are to be explained in terms of fear of castration, the triumph of the masculine ego, fathers and sons, and the sublimated intimacies of the male bond” (63). La relación con el mismo sexo se suele manifestar como homofobia y se traduce en proyección, histeria o paranoia (105). En cuanto a la relación con las mujeres, Easthope opina que “the idea that male heterosexual desire is a force has to be rejected”<sup>57</sup> (135) y concluye diciendo que:

The masculine myth insists that this preference should be heterosexual and only heterosexual. And it further demands that it should not be a preference at all but rather a fixed, categorical desire for one sex *instead* of another. A man must be male and masculine and nothing else<sup>58</sup>. (Easthope 1990: 167)

---

<sup>56</sup> La obra de Easthope está muy bien estructurada y, siguiendo a Freud, parte de la construcción básica de la masculinidad que se produce entre padres e hijos, y que ejemplifica con películas y cómics. Sobre el Yo y el cuerpo, Easthope afirma que “From David to Tarzan and on to Superman, Captain Marvel, He Man, Action Man and Conan the Barbarian, the young male body is used to present not just the self as it is but as he would like to be, not just the ego but the ego ideal” (1990: 53). En este sentido, y como ya habían hecho Mulvey y Mellen en la década de los setenta, Easthope observa que el cine no sólo representa sino que también fabrica el cuerpo masculino ideal y por tanto construye una masculinidad inventada, una masculinidad de ficción.

<sup>57</sup> Según Easthope, la escopofilia del hombre combina al menos tres mecanismos: narcisismo, idealización y fetichismo (1990: 139), y el amor hacia la mujer otros tres, dos de ellos repetidos: idealización, narcisismo y falicismo (147).

<sup>58</sup> Para cambiar ese estado de la cuestión, Easthope propone que se devalúe el poder patriarcal y el del estado, y se opte, en términos políticos que afectan a la cultura, por una sociedad regida por las Naciones Unidas. Pero confiesa que es una proposición utópica (1990: 172-173).

El libro colectivo *Stardom: Industry of Desire* (1991), editado por Christina Gledhill, se centra en las estrellas cinematográficas como fenómeno cultural. Partiendo de la noción de *star text* introducida por Dyer, Gledhill afirma que “The star challenges analysis in the way it crosses disciplinary boundaries” (1998: xiii). El libro ofrece aproximaciones históricas al fenómeno del estrellato, así como un extracto del *Stars* (1979) de Dyer, y abundan los capítulos dedicados a estrellas femeninas<sup>59</sup>. Barry King subraya la importancia que tiene la proyección que un actor hace de su imagen pública<sup>60</sup>:

For actors of limited or average ability, investing their energies in the cultivation of a persona represents something within their control and a means of competing with actors who have ability in impersonation. Indeed, in the studio system impersonatory skills were assigned a lower value compared to the cultivation of personae. (King 1998: 179)

En la década de los noventa se publican varios libros que han marcado un antes y un después en los estudios sobre masculinidad y cine. Uno de ellos es el editado por Steven Cohan e Ina Rae Hark, *Screening the Male* (1993), en cuya introducción<sup>61</sup> se dice lo siguiente:

Perhaps the most extensive premise of film theory is that the structures of pleasure which Hollywood cinema offers male and female viewers alike ultimately work to prop up the phallogocentric bias of its representational system. (Cohan y Hark 1993: 1)

---

<sup>59</sup> Entre las masculinas destacan Jimmy Stewart, Valentino y Michael Jackson en *Thriller*.

<sup>60</sup> Hecho que consideraremos en nuestro análisis cuando nos fijemos en la *screen persona* de los actores.

<sup>61</sup> Tanto la introducción como varios de los artículos incluidos tienen como señal de referencia los dos artículos seminales de Laura Mulvey. De especial interés para nosotros es la contribución de Barbara Creed (1993), centrada en el masoquismo masculino en el cine de terror. A modo de prólogo se incluye una reimpresión de “Masculinity as Spectacle” (1983) de Steve Neale. El libro se cierra con sendas contribuciones de Yvonne Tasker y Susan Jeffords, verdaderos anticipos de sus monografías en solitario, a las que nos referimos a continuación.

El segundo libro relevante en esta década es *Spectacular Bodies* (1993), de Yvonne Tasker, una obra dedicada al cine de acción, principalmente de los años ochenta, en el que, según la autora “the muscular action hero was, for some, a figure who represented the antithesis of the ‘new man’, himself a creation of advertising images in the early 1980s, and the feminist gains he supposedly represented” (1993: 1). No obstante, esa moda culturista se muestra también en algunas de las mujeres de esas películas, de ahí que Tasker acuñe el término *musculinity*, válido para personas de ambos sexos<sup>62</sup>. El cuerpo del héroe en general se mueve, según Tasker, entre el exceso y la moderación:

Whilst the hero and the various villains of the genre tend to share an excessive physical strength, the hero is also defined by his restraint in putting his strength to the test. And it is the *body* of the male hero which provides the space in which a tension between restraint and excess is articulated. (Tasker 1993: 9)

La nueva *visibilidad* del cuerpo masculino abre puertas a diferentes masculinidades (73). Particularmente en relación al género fílmico *de acción*, Tasker sostiene que “The images that the form has generated are very far from being the transparent signifiers of a simplistic sexual and racial hierarchy that some critics take them to be” (165) en tanto que “Masculinity is written in complex and diverse ways over the male and female body, the black and the white body, in the action genre<sup>63</sup>” (96).

El tercer libro de relevancia en los noventa es *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994), publicado por Susan Jeffords<sup>64</sup>, quien llama la atención sobre el hecho de que en los ochenta *coincidieran* Ronald Reagan, Rambo y RoboCop. La autora defiende que algunas de las películas más populares durante los mandatos de Reagan, como *First Blood* (Kotcheff 1982) o *RoboCop*

---

<sup>62</sup> Tasker se detiene también en los cuerpos de actores y actrices de raza negra, no siempre en el papel de secundarios o antagonistas.

<sup>63</sup> Tasker critica a aquellos escritores académicos que no prestan atención a los detalles en películas populares: “To suggest that meanings are *obvious*, necessarily excludes something of the complexity of popular films. As good products, *efficient commodities*, films are polysemic” (1993: 61).

<sup>64</sup> Jeffords es también la autora de *The Remasculinization of America* (1989), libro que analiza las diferentes maneras en las que la representación de la guerra de Vietnam ha hecho que vuelvan a considerarse las relaciones de poder entre los sexos, ya que las narraciones sobre la guerra son historias *de hombres* (1989: 49).

(Verhoeven 1987), ayudaron al presidente a publicitar sus posiciones políticas<sup>65</sup>. Jeffords se centra, por ejemplo, en numerosas secuencias de películas que tienen como protagonistas a un padre y a su hijo<sup>66</sup> e indica en este sentido que:

It is not possible to say that the Reagan Revolution *caused* such stories to be written. What it is possible to suggest is that both the Reagan Revolution and these film sequences captured in some sense the concerns of American audiences and offered a resolution to their anxieties through the restoration of a happy father/son relationship to the benefit of the community/nation/universe as a whole. (Jeffords 1994: 86-87)

A pesar de ello, la familia no se constituye en eje central de las narrativas cinematográficas hasta los años noventa<sup>67</sup>: “by 1991, Hollywood’s interest in justice had waned and been replaced by a less socially troublesome topic—commitment to the family” (141). Los ochenta, en cambio, están dominados por hombres con *cuerpos duros*:

At the center of this family and the nation it represents is the hard body, a body that has shifted its constitution throughout the 1980s. From its appearance in the

---

<sup>65</sup> Casi una década después de la publicación del libro de Jeffords, en *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies* (2002), Elizabeth Traube retomaría esta idea afirmando que “the most successful appeals to middle-class audiences in mid-1980s movies blended a Reagan-era fantasy of unrestricted desire with a particular version of the promise of ‘remasculinization.’ In brief, whereas many 1970s movies reflect darkly on the dehumanizing powers of bureaucratic organizations, these organizations reemerge in 1980s fictions as sites for enacting a manhood of certain type. Whatever other attributes he is assigned, this new man is a master of appearances, a ‘transforming hero’ who skillfully manipulates and controls his public face” (2002: 23). A lo largo de su obra, Traube insiste en que la clase social a la que se pertenece influye tanto o más que el género sexual: “it is as if the movies have been engaged in reconstructing the cultural dualism out of less polarized images of masculinity and femininity” (168). El primer capítulo del libro, que está firmado también por Moishe Postone, propone una lectura ideológica de *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Spielberg 1984), “a cinematic variant of the theme of the ‘white man’s burden.’ The film seeks to represent imperialism as a civilizing, socially progressive force and so to legitimize Western domination of others” (Postone y Traube 2002: 31).

<sup>66</sup> Entre esas películas se incluye *Indiana Jones and the Last Crusade* (Spielberg 1989a).

<sup>67</sup> El ejemplo que resume la transición de *cuerpos duros* representantes de la ley y el orden a hombres preocupados por la familia y los niños lo constituye *Kindergarten Cop* (Reitman 1990), película que hace uso de uno de los iconos de los ochenta, Arnold Schwarzenegger, quien curiosamente acabaría dedicándose a la política, llegando a ser gobernador de California en 2003, dando así otra vuelta de tuerca a las estrechas relaciones que Susan Jeffords establece entre el cine de los 80 y la política.



early 1980s as a resuscitated body of the Vietnam War era, to its articulation in the mid-1980s as a re-masculinized foreign policy heroic [sic], to its exteriorization and critique of the hard body in the late 1980s in order to “reveal” a more sensitive and emotional interior, to its reconfiguration in the early 1990s as a “family” value, to its resurfacing in 1992 as an aging but still powerful foreign and domestic masculine and national model, the hard body has remained a theme that epitomizes the national imaginary that made the Reagan Revolution possible. No longer the youthful and defiant Rambo, but now the aging and determined William Munny, the hard body continues, in the post-Reagan, post-cold war era, to find the national models of masculinity conveyed by some of Hollywood’s most successful films<sup>68</sup>. (Jeffords 1994: 192)

Lee Mitchell se centra en los hombres del Oeste en *Westerns: Making the Man in Fiction and Film* (1996), obra cuyo pilar central es “what it means to be a man, as aging victim of progress, embodiment of honor, champion of justice in an unjust world [...] More than anything else, this persistent obsession with masculinity marks the Western, even though to put the matter so simply seems either inaccurate or banal” (1996: 3). En efecto, como hemos visto, otros géneros se han ocupado de *hacer hombres* (el bélico o el de acción por ejemplo). El Oeste, según Mitchell, “always signals freedom to achieve some truer state of humanity” (5). Sin embargo, para Mitchell, el Oeste que se nos muestra en las ficciones nunca existió como tal<sup>69</sup>, por lo que también cabe preguntarse si llegó a existir el hombre del Oeste, al menos como se nos ha contado. A pesar de haber aparecido en una inmensa variedad de formatos, el género siempre resulta familiar, “due to its preoccupation with the

---

<sup>68</sup> En 2006 Brian Baker publica *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*, una nueva aproximación a la ficción británica y estadounidense, en este caso desde la perspectiva del género textual aplicada a la masculinidad. Baker se fija en momentos cruciales del período histórico estudiado, en los que “key films encode the critical connection between the ideology of the nation-state and the ideologically sanctioned (what I will call, following Steven Cohan, the ‘hegemonic’) form of masculinity at the time” (2006: vii). El autor explora diferentes tipos de hombres de ficción, como el *organization man* y el *citizen-soldier* de la ciencia ficción, el *espía/soldado* y el doble agente del espionaje, por ejemplo, pero desde un principio evita dar una definición de la masculinidad y prefiere centrarse en algunas de sus representaciones.

<sup>69</sup> “the Western has so little to do with an actual West that it might be better be thought of as its own epitaph, written by an exuberant East encroaching on possibilities already foreclosed because represented in terms of a West that “no longer exists,” never did, never could” (Mitchell 1996: 6).

problem of manhood” (7). Mitchell relaciona la popularidad del *western* y la preocupación por el problema de la masculinidad con el movimiento feminista:

we should recall that the emergence of the Western coincides with the advent of America’s second feminist movement, and that the genre’s recurrent site and fall coincides more generally with interest aroused by feminist issues, moments when men have invariably had difficulty knowing how manhood should be achieved. (Mitchell 1996: 152)

De hecho, según indica Mitchell, tras la Segunda Guerra Mundial casi todos los estudios sobre roles sexuales han girado en torno a la misma cuestión: “What makes men less masculine than they should be, and what can we do about it?” (153). Y la respuesta a esas preguntas parece encontrarse en el cuerpo masculino y su representación en la pantalla:

The frequency with which the body is celebrated, then physically punished, only to convalesce, suggests something of the paradox involved in making true men out of biological men, taking their male bodies and distorting them beyond any apparent power of self-control, so that in the course of recuperating, an achieved masculinity that is at once physical and based on performance can be revealed. In short, the Western is invariably pitched toward an exhibition of manly restraint, thereby requiring the proof of generic excess in the form of repeated violence<sup>70</sup>. (Mitchell 1996: 155)

Según Mitchell, el *western* ofrece al espectador la posibilidad de asistir al proceso de construcción del hombre y por tanto lo coloca en la doble posición de objeto mostrado y de sujeto que muestra, es decir, que ofrece las claves para la construcción de la masculinidad y se ofrece como ejemplo a seguir:

---

<sup>70</sup> A Mitchell le resulta enigmático, sin embargo, que los personajes encarnados por el máximo representante del género, el actor John Wayne, no atravesasen esos procesos. Para el lector de la obra de Mitchell resulta igualmente enigmático el hecho de que desde el comienzo de su libro el autor

Whenever a man is being beaten in the Western, it is less to punish us for our delight in the male body than to prepare us for the processes by which he becomes what he already is. We find ourselves, male and female, identifying with that subject of suffering and in that moment also identifying with the masculinizing process itself as one of American culture's most powerful (and powerfully confused) imaginative constructions. For it is the Western hero—unlike the leading men of any other genre—who is placed before us precisely to be looked at. And in that long, oscillating look, we watch men still at work in the unfinished process of making themselves, even as we are encouraged to believe that manhood doesn't need to be made. (Mitchell 1996: 187)

En 1997 se publican dos libros en los que la revisión del cine estadounidense más reciente se realiza no sólo a la luz del género sino también considerando otros factores como la etnicidad y la raza. El primero de ellos, *Gender Ethnicity and Sexuality in Contemporary American Film* (Davies y Smith 1997), parte del hecho de que en los años noventa se produce un cierto *boom* de cineastas —directores, actores y actrices— afro-americanos, así como de otros grupos tradicionalmente marginados —gays y lesbianas, por ejemplo (1997: 1-3). Los autores dedican el primer capítulo a la masculinidad blanca en su función paterna para indicar que la importancia que otorga el cine a la paternidad y la creciente proliferación de padres *blancos* “often function as relatively new strategies for reproducing white patriarchal hegemony by annexing personal qualities hitherto typed as ‘feminine’” (18). De igual manera, asocian “the loss of faith in Reaganomics in the late 1980s” con lo que denominan “A major shift in relations between dominant constructions of masculinity” (24) y concluyen con la afirmación de que “in American culture the resolution of difference remains an ongoing project, capable of multiple resolutions in the service of different politics, but one that remains continually problematised by a structuring otherness” (150)<sup>71</sup>.

El segundo libro constituye el complemento perfecto del anterior, está escrito por Sharon Willis y se titula *High Contrast: Race and Gender in Contemporary*

---

descarte el estudio de *The Searchers* (Ford 1956) por considerar que la película ya ha servido de “*locus classicus*” en demasiados estudios.

<sup>71</sup> Los autores escogen a Michael Douglas como actor “whose star persona is built on making explicit some of the contradictions and multivalencies in constructions of white masculinity” (Davies y Smith 1997: 25).

*Hollywood Film* (1997). En él la autora muestra cómo la raza, el género y la sexualidad no funcionan por separado en las películas populares, siendo que estos conceptos están altamente imbricados entre sí. Lo mismo sucede en textos fílmicos del llamado cine independiente<sup>72</sup>. El último capítulo está dedicado al director Quentin Tarantino, en cuyas obras cifra la autora el punto de eclosión del cine de los años setenta y la creciente popularidad de los cineastas afro-americanos:

For better or worse, these are white-authored films that understand masculinity as racialized and that understand their own context as multicultural. These may be the first films of their genre to play so explicitly and self-consciously on a multicultural field. We may not like them; these may not be the films we want. But, then, films are rarely about what we say we want, what we consciously want. Instead, they tend to produce what we buy, what works on us by appealing to our pleasure, our pain, our fear or anxiety, or by appealing to what we do not want to own. [...] Tarantino's films offer something different; the symptoms they display certain shifts in the terrain of racialized representation. And this bears watching, since it is watching us. (Willis 1997: 216)<sup>73</sup>

Extractando ejemplos de la literatura, el cine y el periodismo, David Savran indaga en *Taking It Like a Man* (1998) en la construcción del hombre blanco como víctima y como ser feminizado, dividido internamente y auto-destructivo. Para ello combina el psicoanálisis con los estudios culturales aplicados a todo tipo de textos:

---

<sup>72</sup> *Impossible Bodies* (2002), de Chris Holmlund —quien con anterioridad había co-editado, junto a Cynthia Fuchs, *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary* (1997)—, explora igualmente cuestiones de etnicidad, género y sexualidad, si bien se centra en los márgenes del Hollywood contemporáneo. Al estudiar estrellas como Arnold Schwarzenegger y Clint Eastwood entre los hombres, y Whoopi Goldberg y Jennifer Lopez entre las mujeres, Holmlund se fija en actores y actrices cuyo físico o apariencia los hace destacar del resto. Pero el título del libro se encuentra más dirigido hacia otros cuerpos *imposibles*, como los de Dolly Parton y Dolph Lundgren, o los difícilmente visibles cuerpos de latinas y asiático-americanas o los de actores ancianos.

Santiago Fouz-Hernández edita en 2009 *Mysterious Skin: Male Bodies in Contemporary Cinema*, una compilación de artículos que recorre cinematografías de diversas partes del mundo de la mano de ensayistas también provenientes de variados orígenes geográficos. Este estudio sobre el cuerpo cinematográfico masculino se agrupa en tres apartados: el primero se centra en identidades nacionales y étnicas, el segundo en primeros planos, texturas y disecciones, y el tercero en el sexo y la sexualidad. El libro constituye no sólo una comprehensiva representación del cuerpo filmado a nivel mundial, sino que además se convierte en verdadera invitación a conocer aquellas películas menos populares, en diálogo permanente con el cine procedente de Hollywood.

“although I examine a great diversity of documents here, all of them can be understood (in one way or another) as performance texts” (1998: 6). Según Savran, “the central inequality in U.S. society is taken to be the difference between masculinity and femininity”, siempre que tengamos en cuenta que estas categorías no representan una oposición binaria simple, que se están redefiniendo constantemente en relación a otras —como por ejemplo la raza—, que la masculinidad y la feminidad dependen del contexto histórico, y que el género siempre procede de una identificación imaginaria, una fantasía (7-8).

En referencia al *nuevo hombre*, Savran (126) recuerda que el modelo personificado por John Wayne representa un anacronismo e indica que esta nueva imagen del hombre, aparentemente andrógina, se hace patente en películas como *Butch Cassidy and the Sundance Kid*<sup>74</sup> (Hill 1969). En lo que respecta al masoquismo y la aparente atracción homosexual, Savran apunta a las películas de Rambo en tanto que:

the Rambo series attests to an indissoluble link in contemporary culture between the spectacularized male subject and the masochistic economy of desire. For within a homophobic culture, the spectacle of the male body is a perilous an anxiety-producing commodity, all too easily coded (as in Kael’s review of *Rambo*) as homoerotic. (Savran 1998: 203)

En 2001 se publican dos colecciones de ensayos que contemplan la masculinidad en el cine. La primera de ellas corre a cargo del canadiense Murray Pomerance, y se titula *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls* (2001). El editor señala que, a finales del siglo XX:

---

<sup>73</sup> Steven Spielberg también representa la masculinidad en un contexto racial y multicultural en dos de la obras de nuestro corpus: *Jurassic Park* (1993a) y sobre todo *The Lost World: Jurassic Park* (1997a), en la que el protagonista masculino blanco tiene una hija de raza negra.

<sup>74</sup> “The new masculinity broke most obviously with the old in terms of fashion, which in a consumer society represents a particularly important mark of cultural difference. Long hair, beads and other adornments, bell-bottoms, colorful and exotic clothing were now the norm among countercultural men [...] But for most countercultural apologists, these changes in fashion were symptomatic of a more fundamental change in attitude toward gendered differences. Countless writers noted that the new masculinity is not, like the old, structured around fears and anxieties” (Savran 1998: 123).

Gender had become a mask that could be worn—and taken off—so that by the end of the twentieth century the entity that had once been seen as a solid biological fact was now a matter of cultural, linguistic, dramaturgical, and economic convention, a probability, a ghost. (Pomerance 2001: 2)

En lo que se refiere a los hombres de películas de esta época, Pomerance opina que “Men have seemed to acquire delicacy, but a sort that lacks maturity” (5).

La segunda, *Masculinity: Bodies, Movies, Culture* (2001), editada por Peter Lehman<sup>75</sup>, da la razón a una colega del autor —no nombrada— que consideraba que en los años ochenta los hombres:

were talking to each other about topics of importance in our lives that we could not speak to each other about directly, so we talked about them indirectly through film. While we seemed to be talking about sexuality in films, we were talking about our lives. (2001: 1)<sup>76</sup>

Lehman concluye afirmando que “at the end of one millenium and the beginning of another, masculinity remains a disturbingly complex and shifting category” (6).

---

<sup>75</sup> Lehman es también autor en solitario de *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body* (1993), un libro que fue reeditado en 2007 y en el que el autor no sólo desmitifica el histórico culto al pene en la representación de la sexualidad masculina: “If this book chronicles at times a nearly depressing inability to do anything other than glorify the almighty penis or laugh at its mighty collapse and failure, other films, novels, art works, and cultural discourses open alternative scenarios, rich with possibility—a world that integrates creative imagination and the intellect with an expansive notion of what is sexual and erotic. If there is a joke here it is not the small penis that is the butt of the countless penis size jokes I analyze in chapter 6, but, rather, the assertion that the penis is a spectacle to be kept mysteriously covered up or carefully controlled in representation to ensure its awesomeness. That we can still believe this in the twenty-first century is a penis joke worth laughing at” (2007: xi); sino que también sugiere que “the silence surrounding the sexual representation of the male body is itself totally in the service of traditional patriarchy and that critical work by men can complement, rather than displace or silence, feminist women’s voices” (5). El autor rechaza las teorías de Laura Mulvey que proclamaban la imposibilidad de que la figura masculina fuera objeto sexual (7) y llama la atención sobre el nuevo fenómeno que supone el que se publiquen en internet fotografías de hombres desnudos, a menudo tomadas por ellos mismos y que ve como una posibilidad para el cambio “in the history of the sexual representation of masculinity and the male body, one where instead of running scared and crying, men could reclaim their bodies that have long been lost to those with the power and authorization to create carefully regulated and culturally sanctioned representations” (262).

<sup>76</sup> Los artículos incluidos en la compilación van desde las tendencias más recientes hasta la contribución del artista gay Tim Miller, especializado en *performances* que incluyen desnudos. En su ensayo se hacen patentes muchas de las teorías expuestas por el resto de contribuyentes, de índole

En *Love, Tears, and the Male Spectator* (2002), Kenneth MacKinnon, proporciona una definición cultural de la masculinidad:

Masculinity may be broadly equated in cultural terms with the notion of “being a man,” something that even culturally is not believed to happen naturally or biologically, but to be the result of struggle. The greater presence of testosterone in males than females, for example, can be thought to some extent to predispose males to greater aggression than women. Yet, that extent would not account for “masculine behavior” as it is empirically observed (and labeled)<sup>77</sup>. (MacKinnon 2002: 48)

El autor añade que “The masculinity of a male moviegoer, indeed his very maleness, are to be approached as societal, not biological, phenomena<sup>78</sup>” (54). MacKinnon cuestiona la asociación que se suele hacer entre melodrama y cine para mujeres, y defiende que las películas de ese género también han tenido, y siguen teniendo, una audiencia masculina (103). Basándose en el hecho de que la mayoría de las películas hollywoodienses incluyen historias de amor, y en las investigaciones de Freud,

---

más académica. Otros ensayistas del volumen abordan el tema desde ángulos complementarios como la raza, la etnicidad, la orientación sexual y la nacionalidad.

<sup>77</sup> Al año siguiente MacKinnon publica otra obra de carácter más general, *Representing Men* (2003), que por un lado simplifica su aproximación teórica al tema, y por otro amplía el alcance de su discurso, con capítulos dedicados a la televisión y a la publicidad, además de al cine. Sobre la masculinidad afirma: “A masculinity which takes up so much energy and demands so much attention is self-evidently unconfident about its nature and attributes. Masculinity is, not for the first time, in crisis” (2003: 21). En cuanto a la masculinidad representada en películas de los años setenta y ochenta, MacKinnon sostiene lo siguiente: “There is an increasing focus on masculinity as troubled and unsure of itself – never more unsure than when it is shouting its self-confidence via exaggeratedly muscular heroes toting modern weaponry” (63).

El libro más reciente que hemos consultado es *Extra-Ordinary Men* (2009). En él Nicola Rehling manifiesta que la identidad “is always constructed in relation to its others. Those others, however, rarely provide the required stability, rendering identity a site of ongoing resignification and contestation. It is precisely this instability that the plethora of popular films which narrativize ‘(white) masculinity in crisis’ screen” (2009: 2). Rehling precisa que “Rather than asserting that masculinity is *currently* in crisis, therefore, it is more productive to pay attention to which particular forms of male insecurities are made manifest at specific historical junctures” (3). Esta obra se distingue por considerar los términos *blanco* y *heterosexual* no como categorías neutras o por defecto, sino como categorías marcadas por sus diferencias con respecto a las identidades con las que se interrelacionan —principalmente las mujeres, los hombres de raza negra y los homosexuales. La autora declara que existe una tendencia en diversos géneros fílmicos —de las comedias a la animación, pasando por el cine de acción y los melodramas *masculinos*— a representar la masculinidad heterosexual blanca como paternidad (65).

<sup>78</sup> Por eso el espectador masculino no puede ser considerado simplemente como alguien sádico, *activo* y fálico (MacKinnon 2002: 10). Esa visión era la de una posición teórica, pero los espectadores masculinos son hombres de carne y hueso que, como reza el título, aman y lloran.

Lacan y Barthes, MacKinnon propone que “by the end of most Hollywood movies even the most unreconstructed masculinity has been tampered with, rendered less aggressive, less distant. [...] Love feminizes. It does not equalize” (120).

Wheeler Winston Dixon explora, en *Straight: Constructions of Heterosexuality in the Cinema*<sup>79</sup> (2003), el sentido de la palabra que da título a su libro: “just like whiteness, straightness is a construct, something that doesn’t really exist, a concept that needs constant reaffirmation to keep it from disappearing<sup>80</sup>” (2003: 1). Esta definición coincide en su inaprehensibilidad con los conceptos de masculinidad que hemos visto hasta ahora. Dixon opina que “the heterosexual couple that *does* stay together is treated as a curiosity rather than as a commonplace. [...] “Happily ever after has become an ironic catch phrase, an unattainable state of grace”<sup>81</sup> (12). Por eso, a pesar de su título, gran parte del libro está dedicado a localizar huellas de lesbianismo y homosexualidad en películas de la Historia del Cine.

En 2004 se publica *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*, una colección de artículos<sup>82</sup> que se agrupan en cuatro secciones: *Stars, Class & Race, Fathers* y *Bodies*. De él nos interesa, especialmente, la sección dedicada a los padres, pues se centra en un aspecto que no figuraba en compilaciones anteriores sobre masculinidades en el cine, la paternidad. Los editores, Phil Powrie, Ann Davies y Bruce Babington, observan un cambio en la representación cinematográfica del hombre en la última década:

---

<sup>79</sup> El libro tiene como portada una imagen de Rock Hudson en bañador en blanco y negro. En el centro, en oblicuo, se puede leer el título de la obra, *Straight*, y debajo el subtítulo: desde la portada se pretende jugar con la ambigüedad que ofrecen algunos cuerpos hollywoodienses.

<sup>80</sup> Además, todo aquello que representa *straightness* va, según Dixon, en contra de cualquier otra forma de entender la sexualidad: “Straight society sees those who reject its boundaries as violent, disruptive, sexually anarchic, selfish—not as players within the heterotopic regime. This is why lesbians and gay characters are routinely relegated to the roles of violent serial killers, drug dealers, hit men, sadistic siblings or parents, traitors—in other words, every form of human wreckage. This is the fear of the other” (2003: 12).

<sup>81</sup> Como lo demuestra la representación del colapso de la familia tradicional formada por una pareja heterosexual en ficciones cinematográficas y televisivas de los años noventa y principios de la primera década del año 2000. Los protagonistas masculinos de las dos últimas películas de nuestro corpus —que se corresponden con esta época— están divorciados.

<sup>82</sup> La mayoría de los artículos proceden de comunicaciones presentadas en el congreso *Exploring Masculinities and Film*, organizado por el Centre for Research into Film and Media de la Universidad de Newcastle upon Tyne en julio de 2001.



Gone is the hard body of the action film, or the scarred body of the lone hero. Here, we explore self-criticism, fatherhood, trauma, abjection, the limp penis. The screen male would appear even more fragile, more 'damaged', more ruined than a decade ago. (Powrie, Davies y Babington 2004: 5)

Pero, según indican los editores, es únicamente a través de la auto-crítica que puede producirse la transformación real de ese hombre, que una vez *dañado* puede iniciar su propia reconstrucción y la de aquéllos, principalmente las mujeres, con los que tiene que negociar un espacio en el que desarrollarse como padre:

The damaged male, we might argue, forces male and female viewers to reconstruct a theoretical space which precedes patriarchal law. By identifying with damaged males on screen, both men and women are obliged to reconstruct the space of a return (or multiple returns), to reconstruct the space of the maternal (or multiple maternals), to reconstruct the space of the material rather than what Lacan calls the Symbolic, the structure of laws and language. (Powrie, Davies y Babington 2004: 14)

Si el estudio sistemático de la figura del padre constituye una novedad en la compilación que acabamos de mencionar, en *Bringing Up Daddy* (2005) la figura paterna se erige en el centro del libro. Su autora, Stella Bruzzi, procede a analizar las películas escogidas por décadas, siguiendo una aproximación teórica multidisciplinar que combina el psicoanálisis, la sociología y los estudios sobre masculinidad, contextualizando la figura del padre en la historia de Estados Unidos y de Hollywood. Muchos de esos padres pertenecen a familias divorciadas, una de cada dos en Estados Unidos y Gran Bretaña, según Bruzzi (2005: viii). En cuanto a la presencia del padre en el cine, Bruzzi distingue entre películas que debaten sobre la paternidad y aquéllas que simplemente incluyen a un padre en las mismas. En ambos casos la autora destaca la importancia de las teorías de Freud en la constitución del padre hollywoodiense:

The Hollywood father (in the present but most of all in the past) would make little psychological sense – and would be of diminished interest – without

recourse to Freud's theories of the primal father, the uncanny and the development of sexuality. (Bruzzi 2005: xiv)

Aunque el espectro de teorías psicológicas se ha ampliado, Bruzzi opina que “without Freud, the writing in the 1990s about men and masculinity would remain obscure and unintelligible, because it was initially through him that we have come to understand what constitutes the traditional father” (xiv). Sobre la carencia expresiva de muchos padres en las películas estudiadas, Bruzzi afirma que “emotional inarticulacy is a common trait among Hollywood's traditional fathers” (xv). En cuanto a la *renuncia* que llevan a cabo los padres, Bruzzi sostiene que “As I engaged with the films and issues of this book, it became obvious that the father is a figure of renunciation” (xvii). Y concluye diciendo que “Hollywood is supportive of fathers in a way that it is not supportive of mothers; it is a patriarchal institution and it respects the patriarch” (xviii). De hecho, en el cine más reciente, a pesar de la pluralidad de imágenes paternas a las que asistimos, se percibe, según Bruzzi, un reconocimiento de la figura tradicional de un padre fuerte y convencional (191).

Como hemos podido comprobar, las investigaciones sobre la masculinidad en el cine suelen proceder de campos tan variados como el género (fílmico), la historia, la recepción o el *star system*. No es común encontrarse con un estudio que se atreva a resumir todas esas aproximaciones de forma estructurada, como hacen Pat Kirkham y Janet Thumim en su ensayo introductorio a *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men* (1993), una colección de artículos sobre masculinidad escritos por autores varones<sup>83</sup>. Siguiendo sus conclusiones, es posible localizar cuatro “recurrent sites” (1993: 11) —el cuerpo, la acción, el mundo externo y el mundo interno— donde “various traits of masculinity are signalled” (11). La palabra *rasgo* —*trait*— usada por las autoras sitúa su aproximación en relación con estudios clásicos sobre caracterización como el llevado a cabo por Steven Cohan y Linda Shires, quienes consideran que un personaje es un compuesto de rasgos que lo definen y que procede de marcos culturales de referencia —el patriarcado en nuestro caso— sobre los que se construyen nociones de identidad —la masculinidad. En sus propias palabras: “In addition to performing functions for a story, characters are also differentiated

---

<sup>83</sup> Aunque introductorio en apariencia, su artículo supone una conclusión que sintetiza de forma articulada el resto de disertaciones del libro que editan las autoras.

according to semantic features which readers interpret as traits” (Cohan y Shires 1988: 72). Coincidimos con Kirkham y Thumim al pensar que los estudios de género (sexual) pueden suministrar perspectivas sobre masculinidades compuestas por los cuatro emplazamientos que proponen (1993: 26)<sup>84</sup>.

Por ese motivo, el análisis textual de cada una de las películas que componen nuestro corpus está estructurado de acuerdo con los cuatro *sites* (*sitios* o *emplazamientos*, o simplemente *rasgos*) que proponen Kirkham y Thumim. Consideramos que, por un lado, son lo suficientemente comprensivos y están altamente interrelacionados como para permitirnos ofrecer una visión completa, coherente y cohesionada de los hombres en ellas representados; por otro, dada su flexibilidad<sup>85</sup> y su carácter abierto, nos van a permitir incorporar a nuestro análisis otras perspectivas como por ejemplo la psicoanalítica o la del *star system*.

El análisis del cuerpo de los hombres protagonistas de las cinco películas dirigidas por Steven Spielberg que hemos escogido se centra, por un lado, en la representación del cuerpo en cada personaje:

The pleasures to be had in consuming the spectacle of the ‘perfect’ male body are fraught with difficulties, not least because of the contradiction between the vulnerable passivity arguably implicit in the state of being-looked-at, and the dominance and control which patriarchal order expects its male subjects to exhibit. (Kirkham y Thumim 1993: 12)

Las autoras también se fijan en su análisis en la *star persona* de cada actor: “Star personae can offer a shorthand history of variants of the masculine in its encounter with the feminine” (15).

---

<sup>84</sup> El libro ha dado pie a otro editado por las mismas autoras en el que son mujeres las que escriben sobre masculinidades en el cine (Kirkham y Thumim 1995). Una de ellas, Christine Geraghty, utiliza el marco de referencia presentado en la introducción de *You Tarzan*, compuesto de esos cuatro “recurrent sites” (Kirkham y Thumim 1993: 11), para aplicarlo al protagonista masculino de *Saturday Night and Sunday Morning* (Reisz 1960).

<sup>85</sup> Los *emplazamientos* propuestos por Kirkham y Thumim se asemejan bastante a los cuatro aspectos que Robert Connell explora en *Masculinities* (2001a): las referencias a los cuerpos, las experiencias diarias, las relaciones con otras personas y los deseos de los hombres que entrevista. Los orígenes de sendos conjuntos de rasgos proceden de hombres hablando sobre sí mismos en el caso del estudio de Connell, y de hombres escribiendo sobre hombres en el cine en el caso de la antología de Kirkham y Thumim. En ambos casos se crean textos que tienen como objeto la masculinidad.

En el *site* dedicado a la acción lo que importan son esos cuerpos en movimiento, realizando gestas deportivas o épicas, combatiendo, mostrándose de forma violenta, o, en una palabra, compitiendo (15). Las películas de guerra y de deportes suelen relacionar el entrenamiento colectivo para la acción con la camaradería masculina y con “rites of passage from boyhood to manhood” (16). Junto a la competición y a esos ritos de paso se sitúa la importancia del tamaño (algo que también podría considerarse en el *site* anterior):

Related to strength and weakness, the hard and the soft, is the question of size – the big and the little, tall and short, fat and thin. There is no doubt that size is an issue, for men, in relation to their masculine identity. (Kirkham y Thumim 1993: 18)

En el mundo externo de Kirkham y Thumim se visualiza al patriarcado como un poder que en numerosas ocasiones se ha tenido por sinónimo de masculinidad (18). Dónde y cómo se desarrollan esos cuerpos en acción resulta de vital importancia para este rasgo, así como el estatus social adquirido, en el que el matrimonio supone un jalón que puede menoscabar la masculinidad del varón en algunas de las películas analizadas en la compilación de las autoras (20). La asociación con la naturaleza se presenta como algo ambivalente y más complejo, debido a:

allusions to growth and fecundity usually aligned with the female, although the natural world is posed as an opposition to a female coded ‘civilization’ when portrayed as ‘raw’ or ‘untamed’, as in some westerns. (Kirkham y Thumim 1993: 21)

El mundo interno es el más abierto a todo tipo de interpretaciones, ya que cada película tendrá su propia respuesta a “The absorbing question of male anxiety” (22). Esa ansiedad puede provenir de un “uncontrollable female power”, de “the politics of gender”, o, en el género de terror, de la “terrifying borderline between the clarity of the masculine and the obscurity of the feminine” (22). En todas esas situaciones, y en otras muchas, la ansiedad que predomina es la cuestión de la identidad genérica (entendido el género como identidad sexual) (23). Kirkham y

Thumim, centrándose en las películas épicas, concluyen que esas obras se estructuran alrededor de la pregunta “what kind of a man is this?”, algo que no se puede responder sin tener mínimamente en cuenta otra cuestión íntimamente relacionada con la anterior: “what kind of a man am I?” (23): esas preguntas se podrían extender a muchos otros textos fílmicos, incluidos los que aparecen en nuestro corpus.

Los *sites* propuestos no son compartimentos estancos, y entre ellos existen vasos comunicantes. Estudiando cada uno de los rasgos en sí mismo y en su relación con los demás estaremos en condiciones de descubrir en qué consisten las masculinidades objeto de nuestro estudio:

The exploration of an insight into ‘masculinities’ — we can no longer use the confident singular — collected in this volume offer rich suggestions for approaches to the study of spectatorship, history and gender. But despite this post-modernist slide towards the plural and the provisional, we are still left with ‘masculinities’ as organised by patriarchal power into certain structures with their signs, their images and their imperatives. They still produce anxiety and instability in the male subject. (Kirkham y Thumim 1993: 26)

## 1.2. HOMBRES DE STEVEN SPIELBERG: EL SPIELBERG ACADÉMICO

Aunque se ha escrito mucho acerca de Steven Spielberg y de sus películas<sup>86</sup>, las monografías académicas dedicadas a la obra de este director han tardado mucho en aparecer<sup>87</sup>. Tanto es así que hemos de esperar hasta el año 2006 para entender que

---

<sup>86</sup> En su obra *Citizen Spielberg* (2006), Lester Friedman clasifica los escritos no académicos redactados en inglés sobre Spielberg en cuatro categorías (2006: 1). Entre las primeras, las biografías, señala a McBride (1997), Baxter (1996), Mott y Saunders (1996), Yule (1996), Sanello (1996) y Taylor (1994). La segunda categoría es la de las entrevistas, entre las que destaca la obra de Friedman y Notbohm (2000). El tercer grupo lo formarían los escritos que denomina revelaciones *behind-the-scenes* y entre los que incluye a Perry (1998), Freer (2001), Gottlieb (2001), Brode (1995) y Rubin (2001); a éstos cabría añadir a Crawley (1983) y, ya en español, *La última cruzada de Spielberg* (1989), de Jordi Batlle Caminal. La cuarta categoría la constituyen los llamados comentarios generales para fans, entre las que Friedman incluye a Clarke (2001) y a Slade y Watson (1992) y a las que nosotros añadimos las monografías escritas en español por Antonio Lara (1990), Marcial Cantero Fernández (1993) y Jorge Fonte (2008).

<sup>87</sup> Entre las obras a las que Friedman (2006: 1) les otorga un mayor rigor académico, y por ese motivo las sitúa dentro de una categoría aparte, se encuentran: la compilación editada por Yosefa

se empieza a poner fin al vacío académico que existía en torno a la obra de Spielberg, con la publicación de dos libros de muy diferente orientación.

El primero de ellos está escrito por Warren Buckland y se centra en las películas más taquilleras<sup>88</sup> de Spielberg, estudiando de manera muy técnica aquellas decisiones que Spielberg toma como director y que caracterizan su estilo. El segundo libro es la monografía de Lester Friedman (2006) que se traduce en una defensa de Steven Spielberg como director en cada una de sus películas, frente a las diferentes acusaciones de otros críticos y académicos. El libro agrupa las películas por géneros, y considera los cinco textos de nuestro corpus con la misma etiqueta, la de *monster movies*.

Tanto en la introducción de Buckland como en la de Friedman se realiza una defensa de la materia escogida como objeto de estudio, poniendo en evidencia el vacío y, en ocasiones, el rechazo existente hasta esa fecha hacia la filmografía de Spielberg desde la crítica académica y periodística. Esta defensa, o justificación, es algo común en otras monografías académicas sobre este director e incluso en algunos de los escritos no académicos. En ellos se compara con cierta frecuencia la figura de Spielberg con la de Alfred Hitchcock, a quien inicialmente sólo aceptaron como autor los críticos de la revista francesa *Cahiers du cinéma* (Buckland 2006: 2), si bien la comparación es también extensible a otros directores como Nicholas Ray, Howard Hawks, e incluso al hoy venerado John Ford. Parece que el éxito de estos cineastas hubiera bloqueado la capacidad de aceptación de gran parte de la crítica, y sólo su muerte les ha hecho merecedores del lugar preeminente que ocupan hoy en la Historia del Cine.

Creemos que el rechazo inicial que ha podido acarrear el éxito comercial de Spielberg se está desvaneciendo mucho antes de lo que lo hizo con aquellos otros

---

Loshitzky (1997) y dedicada en su totalidad a *Schindler's List* (Spielberg 1993b); la obra editada por Charles Silet (2002), que recoge artículos señeros publicados con anterioridad sobre Spielberg y sus películas. A estas tres cabría añadir el libro de Dean Kowalski (2008) que estudia la obra de Spielberg desde una orientación filosófica y la versión divulgativa de la tesis doctoral de Antonio Sánchez-Escalonilla (1994), publicada en 1995 y ampliada en 2004.

<sup>88</sup> Las películas que aborda Buckland son: *Duel* (a la que fecha en 1971), *Jaws* (1975), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Poltergeist* (Hooper 1982), *E.T.* (1982), *Jurassic Park* (1993a), *Minority Report* (2002a) y *War of the Worlds* (2005a). En este listado figuran cuatro de las cinco películas de las que se compone nuestro corpus; sin embargo, la aproximación técnica y estilística que Buckland realiza difiere de manera sustancial de los análisis textuales que desarrollamos en el presente trabajo.

directores con los que se le compara, y que cada vez habrá más monografías académicas sobre su obra en los estantes de las bibliotecas. Así Buckland habla de la *magia* de Steven Spielberg y la compara con la del director francés Georges Méliès, cuando dice que:

Spielberg's magic is more indirect. Using the basic vocabulary of film and the latest special effects technology, he manipulates film form to amaze you as you sit on the edge of your seat, induces your hands to sweat, or he makes you scream, look away from the screen, or cry at the departure of a three-foot alien, cancel your holiday to the beach, or wonder about the return of the dinosaurs. Even without the digital special effects technology, his skillful technique achieves sleight of hand over an audience who knows it is being manipulated and enjoys the manipulation. (Buckland 2006: 224)

Y continúa con los halagos hacia el director estadounidense llamando la atención sobre la habilidad de éste para transformar en éxitos comerciales películas de factura seria y compleja que posibilitan la comparación entre Spielberg y otros directores europeos:

Spielberg's popular and entertaining blockbusters are "serious" films in terms of the way they are made. Once we go beyond content and focus on their form, we notice that their camerawork, editing, use of off-screen space, and narrational techniques are as complex and sophisticated as any European art film by Dreyer, Fellini, or Rivette, however paradoxical that may sound. (Buckland 2006: 228)

Friedman resume de la siguiente manera la importancia que para este académico tiene la obra del director estadounidense: "The point is this: Whether you know it or not, you have probably been touched by Steven Spielberg's ubiquitous hand in our contemporary culture" (2006: 4).

En la misma línea de defensa a ultranza del director, y quizá con mayor vehemencia aún, se expresa también Stephen Schiff cuando dice que:

When car manufacturers want to seduce us, when moviemakers want to scare us, when political candidates want to persuade us, the visual language they employ is often Spielbergese—one of the few languages that this intensely fragmented society holds in common. [...] The way Steven Spielberg sees the world has become the way the world is communicated back to us every day. (Schiff 2000: 171)

El caso de Nigel Morris es ligeramente distinto, puesto que en lugar de realizar una apología de la obra de Spielberg y de las diferentes películas estrenadas por el director hasta la fecha de publicación de su monografía, lo que hace es demandar más obras que las estudien y una mayor diversidad en los enfoques desde los que merece la pena acercarse a ellas:

There remains a need to examine the films closely – not only through textual analysis but also in terms of their historical context (including marketing, promotion and publicity) and of the pleasures they offer (and mechanisms by which these are achieved). (Morris 2007: 6)

Morris dedica su primer capítulo exploratorio a *Close Encounters of the Third Kind* (Spielberg 1977), “as it is the earliest of his films that most graphically demonstrates recurrent concerns thereafter traced chronologically, film by film, starting with *Duel* (1971)” (Morris 2007: 7) y analiza los textos de Spielberg basándose en las teorías de Christian Metz (1975):

Within this understanding, the broken family’s reconstitution represents, psycho-analytically, the Oedipal drama resolved through the subject’s return to the Imaginary or acceptance of the Symbolic – desire associated with light in Spielberg’s films, and a constituent of the pleasure of ‘cinematic Fiction as a semi-oenearic instance’ (1975: 18). (Morris 2007: 7)



Andrew Gordon ha publicado recientemente una monografía sobre las películas fantásticas, de ciencia ficción y de terror<sup>89</sup> de Spielberg que lleva por título *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg* (2008). Gordon ocupa gran parte de la introducción a esa monografía con una defensa de esas películas y del propio director. Basándose en diversas teorías psicoanalíticas, Gordon concluye diciendo que: “His films are not only projected on our dream screens; they also take us to that place where dreams are born” (275).

Frederick Wasser explora en *Steven Spielberg’s America* (2010) las connotaciones políticas y sociales de la carrera del director, tanto en Estados Unidos como, en menor medida, en el resto del mundo. Wasser se fija en la identificación que, a su juicio, se ha producido entre Spielberg y su público, centrándose en la familia:

Spielberg constantly tries to anticipate the audience, and in turn the audience turns to his films to articulate aspirations and relieve anxieties. They become the filmmakers [...] Spielberg’s narratives particularly favored resolutions involving the restoration of the family as he attempted to find motifs that would connect with the mass audience. (Wasser 2010: 4-6)

### 1.3. UN CORPUS DE CINCO PELÍCULAS, UN HILO CONDUCTOR Y MUCHOS MONSTRUOS EN BUSCA DE UN MÉTODO DE ANÁLISIS

Dedicamos la última sección del primer capítulo de esta monografía a explicar, primero, las razones por las que hemos seleccionado los cinco textos fílmicos de los que consta nuestro corpus y no otros. Al ser todos ellos películas *de monstruos*, incluimos un segundo apartado con consideraciones teóricas sobre este género cinematográfico. Concluimos esta sección con un tercer apartado en el que justificamos el método utilizado en el análisis de cada una de las películas objeto de nuestro estudio.

---

<sup>89</sup> Gordon incluye *Poltergeist* entre las películas que estudia, arguyendo que “it is undeniably a Spielberg film because it has all the earmarks of one” (2008: 94). Por otra parte, aunque incluye todas las películas de nuestro corpus en su ensayo, Gordon no realiza la aproximación textual que nosotros llevamos a cabo.

La pregunta general e inicial que nos hacemos es: ¿cómo se representa a los principales personajes masculinos en las películas de Spielberg? o, dicho de otro modo, ¿qué tipo de hombre se plantea en las mismas? Conscientes de que tratar de responder a esta pregunta en todas y cada una de las películas dirigidas por Steven Spielberg hasta la fecha nos llevaría a escribir no una sino varias tesis doctorales, hemos elegido cinco películas *de monstruos* para llevar a cabo lo que al comienzo de este capítulo ya presentábamos como un primer estudio de la representación de las masculinidades en textos fílmicos dirigidos por Steven Spielberg.

### 1.3.1. EL CORPUS

Las cinco películas dirigidas por Steven Spielberg que integran nuestro corpus son: *Duel* (1972), *Jaws* (1975), *Jurassic Park* (1993a), *The Lost World: Jurassic Park* (1997) y *War of the Worlds* (2005a). Queríamos comenzar nuestro análisis de la representación de las masculinidades en textos fílmicos dirigidos por Spielberg con la primera película del director, *Duel*, puesto que consideramos que en esa película el espectador asiste al *nacimiento* cinematográfico del, por así decirlo, *hombre de Spielberg*. Se trata de un hombre incompleto que debe encarar al monstruo que le persigue y que le obliga a enfrentarse consigo mismo y con sus propios miedos y limitaciones si quiere ser capaz de vencerlos y afirmar así su identidad.

Tomando esos dos ingredientes —el hombre incompleto y sus monstruos— como punto de partida, hemos añadido a nuestro corpus las cuatro películas —*Jaws*, *Jurassic Park*, *The Lost World: Jurassic Park* y *War of the Worlds*— que entendemos que continúan y desarrollan la historia que Spielberg representa en *Duel* y que son, en nuestra opinión, *remakes*, segundas, terceras partes, continuaciones o simplemente versiones de aquel primer guión escrito por Richard Matheson sobre la base de su propio relato, publicado en abril de 1971 en la revista *Playboy*.

La selección de nuestro corpus no se basa únicamente en una percepción, más o menos intuitiva, de la continuidad existente entre estas cinco películas, de las que *Duel* es el origen y por tanto el texto matriz, sino que está avalada tanto por el propio director, Steven Spielberg, como por un numeroso grupo de académicos que han agrupado ya y estudiado estas películas desde otras perspectivas críticas.

En un documental sobre *Jaws*, Spielberg establece claramente la secuencialidad entre *Jaws* y *Duel*:

This is just like the movie I just made, about a truck and a hapless driver, called *Duel*. And, and, of course, you know, I'm young and I'm stupid and I'm saying: *Duel*. Gee [...]. *Duel* has four letters and *Jaws* has four letters and they're both about these leviathans preying upon every man. I saw such a comparison between *Duel*, which I had done previous to *Sugarland Express*, and *Jaws*, I said to myself: "This is kind of the sequel to *Duel*, only it's on the water"<sup>90</sup>. (Bouzereau 2005)

Spielberg continúa con las asociaciones entre sus películas y, en el mismo documental al que acabamos de referirnos, el director vincula de nuevo estas dos películas entre sí, y añade además la referencia a otros *monstruos*, los dinosaurios:

In *Duel* you hear the sound —In fact it was a dinosaur growling from an old "B" dinosaur picture, when the truck went over the cliff, 'cause I had always imagined the truck to be a bit like a T-rex chasing a car. And I used the very same sound effect in *Jaws*. Almost as a bit of just a reminder that there was a kinship between both stories, as the shark is sinking to the bottom of the ocean after it's been exploded by the compressed air. (Bouzereau 2005)

La relación entre *Jurassic Park* y *Jaws* la establece Spielberg más directamente en la siguiente cita: "I have no embarrassment in saying that with *Jurassic* I was really just trying to make a good sequel to *Jaws*. On land. It's shameless—I can tell you that now" (Schiff 2000: 176).

En la monografía que hemos mencionado en el apartado anterior de este capítulo, Andrew Gordon también relaciona *Duel* con *Jaws* y con *Jurassic Park* al establecer los siguientes vínculos comunes entre las tres primeras películas de nuestro corpus:

Like *Duel* and *Jaws*, *Jurassic Park* is a creature feature, an action adventure with elements of thriller and horror movie which unleashes monsters from the id and deals in primitive, sadistic fantasies. The truck in *Duel* and the shark in *Jaws*, with their giant size and power and predatory cunning, prefigure the t-rex and the raptors of *Jurassic Park*. (Gordon 2008: 203)

En esta misma línea, Joseph McBride afirma que “The truck and its driver are as enigmatic in their fathomless malevolence as the shark in *Jaws* or the *Tyrannosaurus rex* in *Jurassic Park*” (1997: 203).

La continuidad de la bestia monstruosa también está presente en *The Lost World*, según Gordon (2008: 26). La condición de secuela de esta última película con respecto a *Jurassic Park* es tan evidente que incluso el título completo de la segunda película jurásica incluye al primero: *The Lost World: Jurassic Park*<sup>91</sup>. Gordon resume de la siguiente manera la relación secuencial que se establece entre los tres textos centrales de nuestro corpus: “If *Jurassic Park* reprises *Jaws*, then *The Lost World* (1997) reprises *Jurassic Park*” (217).

Al comparar *The Lost World* con *Jurassic Park*, Janusz Kaminski, director de fotografía de *The Lost World*, observa una mayor similitud incluso entre esta última película y *Jaws*:

*Jurassic Park* was very much like an amusement park ride [...] The images were brighter, more colorful and more friendly. This film is much more moody and violent. Steven was not in the same frame of mind as he was when he did *Jurassic Park*. His last project was *Schindler's List*, and I think his sensibilities are a bit darker now. *The Lost World* is still a popcorn movie, but it's more of a thriller like *Jaws*. In fact, we used many of the tricks from that movie — for instance, the camera might be locked in on someone's face, and all of a sudden

---

<sup>90</sup> De igual modo, el académico John Flynn opina que “In many ways, the tele-film [*Duel*] is a precursor to “*Jaws*,” [sic] with its relentless chase and its universal theme about man against the forces of nature” (2005: 122).

<sup>91</sup> De esta manera se evita llamar a la secuela simplemente *Jurassic Park II*, y se mantiene el título original de la novela de partida, *The Lost World* (Crichton 1995). Según Stephen Dubner, Spielberg aceptó dirigir esta película “to fulfill his promise to Universal for a *Jurassic Park* sequel” (2000: 231).

the focus will rack back to a huge dinosaur's head behind them. When the person turns, we then cut back to a shot over the dinosaur to capture the fear in the character's eyes. It's very scary. (Pizzello 1997: 40)

Oídas las distintas voces que relacionan de manera clara las cuatro primeras películas de nuestro corpus, y que por tanto justifican su agrupación en este estudio, nos queda explicar ahora los motivos por los que incorporamos al mismo *War of the Worlds*, una película a la que quizás cueste más trabajo considerar una secuela más de *Duel*. Sin embargo, son varias las razones que justifican la inclusión de esta película en nuestro corpus. En primer lugar, Lester Friedman asienta las bases objetivas para esta inclusión, al considerar que las cinco películas que sirven de base a nuestra investigación pertenecen a un mismo género fílmico:

Most books about monster movies pay scant, if any, attention to Steven Spielberg's forays into the genre: *Duel* (1971), *Jaws* (1975), *Jurassic Park* (1993), *The Lost World* (1997), and *War of the Worlds* (2005). Yet each film falls within the norms of the genre and has clear antecedents in earlier classics: *Duel* in the motiveless-madman movies (*Psycho*); *Jaws* in the *Godzilla* series or *King Kong*; *Jurassic Park* and *The Lost World* in the *Frankenstein* films; and *War of the Worlds* in the mode of superintelligent creatures with extraordinary powers who seek to destroy us (such as *Dracula*). To further explore these basic connections, I will use an essay by David J. Russell and a book by Andrew Tudor to make some generalizations about these movies before looking at them in more depth. Russell's valuable contribution to the field is his taxonomy of monsters: real (abnormal human behavior), unreal (magical and supernatural creatures), and partially real (related to space but having no relation to nature as "normally" experienced) (241). Within these categories, the unseen driver of *Duel* falls into the first realm, the shark of *Jaws* and dinosaurs of *Jurassic Park* and *The Lost World* into the third, and the aliens of *War of the Worlds* into the second. *Jaws* and the *Jurassic Park* movies also fit neatly within the "revenge of nature" category so common within monster movies, what Russell identifies as "deviant nature" (247). Thus, Spielberg's monster films have clear connections to a tradition of movie creatures that stretches back to the earliest days of the cinema. [...] Though Tudor dismisses *Jaws* as "barely meriting the genre designation" (175), the fact remains that it, along with *Duel*, *Jurassic Park*, *The Lost World*, and *War of the Worlds*,

illustrates his main points, and his comments shed light on why these five films function as effective monster movies. (Friedman 2006: 123-124)

El investigador español Jorge Fonte también agrupa las cinco películas que conforman nuestro corpus en base a otra de las características que, según indica en la cita que recogemos a continuación, todas ellas tienen en común:

Otra constante en el cine de Steven Spielberg son las persecuciones. Buena parte de su filmografía se centra en la acción desenfadada de una víctima y un cazador, ya sea camión, hombre, tiburón, *tiranosaurio rex* o marciano, el caso es que siempre alguien persigue, escapa o huye de algo. De hecho, estos inocentes hombres “spielberianos” normalmente se pasan la película corriendo delante de algo; un camión en *El diablo sobre ruedas*, un escualo asesino en *Tiburón*, unos dinosaurios en *Parque Jurásico* o unos marcianos en *La guerra de los mundos*. El paralelismo entre todas estas películas es más que evidente, lo único que cambia es el cazador, mientras que las víctimas, los protagonistas, siempre suelen ser hombres normales y corrientes que normalmente no le han hecho nada a su perseguidor. (2008: 42)

Fonte no menciona *The Lost World* al hablar de este grupo, aunque podemos entender que al citar *Jurassic Park* también está incluyendo a su secuela más directa en la que de nuevo son unos dinosaurios los que persiguen a ese hombre inocente. Sin embargo, a la hora de asociar estas películas con un género fílmico determinado, Fonte excluye *War of the Worlds* del cine de monstruos (274) para incluirla en el de ciencia ficción. Algo que choca con la opinión de Friedman, quien establece unos vínculos más estrechos entre *War of the Worlds* y las otras películas de monstruos dirigidas por Spielberg que entre *War of the Worlds* y las películas de ciencia ficción del mismo director<sup>92</sup>, cuando explica que:

---

<sup>92</sup> Craigh Barboza ofrece una nueva forma de catalogación de *War of the Worlds* que, sin negar la posibilidad de que la película se encuadre dentro del género de ciencia-ficción, apela al hecho de que los textos de Spielberg, como la mayoría de los realizados por sus contemporáneos, rara vez son adscribibles a un solo género: “Spielberg wanted to make a movie that would recall the heyday of sci-

the film's narrative arc, dark tone, and pernicious creature fit more comfortably among the director's killer sharks and lethal dinosaurs than they do his kindly visitors from other galaxies in *Close Encounters of the Third Kind* and *E.T.* (Friedman 2006: 150)

Friedman añade que: "As with his shark and dinosaurs, Spielberg's aliens become natural predators, though on a far larger scale than in *Jaws* and the *Jurassic Park* movies" (151). Y subraya las similitudes entre los monstruos de estas películas por un lado, y entre los hombres protagonistas por otro:

For example, the truck and the shark (and eventually the dinosaurs of *Jurassic Park* and *The Lost World* and the aliens of *War of the Worlds*) represent brutal forces that attack without remorse or logic. Their appearance demonstrates Spielberg's insistence that evil always lurks just beneath the calm veneer of our familiar existence (highways, beaches, amusement parks) and that civilized behavior inadequately shields us from its savage malevolence. Like Hitchcock, Spielberg persistently focuses on Everymen, characters like David Mann (as well as Chief Brody, Alan Grant, and Ray Ferrier) who are forced to confront extraordinary situations. (Friedman 2006: 132)

Gordon coincide de nuevo casi completamente con nuestro corpus en su agrupamiento y afirma, refiriéndose a *War of the Worlds*:

Reviewers saw it as the opposite of the sweetness and light of *Close Encounters* or *E.T.*, with their gentle aliens, but compared it instead to other, more horrific Spielberg science fiction and fantasy films, such as *Duel*, *Jaws*, *Jurassic Park*, and *A.I.* (2008: 258)<sup>93</sup>

---

fi, when aliens were presumed sinister. 'In my heart, I don't believe that,' he tells me, 'but I stepped out of character to make a really scary summer movie'" (2005).

<sup>93</sup> Gordon omite de nuevo *The Lost World* e incluye, en cambio, *A.I.*, ya que se está refiriendo no sólo a las películas de ciencia ficción y terror, sino también a las fantásticas.

John Flynn insiste en la misma idea, y opina sobre *War of the Worlds* que es “More like “Jaws” (1975) and “Jurassic Park” (1993) than “Close Encounters of the Third Kind” (1977) and perennial favorite “E.T.-The Extraterrestrial” (1982)” (2005: 115). Pensando en quienes esperaban ver una secuela de *E.T.*, Flynn recuerda que “Spielberg was the first person to caution moviegoers that “War of the Worlds” was a much darker, scarier film than what his fans were used to seeing” (119).

Frank Rose llama la atención sobre otra de las cuestiones que relaciona *War of the Worlds* con *Jaws*: la capacidad de ambas de generar sensaciones muy similares en el espectador:

Spielberg’s *War of the Worlds* promises to do the same thing the director accomplished with *Jaws*: awaken a deep anxiety that can be assuaged only by the compulsive munching of popcorn in a darkened theater. This time he’s doing it not with a fake shark, but with computer-generated alien war machines and a story that taps into a strangely modern fear – that we could be destroyed by technologically superior beings who care no more about us than we care about a nest of insects. (Rose 2005: 130)

Christopher Probst resalta que, “As director of photography Janusz Kaminski, ASC attests, Spielberg wanted to amplify the horror of the story by grounding the film in the perspective of its flawed, very human central characters” (2005: 50). Kaminski subraya: “There are elements to this movie that are almost pure horror” (Probst 2005: 52), y concluye: “Because it’s very much a horror movie, I was able to play with the angles, quality and color of the lighting more than I would on a straight drama or action film” (55).

Otro elemento que une las películas de nuestro corpus lo constituye la disparidad en cuanto a los otros géneros con los que se entremezcla cada una de ellas<sup>94</sup>. Aunque en todas ellas se presenta un elemento de fantasía para que seamos capaces de aceptar la verosimilitud de todas las escenas, cada texto fílmico incorpora

---

<sup>94</sup> Interpretamos que esta disparidad une, en lugar de separar, ya que a través de la misma se logra que el conjunto del corpus no sea un todo homogéneo sin variaciones, y por el contrario consigue que nos encontremos con diferencias de unas películas a otras, redundando en una menor monotonía y un mayor atractivo del corpus.



características de otros géneros cinematográficos. Además de ese toque de fantasía, en *Duel* nos encontramos ante una *road movie* con tintes de película del oeste, en *Jaws* nos embarcamos en una historia de aventuras y acción, en *Jurassic Park* la ciencia ficción o *ciencia realidad*<sup>95</sup> se mezcla de nuevo con la aventura, en *The Lost World* la ciencia ficción y la aventura conviven con el drama familiar, drama que se intensifica en *War of the Worlds*, película resuelta con un envoltorio de ciencia ficción y unos ligeros tintes de *road movie*, cerrándose así el círculo de nuestro corpus.

Otro punto en común de las cinco obras que constituyen nuestro corpus se deriva del hecho de que todas ellas son adaptaciones de textos escritos muy populares<sup>96</sup>. En el caso de *Duel* se trataba de una historia que su autor había intentado vender antes a la televisión (McBride 1997: 199) y que terminó<sup>97</sup> publicando como historia corta en la revista *Playboy*. Los derechos de explotación cinematográfica de la novela *Jaws* fueron adquiridos cuando el libro todavía se encontraba en pruebas de imprenta. En ambos casos los textos que precedieron a los fílmicos se constituyeron en pre-textos que de alguna manera llevaban un guión cinematográfico incorporado: como si se tratara de textos escritos pensados para ser transformados en película de cine (Díaz-Cuesta 2006: 304). Algo parecido podría decirse de los textos jurásicos de Michael Crichton. El caso de *War of the Worlds* difiere de los anteriores, ya que el cine se encontraba en sus primeros albores cuando apareció la *versión original* de H. G. Wells en su edición serializada de 1897. La retransmisión radiofónica de Orson Welles en 1938 y la adaptación cinematográfica de Byron Haskin de 1953, entre otras versiones, hacen que en esta última obra Spielberg no se enfrente a una historia pensada para el cine, sino a una obra que incorpora el cine en una concepción *multimedia* y diacrónica de la misma. Con la excepción de la última obra del corpus, las demás historias originales han sido *fagocitadas* por sus versiones cinematográficas. En nuestros análisis nos centramos principalmente en los textos fílmicos propiamente dichos, ya que son ellos y no sus

---

<sup>95</sup> Al referirse a *Jurassic Park* Spielberg prefiere hablar de “science actuality” antes que de ciencia ficción (Baxter 1996: 160).

<sup>96</sup> Estas obras vieron cómo se incrementaba su popularidad aún más tras el éxito económico y de taquilla de las adaptaciones cinematográficas a las que fueron sometidas por Spielberg y su equipo.

<sup>97</sup> O *empezó*, dada la vida que este relato siguió disfrutando primero como guión cinematográfico, después como película para la televisión y finalmente como película que se estrena en salas de cine.

antecesores los que han llegado a las pantallas cinematográficas de todo el mundo con la firma de Spielberg.

Otro hilo que vertebra nuestro corpus viene dado por el hecho de que todas esas películas tratan sobre historias que ocurren en el presente más inmediato. Algo que también sucede en *E.T.* y en *Close Encounters*, pero en esas películas predominan las características fantásticas y de ciencia ficción. El presente es un momento del que Spielberg huye en la mayoría de sus películas, ambientadas principalmente en el pasado y también, algunas, en el futuro. Si bien resulta posible realizar traslaciones que nos remitan al momento actual en todas esas obras ambientadas en períodos no contemporáneos, la vinculación con el momento en que son estrenadas es total en las cinco obras de nuestro corpus. La idea de escribir *Duel* se le ocurrió a Richard Matheson cuando en la carretera el vehículo en el que circulaba el escritor y un amigo suyo era asediado por un camión de manera similar a lo que se reflejaría luego en la historia corta y en la película: algo que le podría ocurrir a cualquiera. La idea de que un tiburón asesino se acerque a playas llenas de bañistas recorre de vez en cuando las noticias de diarios y noticiarios televisivos. La posibilidad de clonar animales, extintos o no, está presente en la literatura científica y de vez en cuando llega a los medios de comunicación. El avistamiento de objetos voladores no identificados, normalmente atribuidos a presencias extraterrestres, es una constante desde la Segunda Guerra Mundial. Spielberg no se fija sólo en momentos, por tanto, de gran actualidad, sino que prefiere detener su atención sobre eventos cuya novedad no ha dejado de estar presente desde que el director se ocupa de la misma: los peligros del tráfico, las playas de cada verano, el creciente interés por la clonación y la pregunta no siempre pronunciada de si hay alguien más ahí afuera. La presencia del hombre y la representación de su masculinidad en todos esos contextos se ofrece como una cuestión cuya respuesta nos permitirá conocer mejor el momento presente.

Otra característica común a las cinco obras estudiadas, con la salvedad de *Duel*, que fue estrenada primero en televisión —con muy buena aceptación por parte de crítica y público— lo constituye el éxito en taquilla de estas películas. Teniendo en cuenta la recaudación en todo el planeta y los re-estrenos en todo tipo de medios, según datos de 2005 presentados por Johnson Ross, *Jaws* había recaudado 470,6

millones de dólares<sup>98</sup>, *Jurassic Park* había ingresado 914,7 millones, *The Lost World* 618,6, y *War of the Worlds* 588,6 (2005: 20). Excepto en el caso de *Jaws*, en las otras tres películas la recaudación fuera de las fronteras de Estados Unidos supera a la estadounidense, en lo que constituye una demostración del alcance universal de las historias y los miedos planteados por Spielberg en nuestro corpus. Esa universalidad podría ser aplicable al tipo de hombre representado en estos textos fílmicos. Steven Spielberg se ha caracterizado, por confesión propia y por lo que se ha escrito sobre él, por darle al público lo que éste quería. Nosotros nos volvemos hacia lo que le ha venido dando a ese público, hacia el alimento, a estas alturas, de varias generaciones de espectadores, buscando el tipo de hombre que se ha representado en esos textos unánimemente aceptados, y posiblemente demandados, por el gran público.

Proponemos realizar un seguimiento de la evolución de ese personaje masculino protagonista de las películas de Spielberg que *nace* en *Duel*, *crece* en *Jaws*, *se desarrolla* en los *Jurassic Parks* y alcanza su última expresión, por el momento, en *War of the Worlds*.

### 1.3.2. LOS MONSTRUOS

El término *monster movie* se puede traducir al español como película *de monstruos*, o también como película *de terror con monstruo*. Creo que la primera acepción es más fiel a la expresión original, y que la segunda introduce un término, el *de terror*, que está implícito en *monster* y en *de monstruos*. Enfrentarse a una película o, como en nuestro caso, a cinco películas *de monstruos* supone situarse frente a textos vinculados a un género fílmico.

David Koepp, guionista de las tres últimas obras de nuestro corpus, responde de la siguiente manera a la doble pregunta que le hace Rob Feld “So what is a genre film? Why are archetypal stories so powerful?” (2005: 136):

It’s a movie where you know very much what it is, like it wouldn’t be hard to determine what shelf it belongs on in the video store. There are rules and

---

<sup>98</sup> Habiendo sido la primera película de la Historia del Cine en superar la barrera de los 100 millones de dólares.

expectations of each genre, which is nice because you can go in and consciously meet them, or upend them, and we like it either way. Upend our expectations and we love it—though it’s harder—or meet them and we’re cool with it because that’s all we really wanted that night at the movies anyway. The more challenging movies are ones that defy description or categorization, and those are the real trick. Those are like writing a hit pop song or hitting a curve ball; they’re narrowly focused, difficult things to do. (Feld 2005: 136-137)

El interés por el género fílmico como elemento de estudio se suscita a finales de los sesenta y principios de los setenta, muy poco antes de la aparición de la primera película de nuestro corpus cuando: “genre theory occupied a special and specific place in film theory” (Willemen 1996: 1). Ya en la década de los ochenta, Stephen Neale publica *Genre* (1980), una obra seminal sobre el género, en la que el autor ofrece una definición relacional del mismo cuando afirma que:

Generic specificity is a question not of particular and exclusive elements, however defined, but of exclusive and particular combinations and articulations of elements, of the exclusive and particular weight given in any one genre to elements which in fact it shares with other genres. (Neale 1996: 22-23)

En su compilación de artículos de varios autores titulada *Film Genre Reader II* (1995), Barry Grant define el género fílmico de manera similar:

Stated simply, genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations. They also encourage expectations and experiences similar to those of similar films we have already seen. (Grant 1995: xv)

Andrew Tudor, uno de los autores que se incluyen en la obra editada por Grant, defiende que:

Genre notions—except the special case of arbitrary definition—are not critics’ classifications made for special purposes; they are sets of cultural conventions. Genre is what we collectively believe it to be. (Tudor 1995: 7)

Otro de los contribuyentes, Bruce Kawin, nos recuerda que “horror films can be fruitfully compared with nightmares” (1995: 312).

Paul Wells, en su *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch* (2000), destaca la importancia del psicoanálisis en general y de Freud en particular en el estudio del terror:

Freud’s ideas have served to underpin a self-consciousness in the genre which has deliberately engaged with ‘madness’, ‘dysfunctionality’, and ‘psychosis’ as key aspects of the horror text. The ‘monster’, as it were, is ‘all in the mind’. (Wells 2000: 6)

Wells alude a la difícil aprehensibilidad del género: “the horror genre has no clearly defined boundaries, and overlaps with aspects of science fiction and fantasy genres” (7). Pero existe un miedo que parece dominante: “The horror genre is predominantly concerned with the fear of death, the multiple ways in which it can occur, and the untimely nature of its occurrence” (10), un miedo que de una manera u otra se manifiesta en todas las obras de nuestro corpus<sup>99</sup>. La relación con el espectador resulta extremadamente intensa: “perhaps more than any other genre the horror genre is predicated on the relationship between viewers and texts” (24).

Cuando intenta ubicar la especificidad del cine de terror, Stephen Neale se fija principalmente en los monstruos y en lo que éstos tienen de monstruoso, e indica que:

what defines the specificity of this particular genre is not the violence as such, but its conjunction with images and definitions of the monstrous. What defines its specificity with respect to the instances of order and disorder is their articulation across terms provided by categories and definitions of ‘the human’ and ‘the natural’. [...] Generally speaking, it is the monster’s body which focuses the disruption. Either disfigured, or marked by a heterogeneity of human and

animal features, or marked only by a 'non-human' gaze, the body is always in some way signalled as 'other', signalled, precisely, as monstrous. A variant on this is the inscription of a disruption in the spatio-temporal scales governing the order of the 'human' and of 'nature', producing figures such as giants—be they animals or humans—or, alternatively, homunculi, dwarfs, and so on. In other words, the order involved here is explicitly metaphysical. Moreover, narrative disruption and disequilibrium are specified overtly in terms of discursive disjunctions between 'the empirical' ('the real') and 'the supernatural' ('the unnatural'), as well as between the concatenations of diegetic events and the discourses and discursive categories used by the characters (and, often, the audience) to understand them. (Neale 1996: 21-22)

Neale destaca también la doble función que tiene el monstruo que, por un lado, representa en sí mismo una constante amenaza de castración pero, por otro, se convierte en elemento sustitutorio y, por tanto, en objeto fetiche:

There is also, of course, a strong chiaroscuro tradition in the horror film, with shadow playing a similar role in relation both to epistemophilia and to the scopis drive. They frequently figure together, for instance, in those moments of suspense that centre on the appearance of a monster. Such moments are marked by a fascination with the monstrous that extends across the whole process of the narrative, and that exists despite, or rather all the more strongly because of, the elements of fear and anxiety are simultaneously and inseparately involved. The precise nature of that fascination becomes clearer once it is recognised that all the elements involved here are central to the problematic of castration and that the horror film—centrally concerned with the fact and the effects of difference—invariably involves itself in that problematic and invariably mobilises specific castration anxieties. It does so, however, not so as radically to undermine the spectating subject, to expose the drives it mobilises in the lack upon which they are founded, but to entertain it, to produce it in the coherence of a process, as a filling in, something which, given the specific articulation of the problematic of castration, involves an equally specific set of interrelated instances of fetishism. Hence the monster may represent the lack, but precisely

---

<sup>99</sup> Wells incluye a *Jaws* y *Jurassic Park* entre la lista de películas que cita como pertenecientes al

by doing so it in fact functions to fill the lack with its own presence, thus coming to function as fetish, simultaneously representing and disavowing the problems of sexual difference at stake. (Neale 1996: 43-44)

Quizá por eso, la relación con el fetiche, según Neale, se vuelve compleja:

The horror film, then, is a veritable festival of fetishistic effects, a complex imbrication of a whole variety of fetishistic structures and mechanisms operating across a number of distinct levels, each acting to reinforce the others. It is scarcely surprising, therefore, that the horror film is concerned so centrally not only with curiosity, knowledge and belief, but also, and crucially, with their transgressive and 'forbidden' forms and with the establishment of the terms and consequences in relation to which such forms are to be understood. (Neale 1996: 45)

Siguiendo con esta línea de argumentación, Neale proporciona una interpretación psicoanalítica de las apariciones y desapariciones del monstruo:

In this respect the play with the monster's appearance/disappearance is analogous to the *fort/da* game, the game of repeatedly making something appear and disappear. In *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Jacques Lacan stresses that the *fort* (gone) and the *da* (here) are not simple instances of presence on the one hand and absence on the other, with repetition constituting an oscillation between the two. On the contrary, both moments, as signifiers, are constructed in relation to absence, and therefore the game as a whole functions in relation to a fundamental and irrevocable lack that it serves only to contain (not to master) through the process of its repetition as a structure. (Neale 1996: 44)<sup>100</sup>

---

género de terror.

<sup>100</sup> Nuestro corpus está lleno de apariciones y desapariciones de criaturas monstruosas en las que se ponen en juego los principios enunciados por Neale.

Sobre la naturaleza del monstruo, Neale declara que: “The monster, of course, is never totally non-human: it is monstrous precisely because it does possess human traits” (60). Entre esos rasgos humanos se encuentran también los atributos sexuales —que suelen tener un papel claramente preponderante—, si bien la sexualidad del monstruo es siempre problemática. En este sentido, Neale afirma que:

[The monster’s] otherness can therefore be conceived in two ways: either as exceeding the categories of masculinity and femininity constructed elsewhere in the films, or else as mixing them dangerously together. In either case, it functions so as to disturb the boundaries of sexual identity and difference. One final point to note, though, is that despite the existence of such disturbances, most monsters tend, in fact, to be defined as ‘male’, especially in so far as the objects of their desire are almost exclusively women. Simultaneously, it is women who become their primary victims. In this respect, it could well be maintained that it is women’s sexuality, that which renders them desirable—but also threatening—to men, which constitutes the real problem that the horror cinema exists to explore, and which constitutes also and ultimately that which is really monstrous. (Neale 1996: 60-61)<sup>101</sup>

Con anterioridad a Neale, Ivan Butler había publicado *Horror in the Cinema* (1970), obra con la que se adentra en el género cinematográfico que vincula inicialmente a otras manifestaciones del terror en literatura, pintura y teatro. Así, por ejemplo, Butler manifiesta que “few horror stories have surpassed the climax of the *Oedipus* of Sophocles” (1970: 9), aunque considera que el cine posee un papel destacado como medio de representación del terror:

---

<sup>101</sup> En las películas de nuestro corpus tendremos ocasión de observar la variabilidad del género del monstruo incluso cuando se refiere a un mismo ser, como es el caso del tiburón en *Jaws*. Los objetos del deseo de los monstruos de nuestro corpus son igualmente cambiantes, de modo que si bien inicial, aunque brevemente, los monstruos atacan a mujeres —como ocurre con la primera víctima del tiburón en *Jaws* o con otros objetos feminizados como pueda ser el coche que transporta a Mann en *Duel*—, el mismo tiburón y los dinosaurios en los parques jurásicos también devoran hombres. Y los monstruos en *Jurassic Park*, *The Lost World* y *War of the Worlds* no sólo no hacen ya distinción alguna entre hombres y mujeres sino que además atacan también a niños, incrementando así de manera exponencial en el espectador una sensación de amenaza continua y de horror extremo.



For several reasons, film is a particularly suitable medium for the creation of horror. There is its ability to conjure up the fantastic with conviction, the power of the camera to penetrate beneath the surface of the apparently normal and secure, its capacity for approaching each individual spectator, or drawing that spectator into itself, by the use of close-up – and finally its hypnotic effect, a film being viewed in the dark and consisting of moving shapes against a light-reflecting background, the effect being stronger when viewed from slightly below, i.e., the stalls of a cinema. (Butler 1970: 9-10)

En su estudio Butler diferencia cinco categorías de terror en el cine, y sitúa en último lugar, y en una clase ligeramente diferente, los “documentaries or newsreels of actual events horrible in themselves, e.g. the Nazi atrocities, or films such as Buñuel’s *Las Hurdes*”<sup>102</sup> (11-12). Butler también separa y dota de una atención individualizada en su estudio a *Der Golem*, la película de Paul Wagoner en sus dos versiones<sup>103</sup>.

Otro especialista en el género, Mark Jancovich, nos recuerda en su compilación titulada *Horror, the Film Reader* (2002) que sólo el terror y la ciencia ficción (además de la fantasía) pueden permitirse representar un universo como si fuera soñado, como si fuera vivido más allá de nuestra percepción habitual del mundo (2002: 20). En su contribución al libro, Noël Carroll destaca el papel del monstruo y la curiosidad que éste suscita:

the real drama in a horror story resides in establishing the existence of the monster and in disclosing its horrific properties. Once this is established, the

---

<sup>102</sup> Esto nos lleva a recordar que en nuestro corpus no hemos incluido *Schindler’s List* (Spielberg 1993b) ni *Munich* (Spielberg 2005b), aun cuando son ambos relatos de terror en los que los monstruos tienen forma de nazi o de terrorista palestino o israelí. A pesar de su relación con el género de terror y de estar habitadas por verdaderos monstruos, estas películas no se constituyen en secuelas o continuaciones de *Duel*, y crean un grupo de películas más cercanas al cine bélico que al de terror.

<sup>103</sup> La versión de 1915 co-dirigida por Henrik Galeen, y la de 1920, co-dirigida por Carl Boese. Esta obra relata una leyenda judía medieval sobre un rabino que crea una estatua de arcilla que cobra vida por arte de magia. La figura sirve a su hacedor por un tiempo, pero luego desarrolla su propia personalidad y se escapa. La historia guarda una gran similitud con el mito de Frankenstein, cuya mayor diferencia estriba en que en el último caso la nueva vida se creaba por métodos científicos. En un director judío como Spielberg también puede haber influido esta obra, bien en estas adaptaciones de la historia, bien en posteriores versiones, ya que, en general, el expresionismo alemán puede encontrarse detrás de algunos de los juegos de luces y sombras presentes en los *Jurassic Parks*.

monster, generally, has to be confronted, and the narrative is driven by the question of whether the creature can be destroyed. (Carroll 2002: 35)

Entre las obras más recientemente publicadas sobre este género figura *The Horror Film: An Introduction* (2007), de Rick Worland, en la que el autor cita —entre otros motivos— como una de las razones para el perenne atractivo del terror “the evocation of mortal fear, one of our most primordial instincts” (2007: 1). Sobre los monstruos señala: “The monsters in horror stories are powerful and truly immortal beings because no matter how many times they are killed or destroyed, our fear and desire for their company compel their return” (2). Y añade que “The monster is often a liminal figure, an uncertain amalgam or transitional form between living and dead; human and animal; male and female” (9)<sup>104</sup>. Worland subraya que “Horror films evoke primal emotions. The stark confrontations with mortality they express tease the primitive fight-or-flight reflex” (146).

De gran influencia en la teoría y crítica feministas sobre el terror es la obra de Julia Kristeva *Powers of Horror: An Essay on Abjection*<sup>105</sup> (1982). Kristeva comienza centrándose en los cadáveres<sup>106</sup>:

The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. (Kristeva 1982: 4)

Kristeva añade que: “The abject confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of *animal*”<sup>107</sup> (12). Por otro lado:

---

<sup>104</sup> Todas éstas son características que iremos encontrando en los monstruos de nuestro corpus.

<sup>105</sup> Hemos manejado la traducción al inglés de *Pouvoirs de l'horreur* realizada por Leon S. Roudiez, ya que fue en ese idioma como primero tuvimos acceso a la obra de Kristeva.

<sup>106</sup> El tipo de cuerpos que, en nuestro corpus, encontramos principalmente en *Jaws*.

<sup>107</sup> Esto es algo que, en nuestro corpus, sucede sobre todo en *Jurassic Park* y *The Lost World: Jurassic Park*, así como bajo figuras alienígenas antropomórficas en *War of the Worlds* y, en menor medida, en *Jaws*.

The abject confronts us, on the other hand, and this time within our personal archeology; with our earliest attempts to release the hold of *maternal* entity even before ex-isting [sic] outside of her, thanks to the autonomy of language. (Kristeva 1982: 13)

En definitiva, para Kristeva, lo abyecto está íntimamente ligado a nuestra relación primera con la madre.

James Iaccino, en su *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films* (1994), recorre diversos arquetipos del cine de terror, entre los que destacamos el primero de ellos, dedicado a la relación madre-hijo, con una madre ambivalente que oscila entre el prototipo de la Virgen María y el de la primera mujer, Eva:

Post-Jungian reviewers have explained that this “symbolic” or “mythical” child figure is originally an *innocent* of Paradise, who is brutally thrust into a world of imperfection and parental rejection, thus becoming an *orphan of reality*. As an orphan, the child feels powerless and alienated, wishing only to return to the primal innocence and maternal love that were felt during the few short moments after birth. This wish is never fulfilled as the reality of this world becomes more painfully acknowledged<sup>108</sup>. (Iaccino 1994: 5)

Ken Gelder, en su compilación *The Horror Reader* (2000), declara que “Horror is where the archaic (the ‘primal’, the ‘primitive’, the ‘frenzied subject of excess’) and the modern (the ‘struggling moral subject’, rational, technological) suddenly find themselves occupying the same territory” (2000: 3). Entre los contribuyentes al libro destaca Barbara Creed, que parte de la obra de Kristeva que hemos comentado más arriba, aplicándola al cine de terror: “Ritual becomes a means by which societies both renew their initial contact with the abject element and then exclude that element” (2000: 64). Según Creed, en la mayoría de los textos de terror las imágenes de sangre, vómito, pus, excremento, etc, “point back to a time when a

---

<sup>108</sup> A lo largo de nuestro estudio tendremos ocasión de ser testigos de diversos intentos, por parte de los protagonistas masculinos, de retornar al seno maternal. Es más, veremos cómo esos retornos se

‘fusion between mother and nature’ existed; when bodily wastes, while set apart from the body, were not seen as objects of embarrassment and shame” (68). Para Creed, lo abyecto supone un eterno retorno:

at a more archaic level the representation of bodily wastes may invoke pleasure in breaking the taboo on filth – sometimes described as a pleasure in perversity – and a pleasure in returning to that time when the mother-child relationship was marked by an untrammelled in ‘playing’ with the body and its wastes. (Creed 2000: 69)

La abyección, centrada en lo monstruoso femenino del cuerpo materno, resulta ambigua, y repele tanto como atrae: “signifying horror involves a representation of, and a reconciliation with, the maternal body”<sup>109</sup> (70).

En España resulta destacable la obra de Sara Martín *Monstruos al final del Milenio* (2002)<sup>110</sup>. En ella la autora señala los factores esenciales de las películas de monstruos “para entender el mundo en el que vivimos y cómo éste se refleja en las películas” (2002: 6):

El miedo a perder el privilegio de ser la especie dominante, la ambigüedad ante lo sobrenatural y el mal, el abuso de poder de los sistemas sobre el individuo, el temor al mal uso de la tecnología, la problemática posición de las mujeres y los niños son los ingredientes que alimentan la imaginación de quienes nos han regalado muchas de las películas más memorables de las últimas décadas. (Martín 2002: 6)

En cuanto a los invasores de otros planetas, Martín aduce que “El miedo primitivo al depredador, el temor post-darwiniano a la raza superior y el terror

---

consiguen, si bien de manera figurativa, en *Jaws* y en las otras películas que siguen a ésta en nuestro corpus.

<sup>109</sup> En nuestro corpus encontramos esta asociación representada fugazmente en *Jaws*. En las películas que le siguen hallamos re-encuentros con la madre naturaleza: muertes que parecen regresos al seno de la naturaleza.

<sup>110</sup> Este libro parte de la tesis doctoral de la autora (Martín 1996).

político a la invasión total confluyen en la visión que Hollywood da hoy de los extraterrestres” (45).

Martín propone como definición de monstruo “todo ser real o imaginario, humano o no, que exceda de la norma de lo ordinario” (8). Su estudio cubre el último cuarto del siglo XX, en el que se integran cuatro de las cinco obras de nuestro corpus. Sobre la segunda de ellas comenta lo siguiente:

Aún en los setenta Steven Spielberg marcó otro gran hito con una importante contribución a esta historia de renovación e innovación constante: *Tiburón*, película con la que Universal Studios resucitó con todos los honores a la amenazadora criatura de gran tamaño popularizada en las películas mucho más modestas de los años cincuenta. (Martín 2002: 8-9).

En su recorrido por los orígenes de la monstruosidad, Martín señala que:

El miedo esencial al depredador —posiblemente la fuente de todos los demás temores que nos acechan— explica por qué muchos monstruos poseen una anatomía característica de devorador con rasgos tales como un tamaño superior al del cuerpo humano, grandes garras, fauces poderosas, dientes afilados, gran fuerza física y una innata capacidad para sorprender y perseguir a la presa hasta la muerte. (Martín 2002: 15-16)

Martín subraya el carácter balsámico de los monstruos al afirmar que “los monstruos y la terrible violencia que causan nos permiten, sobre todo, enfrentarnos a nuestra propia vulnerabilidad física y a nuestro temor a morir de manera violenta” (37). Y añade que “en su gran mayoría, el cine de Hollywood explora y explota todos los miedos que el hombre blanco siente en relación a la definición de masculinidad” (38). A través de las masculinidades de héroes y héroes-monstruo del cine más reciente el espectador masculino “puede tantear a través del cine qué modelo le interesa más” (39).

### 1.3.3. EL MÉTODO

El método que seguimos en nuestra aproximación a la representación de masculinidades en los cinco textos fílmicos dirigidos por Steven Spielberg que hemos escogido es analítico-sintético.

Cuando hablamos de análisis referido a las obras que nos ocupan queremos decir análisis textual: consideramos las películas como textos fílmicos, textos, *tejidos* complejos cuya relación con las masculinidades y su representación será nuestra pregunta general a abordar. En el origen de esta consideración subyace la teoría y la práctica de Roland Barthes:

Barthes explains [...] that all signifying practices (including pictorial, musical, and film activities) may engender textuality. Works are no longer considered simple messages, finished products, or even *énoncés*: rather they are perpetual productions and thus enunciations through which the subject always continues to struggle. (Aumont et al. 1992: 172)

Barthes fue uno de los autores que empezó a plantearse el estudio *cercano* de un texto como un asunto académico que, no obstante, interpela directamente al sujeto que lo estudia y con el que mantiene una batalla perpetua de generación de significados. En este estudio, nosotros nos situamos como sujetos en ese lugar de lucha que es el análisis de los cinco textos objeto de nuestro estudio y por los que nos sentimos directamente interpelados tanto en nuestra condición de hombre como en la de académico. Como afirma Barthes: “The text chooses me, by a whole disposition of invisible screens, selective baffles: vocabulary, references, readability, etc.” (1975: 4).

Para realizar nuestros análisis procedemos al estudio de cada película, intentando extraer conclusiones parciales que sinteticen la exploración realizada y subrayando la evolución que cada obra supone en la representación de masculinidades con respecto a sus predecesoras en el corpus, para finalmente alcanzar una serie de conclusiones finales.

Entendemos que revisar cada película es volver al cine y que, al hacerlo, volvemos a sentirnos sujetos nuevamente interpelados por cada película en lo que

podemos definir como una relación de eterno retorno, a la película en cuestión y al cine en general, porque, según nos recuerda Stephen Heath,

To see a film again you need to forget it, but you always need the film again (this film or another, the return to cinema), the process, exactly the time of its performance, its performance of you – subject – in time. (Heath 1981: 122)

Un análisis textual exhaustivo como el propuesto por Barthes en *S/Z* (1974) supone el inevitable problema de su extensión. Además, al ser cinco las películas objeto de nuestro estudio, el problema se agrava, ya que su análisis supondría una transcripción plano a plano de cada film. Ése es el sistema seguido por Jesús González Requena en su artículo teórico-práctico “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El Manantial*, de King Vidor” (1995). A pesar de limitarse a analizar una secuencia, el análisis ocupa la mayor parte de las cuarenta y seis páginas del artículo. Por tanto, un estudio plano a plano de cada uno de los textos de nuestro corpus supondría una extensión que excede a la pretendida con este ensayo.

Es por ese motivo que nuestro análisis se acerca más al establecido por Jacques Aumont:

It does not suffice to have simply seen the film; instead one must see it repeatedly. However, one should also be able to manipulate the film to select fragments, compare shots and scenes that are not actually sequential, contrast the opening and closing sequences, etc. All of these operations assume direct access to both the film and a means of projection. They also assume the availability of a specific sort of projector/viewer that allows going both forward and backward, slowing and speeding up the film, or even pausing on a single frame. (Aumont et al. 1992: 177-178)

Con este propósito hemos manejado copias en DVD de las películas estudiadas.

En cada texto fílmico procedemos al análisis de las masculinidades que en él se representan. En lugar de realizar análisis textuales completos de cada una de las películas estudiadas, procedemos a llevar a cabo análisis detallados de fragmentos

significativos que seleccionamos atendiendo a la definición de masculinidades propuesta por Kirkham y Thumim (1993: 11), como veíamos más arriba. De esta manera en el estudio de cada película nos encontramos con una sección dedicada al cuerpo, otra a la acción, una tercera al mundo externo y una cuarta, y última, centrada en el mundo interno de los protagonistas masculinos de cada obra. En ocasiones en alguna sección se vuelve sobre una secuencia analizada previamente atendiendo a la representación de otro rasgo: ese regreso sobre algún fragmento nos ayudará a no dejarnos detalles que de otra manera habrían quedado sin comentar<sup>111</sup>.

Aunque no procedamos a realizar análisis textuales completos, no podemos dejar de subrayar la influencia de las enseñanzas de Jesús González Requena desde las diversas tribunas en las que he podido seguirle —clases, conferencias, artículos, libros y la asociación Trama y Fondo, que él preside. Su magisterio alumbró gran parte de las exploraciones que realizamos a continuación.

Nuestras opiniones, como las de cualquier otro lector del texto, tendrán la misma intención que las vertidas por los primeros espectadores al ver una película, o por los primeros directores o críticos que intentaron explicar sus lecturas de aquellos textos. Ellos, como nosotros aquí, pretendían contarle a alguien más lo que había significado para ellos la experiencia de ver una película concreta. Algunos, incluso muchos, volverían al texto para entender mejor lo que se les decía desde la pantalla. Desde esa experiencia repetida, desde esa relectura, serían capaces de volver a contar una película que era la misma y al mismo tiempo otra que la que habían visto. En el fondo cada uno de ellos, como nosotros ahora, pretendía contar *su* propia película, *nuestra* propia película.

---

<sup>111</sup> Hemos tenido ocasión de publicar varios artículos siguiendo este método: véase Díaz-Cuesta (2002), centrado en *Duel*, Díaz-Cuesta (2003), dedicado a *Jaws*, y, fuera de las películas de nuestro corpus, Díaz-Cuesta (2008) centrado en *Thirteen Days* (Donaldson 2000), y, en colaboración con Mar Asensio (2005) “Fatherhood: A Way to Sanctity in Bill Anderson’s Adaptation of Evelyn Waugh’s *Sword of Honour*”.



## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO DOS

#### *DUEL: NACIMIENTO DEL HOMBRE*





He visualized the truck as some great entity  
pursuing him, insentient, brutish, chasing him with instinct only.

Richard Matheson, "Duel" (1971: 174)

## 2.0. INTRODUCCIÓN: ESTRENO COMERCIAL EN LA GRAN PANTALLA

*Duel* se constituye, en 1972, en el primer estreno en pantallas comerciales de una película de Steven Spielberg. La obra, no obstante, había sido originalmente concebida para la televisión estadounidense, donde se estrena el 13 de noviembre de 1971 (McBride 1997: 200). La película se basa en un relato homónimo publicado por Richard Matheson en la revista *Playboy* en abril de ese mismo año. La historia, como ya hemos mencionado, tiene su origen en una experiencia vivida por el propio Matheson y un compañero de golf, que es quien conduce el coche en el que se desplazan ambos cuando son atacados por un camión —casualmente, el mismo día en que asesinan al presidente John F. Kennedy. Matheson inmediatamente pergeña una historia que, una vez desarrollada, intenta vender sin éxito a varias cadenas televisivas, y a la que acaba dándole forma de historia corta. Finalmente será la secretaria de Spielberg<sup>112</sup> quien le haga conocedor del relato que el director convierte en su primera película, *Duel* (McBride 1997: 200; Spielberg 2004a).

La obra que se difunde en televisión en 1971 y la que se estrena en los dos años siguientes en cines de Europa, Australia y Japón difieren tanto en el metraje — puesto que la segunda cuenta con cuatro escenas añadidas<sup>113</sup> — como en el montaje, ya que Spielberg consigue que se prescindiera de parte de los diálogos (McBride 1997: 204), aunque no logra que se elimine la *voz en off* del protagonista<sup>114</sup>. En el presente

---

<sup>112</sup> La coincidencia de Matheson y Spielberg en este proyecto, y sus repercusiones en la carrera del director es analizada en Díaz-Cuesta (2006).

<sup>113</sup> La correspondiente a los títulos de crédito iniciales hasta que se ve el coche en carretera despejada, el intento del camión de empujar al coche contra un tren, la secuencia del autobús, y la conversación telefónica entre marido y mujer (Spielberg se arrepiente de haber incluido esta última) (McBride 1997: 201).

<sup>114</sup> Ya desde la primera edición de la película, Spielberg había propuesto, sin éxito, que en los cines no se mostrara la *voz en off* —o más exactamente, el monólogo interior— de su protagonista (Buckland 2006: 76).

estudio consideramos la última versión de la película, la de 1972, por ser la que se ha distribuido en VHS y DVD, la que se suele reponer en televisión con cierta frecuencia<sup>115</sup> y la que contiene esas cuatro escenas añadidas a las que hacíamos referencia antes y que, en nuestra opinión, refuerzan los temas más directamente relacionados con el análisis de la película en clave de masculinidad que proponemos y que, según John Baxter, son: “paternal emasculation, the decline of the father’s role in the family, and the importance of a man’s reclaiming his woman and self-respect in combat with rivals” (1996: 76).

En una reseña temprana de esta versión extendida de 1972, Tony Rayns afirma sobre *Duel* que “it’s an out-of-genre horror movie that works by activating the audience’s paranoias about driving and the vague menace of heavy road traffic” (1972: 231), una definición de la película que la sitúa muy cerca de los miedos que pueblan el imaginario colectivo en relación a la carretera y al tráfico<sup>116</sup>.

David Laderman retoma esta idea treinta años más tarde cuando dice que “*Duel* is a significant contribution to the road movie horror film” (2002: 128) y basa su afirmación en la doble función que para él tiene la carretera, capaz de producir un sentimiento de libertad total y al mismo tiempo de generar ansiedad ante lo desconocido:

Like the wheel, the road expresses our distinction as humans, embodying the essential stuff that makes human civilization possible. Conjuring an array of utopian connotations (most generally, “possibility” itself), the road secures us with direction and purpose. And yet, the road also can provoke anxiety: We take the road, but it also takes us. Will we survive the upcoming hairpin turn? Are we on an extended detour, full of delusions? Do we need to turn onto a new road? Often the road provides an outlet for our excesses, enticing our desire for thrill and mystery. The horizon beckons both auspiciously and ominously. Exceeding the borders of the culture it makes possible, for better or for worse, the road represents the unknown. (Laderman 2002: 2)

---

<sup>115</sup> La segunda también fue la versión que se estrenó en cines de Estados Unidos en 1983, pero tuvo escaso éxito, ya que había sido emitida en varias ocasiones por televisión (McBride 1997: 207).

<sup>116</sup> Al referirse a su propia experiencia durante la proyección de la película, Marjorie Bilbow recuerda la tensión física y psíquica que experimentó al reconocer sus propios miedos reflejados en la pantalla: “I was literally incapable of sitting back and relaxing” (1972: 74).

Michael Atkinson nos recuerda que, en la carretera, los puntos de vista que tenemos dentro de nuestros vehículos no difieren demasiado del punto de vista del espectador ante la pantalla cinematográfica:

The structure of the car, designed both to conform to our bodies' shortcoming and powerfully extend them, has become how we regard the world (through the screen-like, Panavision-shaped lens of the windscreen and, like a miniature movie within a movie, the rear view mirror). (Atkinson 1994: 16)

John Orr explica los motivos por los que la filmación de coches en movimiento y su representación en la gran pantalla resultan tan atractivos para el espectador, cuando afirma que:

The studio perennial of talking heads framed against a process screen is dropped in favour of car mounts placed at any number of angles, high angle chopper shots and following shots from other automobiles. The camera moves with the moving object in its lens, as part of the process of movement in general. This reflexive fix is part of what gives the car its spectator appeal, making it an ecstatic version of the body extended in space and time. (Orr 1993: 130)

En 1976, John Moran recogía unas declaraciones del propio Spielberg en las que el director explicaba que: “What I was really striving for was a statement about the American paranoia. In this country we’re getting crazier and crazier and, for me, **Duel** [sic] was an exercise in paranoia” (1976: 107). Recientemente Andrew Gordon retoma estas declaraciones y las desarrolla justificando así su propio discurso, según el cual:

the monster truck is a floating signifier as polysemous as the shark in *Jaws*, nevertheless, as Hitchcock taught us, any thriller that reaches us on more than a

visceral level must have a psychological dimension, and Spielberg calls *Duel* “an exercise in paranoia.” (Gordon 2008: 13)

Basándose en Freud, Gordon argumenta que la paranoia es una forma de defensa frente a las fantasías homosexuales (21). La polisemia no sólo del camión, sino de toda la película, se hace patente en las múltiples interpretaciones que Gordon hace de la misma: “It can be read as Man versus Machine, Suburban Man versus Rural American, Bourgeois Man versus Capitalism, or simply Man versus Thing” (16).

Por su parte Slade Darren y Nigel Watson opinan que “Spielberg’s battle of man against machine can be seen as a forerunner of the highly successful *Terminator* series of movies” (1992: 8). El propio Steven Spielberg, en declaraciones que recoge Ian Freer, interpreta su película en términos similares:

*Duel* is an indictment of machines. And I determined very early on that everything about the film would be the complete disruption of our whole technological society. Keys falling out of locks. Kids playing wind-up toys. And especially where the truck was concerned, I wanted to be the true, perfect, perpetual-motion machine. (Freer 2001: 26)

Continuando con la idea de enfrentamiento entre el hombre y la máquina, Tom Milne presenta en *Sight and Sound* una interpretación más medievalista de la película, que repetirán otros autores<sup>117</sup> en diferentes períodos, y que dota a *Duel* de tintes míticos y eleva a su protagonista —que para Milne no parece ser tanto el hombre como el coche— a la categoría de héroe:

leaving the way free for a simple mortal combat between hunter and hunted in which one can, if one likes, see the huge, lumbering lorry as the dragon, and the glitteringly fragile Plymouth sedan as the prancing, pitifully vulnerable knight in armour. (Milne 1972-1973: 50)

---

<sup>117</sup> Por ejemplo Isaac León (1974: 40) y, posteriormente, Jordi Batlle (1989: 16) y Jorge Fonte (2008: 274). León nos recuerda que el título latinoamericano de la película es *Reto a muerte*.

Además de recurrir a esta sinécdoque que cosifica y hace un poco más invisible al hombre que conduce ese “fragile Plymouth sedan”, Milne también observa que la trama convierte al tímido viajante “into an animal fighting desperately for his life”<sup>118</sup> (50).

En línea con la idea de lucha que propone Milne, si bien en un tono mucho más cercano a las inquietudes de nuestra época, se sitúan unas declaraciones extremas de Spielberg que recogen Fernando Lara y Diego Galán y a las que ningún otro crítico ni ningún otro medio ha vuelto a referirse nunca, no sabemos si porque se deben a un error en la traducción o porque se ha preferido pasar de largo por lo que podemos tildar de momento de exaltación machista por parte de Spielberg. Las declaraciones a las que nos referimos son las siguientes:

Yo quería que el público saliera de la película pensando que quizá ahora también podría perseguir a alguien por una carretera. No volver a casa para continuar siendo de clase media alta, situada. O por lo menos, si decide volver a casa, hacerlo siendo capaz ya de pegarle un puñetazo a su mujer. (Lara y Galán 1973: 47)

Además de la más que políticamente incorrecta asociación directa entre la llamada a la acción que Spielberg realiza sobre el espectador masculino y la agresión física a la mujer —quien parece ser la causa última de la falta de autoestima del hombre—, Spielberg también alude aquí, paradójicamente, a una interpretación que de *Duel* se había hecho en Italia y que el propio director había rechazado en su momento, la de la lucha de clases, en la que el camión/ero representaría la clase social más baja y el viajante la clase social media alta (Brode 1995: 32).

No es éste el único tema que inicia *Duel* y que tendrá continuidad en otras películas posteriores de Spielberg. De hecho, Donald Mott y Cheryl McAllister Saunders concluyen su análisis del film apuntando la influencia que esta película

---

<sup>118</sup> Esa animalización del ser humano ante una situación extrema, como veremos, se torna en una constante en el corpus que manejamos y es especialmente significativa en las películas *jurásicas* que analizamos en los capítulos cuatro y cinco.

tiene sobre otras del director, en tanto en cuanto: “it marks the first use of his favorite theme—ordinary people in extraordinary situations” (1986: 24).

Joseph McBride es de los primeros autores en señalar a Mann como un hombre común, *pequeño*, cuya masculinidad se pone además en tela de juicio en muchos momentos de la película:

In *Duel*, Weaver perfectly embodies an Everyman for the Age of Anxiety, a tremulous worm who turns “Valiant” (as the model of his little red car is ironically named) and hysterically accepts the challenge of an irrational highway duel to prove his dubious manhood. (McBride 1997: 202)

Lester Friedman sigue el mismo razonamiento cuando afirma que Spielberg “is preoccupied with how men ought to act in their culturally assigned positions and how often fail to perform these roles adequately” (2006: 130), a lo que añade que “Mann’s battle with the unidentified trucker represents an assertion of his primitive masculinity in a desperate struggle against threats from a hostile outside force” (130).

Tomás Fernández Valentí se centra en la combinación de ambos elementos, el de película fantástica y hombre ordinario, y compara el film con el tratamiento que Matheson ha dado a esta materia, no sólo en la historia original que da pie al guión del propio escritor, sino en otros guiones también suyos. Al desarrollar esta comparación, Fernández Valentí observa que, mientras que Matheson muestra al hombre común *inmerso* en una situación fantástica, Spielberg hace que ese mismo hombre *se enfrente* a lo fantástico (1992: 55).

Las consideraciones críticas sobre *Duel* abarcan además otros ámbitos bien distintos. En España Fernando Lara y Diego Galán se quejan tanto del título español del film (*El diablo sobre ruedas*), como de la escasa promoción que se hace de la película en nuestro país, a diferencia de lo que ocurre en el resto de Europa. Lara y Galán entienden este hecho como algo “lastimoso, dado el atractivo de «Duel», su angustiosa fascinación y la capacidad de sugerencias e interpretaciones que alberga el film” (1973: 46).



Un ejemplo de esa variedad de interpretaciones a las que se refieren Lara y Galán lo constituye la diversidad que se observa entre los autores a la hora de incluir la película en un determinado género cinematográfico. Ya hemos hablado de la asociación que establece Fernández Valentí entre *Duel* y el género fantástico.

Antonio Sánchez-Escalonilla cita la interpretación en clave de *western* que da el propio Spielberg en una entrevista:

Yo veo *El diablo sobre ruedas* como un *western*, el pistolero que es desafiado accidentalmente. Es como el hombre que mata a Liberty Valance en el film de John Ford. Siempre he pensado que *El diablo sobre ruedas* es simplemente una versión de *El hombre que mató a Liberty Valance*. (Sánchez-Escalonilla 1995: 40)

Para Gordon, Spielberg se mueve entre el suspense de Alfred Hitchcock y los *westerns* de John Ford: “In *Duel*, as in the typical Hitchcock film, the hero is stripped of his secure, everyday identity and must prove his manhood by tapping hidden resources of endurance, resourcefulness, and courage” (2008: 15):

the class conflict is posed in terms of the codes of the classic Western movie: the Easterner, a pale city fellow who lives by the rule of law, becomes a man only after winning a showdown with a Westerner, a rugged individualist and outlaw bred in the anarchy of the frontier. The Easterner must adopt the ruthless methods of the Westerner to defeat him, as in John Ford’s *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). (Gordon 2008: 17)

Esta interpretación de la película como un *western* está íntimamente ligada a su catalogación como un tipo de *road movie*. Steven Cohan e Ina Rae Hark subrayan esta relación:

Forging a travel narrative out of a particular conjunction of plot and setting that sets the liberation of the road against the oppression of hegemonic norms, road

movies project American Western mythology onto the landscape traversed and bound by the nation's highways. (Cohan y Hark 1997: 1)

Sin embargo, según Antonio Lara:

*Duel*, con su ausencia de apuntes psicológicos y su neta preferencia por la acción, nos lleva a un claro predominio natural y físico, hacia un desarrollo muy marcado por un aparente realismo que no es sino la cara externa de una preocupación eminentemente espiritual. Estoy convencido de que nuestro cineasta oculta, con un curioso pudor, una honda aspiración mística con un revestimiento hiperrealista. (Lara 1990: 40)

Procedemos ahora a analizar tanto la vertiente física como la psicológica — incluso podríamos decir espiritual— de ese hombre común, rodeado de vehículos en movimiento, que es representado por David Mann en *Duel*<sup>119</sup>.

## 2.1. EL CUERPO EN *DUEL*

Analizamos en esta sección la representación textual del cuerpo del personaje principal de *Duel*, David Mann. Nos referimos, por tanto, a “the visual representation of the male” (Kirkham y Thumim 1993: 11), así como a “the actor's presence, his star persona, as an important element of this material construction” (12). De manera que, antes de proceder con el análisis textual propiamente dicho, dedicamos nuestra atención al actor que representa el papel de David Mann en la película.

Se escogió a Dennis Weaver sólo después de que Gregory Peck hubiera rechazado el papel. Weaver no era tan conocido como Peck, a pesar de haber aparecido en *Touch of Evil* (Welles 1958). El público televisivo había podido observar su evolución desde el cojo Chester B. Goode en *Gunsmoke* (McDonnell y otros 1955-1973) a un personaje con más carácter como McCloud en la serie

---

<sup>119</sup> Una versión preliminar y sumaria de este análisis ha sido publicada en la revista *Trama y Fondo* (Díaz-Cuesta 2002).

homónima, en la que se mostraban las aventuras metropolitanas de un policía vaquero, con sombrero y botas de cuero, a lomos de su caballo (Baxter 1996: 74-75). Con esta filmografía a sus espaldas, Weaver podía representar varios grados de masculinidad; los personajes que habían llegado al público, con sus variaciones de lo masculino, permitían que en *Duel* no se le identificara inmediatamente con un tipo concreto de hombre. Lara y Galán recogen unas declaraciones de Spielberg en las que afirma que Weaver “da la imagen exacta de un hombre de negocios medio, de un ciudadano normal y corriente, que es lo que yo buscaba y que un McQueen no habría podido dar nunca” (1973: 46). Así, el actor Dennis Weaver deja el texto inicialmente abierto, sin marcar, para la representación del personaje David Mann.

En su obra *You Tarzan: Masculinities, Movies and Men*, Kirkham y Thumim se preguntan “in what ways are suffering, endurance and pleasure visible; how are they inscribed on the surface of the body?” (1993: 13). En esta sección intentamos dar respuesta a esa pregunta, observando el modo en que la representación del cuerpo de Mann va cambiando conforme nuestro protagonista se enfrenta a los retos que le plantea su antagonista, el camión/ero. Con ese objetivo, nos centramos en la representación de David Mann al principio y al final de la película, y nos detenemos en otras secuencias donde es posible vislumbrar la evolución de este aspecto del personaje.

### **2.1.1. Presentación de un cuerpo fragmentado y protegido**

La primera imagen del cuerpo de Mann que nos muestra la película es una imagen parcial, fragmentaria, un primerísimo primer plano de una parte de su cara, sus ojos, que parecen estar cerrados, y a los que en ningún momento tenemos acceso directo, sino que los vemos reflejados en el espejo retrovisor interior de un coche, escondidos además detrás de unas gafas de sol (F2001a)<sup>120</sup>. Tras esos ojos, y como fondo de la imagen, vemos un cielo azul, de color intenso, que contribuye a crear un ambiente de paz y sosiego en el que nuestro hombre parece dormir.

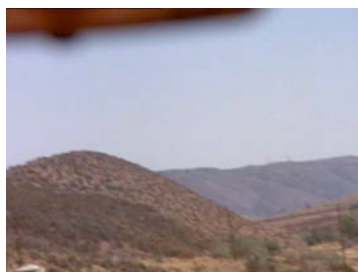
---

<sup>120</sup> Las figuras con una letra al final, además del número que se utiliza en todas ellas, indican que pertenecen a momentos diferentes de una misma toma no interrumpida por otro plano. Aquellas tomas que se repiten y que son interrumpidas por un plano diferente reciben números distintos. El primer guarismo, en este caso el 2, indica el capítulo en el que nos encontramos.



F2001a

Tenemos, pues, acceso al personaje masculino protagonista de la película por primera vez en su coche a través de la imagen parcial que de él proyecta un espejo retrovisor al que Mann ni siquiera mira. Se siente seguro en el interior del vehículo que lo transporta y su actitud es, por tanto, pasiva. Mann no es un hombre que mira; es el objeto al que mirar, un objeto fragmentado, cosificado y vulnerable, puesto que son sus gafas de sol las que parecen tener todo el protagonismo en la imagen. Mann aparece así doblemente protegido de cualquier amenaza natural e incluso de las miradas intrusas que pretenden colarse en el interior del coche, ese espacio cerrado con el que forma una unidad y que le ofrece seguridad y protección al tiempo que lo mantiene aislado del mundo exterior y de sus peligros. El espacio exterior, ligeramente desenfocado, al que Mann en este momento de comunión con su vehículo no quiere ni mirar, tiene, sin embargo, también cabida en la parte izquierda del espejo retrovisor que vemos en la imagen. La amenaza, sólo sugerida en ese reflejo borroso, ya se ha hecho presente segundos antes, porque la toma no comienza con esa imagen fragmentada de nuestro protagonista, sino con un plano largo de una carretera vacía, por la que se desliza el coche en el que viaja Mann, y del paisaje que la rodea (F2001b).



F2001b

Se trata de un paisaje natural bastante árido, casi desértico, quizá consecuencia del calor intenso al que parece sometido, a juzgar por la intensidad del sol del que se protege Mann y por la bruma que flota en el ambiente.

La toma se realiza desde el asiento del acompañante, por lo que el espectador tampoco tiene acceso directo al paisaje ni a la carretera que vemos a través de un cristal: el parabrisas del coche. El espectador participa así en apariencia de la misma protección frente a la amenaza exterior de ese paisaje nada atractivo y tan abierto que empequeñece al vehículo y a su ocupante, creando una sensación cuando menos inquietante que contrasta con la paz y la armonía que parece reinar en el interior del vehículo. De pronto, la cámara gira, uniendo, en un solo movimiento, estos dos espacios que sin embargo se oponen: el espacio interior, representado por Mann y su coche, y el espacio exterior, representado por la carretera y el paisaje que la rodea.

Tradicionalmente el cine, en su representación de los roles sociales clásicos, ha asociado los espacios exteriores con lo masculino, mientras que los espacios interiores se han reservado a las mujeres (y a los niños que quedan bajo la protección de éstas). Y es precisamente esa misma dualidad la que se plantea en *Duel*<sup>121</sup>, incluso desde estas primeras imágenes. El interior del coche que ocupa Mann se asocia simbólicamente con lo femenino y con la protección y la seguridad que ofrece el seno materno; mientras que el espacio exterior se corresponde con lo masculino y con la agresividad y la violencia de lo heroico, es decir, con el peligro al que ha de enfrentarse y los retos que debe superar con éxito el hombre que quiere convertirse en héroe. Entendemos que estas asociaciones simbólicas constituyen el núcleo central de la interpretación que hacemos de la película por lo que continuamos con su desarrollo más adelante. Antes vamos a detenernos un poco más en la representación del cuerpo de Mann dentro de su coche.

La toma que acabamos de comentar se interrumpe, brevemente, con otra en la que se nos ofrece un primer plano de la radio del coche<sup>122</sup> (F2002), otro elemento que, al igual que el espejo retrovisor y el parabrisas, permite a Mann un contacto, en

---

<sup>121</sup> En inglés, el sustantivo “*duel*” del título y el adjetivo “*dual*”, que en español forma parte de la raíz del sustantivo dualidad, son homófonos, por lo que la dualidad a la que nos estamos refiriendo está implícita incluso en la polisemia del título.

<sup>122</sup> Abordamos la identificación de Mann con el hombre de la radio en la sección dedicada al mundo externo.

este caso auditivo, con el mundo exterior sin necesidad de abandonar la seguridad que le ofrece su vehículo.



F2002



F2003

A continuación viene un plano medio-cercano de Mann, con las manos sobre el volante y la mirada fija, al tiempo que abstraída, en la carretera. Viste camisa azul y corbata y lleva el cinturón de seguridad puesto (F2003). Parece un conductor cuidadoso, impresión que refuerza la mirada rápida que lanza al espejo retrovisor exterior. En la imagen siguiente podemos ver a Mann de perfil en un plano medio. Descubrimos que sus pantalones son color caqui<sup>123</sup> y más informales que los de un traje, prenda más acorde quizá con alguien que lleva corbata y que trabaja en una oficina<sup>124</sup>, pero no llegamos a ver el extremo inferior de sus piernas ni tampoco sus pies (F2004).



F2004

---

<sup>123</sup> Como vemos en los siguientes capítulos, los pantalones color caqui son una constante en el vestuario de los protagonistas masculinos de las películas que componen nuestro corpus. Se asocian con la aventura y constituyen el *uniforme* del aventurero por excelencia en Spielberg, Indiana Jones, por lo que podemos entender que en el caso de *Duel* tienen una función proléptica que nos adelanta que también Mann va a ser interpelado por la aventura y que tendrá que pasar a la acción, como vemos en la siguiente sección.

<sup>124</sup> En este sentido, podemos entender que el coche en el que viaja Mann es también una prolongación de su lugar de trabajo, ya que, cuando Mann llama a su mujer, descubrimos que se encuentra en viaje de negocios. De hecho, lo que acabamos averiguando es que Mann trabaja como viajante. La película nos cuenta una parte de la vida de un viajante que no aparece en la obra de Arthur Miller *Death of a Salesman* (1949).

Además de ofrecernos una imagen algo más completa del personaje, esta toma permite englobarlo visualmente con el resto de elementos que lo protegen de —al tiempo que lo mantienen en comunicación con— el mundo exterior: el espejo retrovisor interior, el parabrisas y la radio. De tal suerte que, en la toma siguiente, una panorámica de la cámara nos muestra ya un plano general del coche y de la criatura que lo habita y con la que forma una unidad, un todo (F2005).



F2005

El coche en el que vemos a Mann es de un color rojo brillante e intenso que lo hace sobresalir del resto del paisaje y lo convierte así en objeto de la mirada del espectador y, como indicamos más adelante, en objeto del deseo del camión/ero. Como ya hemos comentado en el capítulo anterior, en su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado tres años después del estreno de *Duel* en la gran pantalla, Laura Mulvey denuncia que es generalmente la mujer la que ocupa la posición de objeto de la mirada y del deseo tanto del personaje masculino diegético como del espectador en el cine. Podemos decir, pues, que el coche en *Duel* ocupa esa posición reservada tradicionalmente a la mujer.

Por otro lado, el rojo es el color más saliente, el que requiere la atención en mayor grado, razón por la cual Spielberg hace un uso muy limitado y preciso del mismo en toda su filmografía y especialmente en las películas de las que se compone nuestro corpus. En *Duel* el color rojo, que expresa sensualidad y está considerado como símbolo de la pasión y la sexualidad, está reservado a la caracterización de lo femenino. Más adelante observamos cómo las tres mujeres que se nos muestran a lo largo del film visten de rojo, por lo que una vez más, el coche rojo que transporta a Mann se asocia visualmente con lo femenino.

Ya hemos indicado que la función primordial del coche es la de transportar y la de proteger al ser que lleva dentro. Por eso no parece descabellado afirmar que el coche, en su calidad de elemento femenino, actúa metafóricamente como una suerte de vientre materno en el que se encuentra el personaje masculino, que se convertiría entonces, en ésta su primera presentación en el film, en una especie de feto, de proto-hombre, lo que explicaría lo fragmentario de su representación y su aislamiento del mundo exterior<sup>125</sup>.

El plano siguiente nos devuelve al interior del coche y se toma desde las plazas traseras, dejando ver un plano medio-cercano de la cabeza de Mann desde detrás (F2006a).



F2006a



F2006b

La cámara se mueve a la derecha, siguiendo la dirección de la mirada del conductor, permitiéndonos descubrir que hay un camión lento y humeante en la carretera unos cuantos metros por delante de Mann (F2006b).

Tras varios planos en los que vemos cómo se acerca el coche al camión, Mann tose y se queja de la contaminación creada por el humo que sale del tubo de escape del camión y que, al colarse por la ventanilla, invade el espacio cerrado que habita amenazando su seguridad y bienestar<sup>126</sup> (F2007).

---

<sup>125</sup> La película literaliza así la dependencia emocional que parece existir al comienzo de la historia entre Mann y las figuras femeninas que le rodean, algo que lejos de afirmar su masculinidad lo presenta más bien como un niño que debe aprender a ser un hombre.

<sup>126</sup> Siguiendo con la metáfora que acabamos de desarrollar, los humos del camión que proceden, como vemos más adelante, de un fático tubo de escape podrían representar el esperma que invade/entra en el coche/vientre en una suerte de inseminación tardía.





F2007

Esta agresión completa la caracterización de Mann como una criatura vulnerable cuyo cuerpo aún necesita de la protección que le ofrece el coche frente a la amenaza externa proveniente del camión. El enfrentamiento entre estos dos espacios ha comenzado y el cuerpo de Mann se sitúa en el centro de la lucha.

### 2.1.2. Problemas de un cuerpo inestable

Después de los tres primeros adelantamientos, Mann se detiene en una gasolinera. Aparca el coche pero no lo abandona. Mientras está esperando dentro, comienza a limpiarse las gafas. En ese momento llega el camión, que pasa a ocupar casi toda la pantalla, empujando al coche y a su ocupante (F2008).



F2008



F2009a



F2009b

A continuación nos encontramos un plano semi-subjetivo<sup>127</sup> desde el punto de vista de Mann en el que se hace un *zoom* hacia la mano del camionero, todavía al volante (F2009a y F2009b). Este plano se asemeja al ya mencionado en la sección anterior, en el que la cámara enfocaba las manos de Mann sobre el volante, estableciéndose así una conexión narrativa entre ambos conductores y sus vehículos.

---

<sup>127</sup> Entendemos por *plano semi-subjetivo* aquél en el que se comparte el punto de vista de un personaje mientras vemos simultáneamente parte de ese personaje en primer plano.

A pesar de ese paralelismo visual, lo que se refuerza con esta imagen no es la similitud entre ambos conductores sino el contraste entre ellos, a través de sus manos, ya que si las de Mann son blancas, cuidadas y aniñadas, las del camionero son morenas y peludas, es decir, vinculadas a una concepción primaria, casi primitiva, de la masculinidad<sup>128</sup>. Por otro lado, ésta es la primera vez que el espectador puede ver al camionero y lo hace, como había ocurrido con Mann, de una manera fragmentaria. Sin embargo, en este caso no se nos ofrecen unos ojos casi cerrados, que apuntaban a la pasividad de Mann, sino que vemos una mano, la derecha, y su antebrazo, sujetando el volante e indicándonos que este hombre, a diferencia de Mann, sí está preparado para la acción (la ventanilla del camión está completamente bajada) y tiene además el control.

El plano anterior se ve complementado por un contraplano en el que vemos la cara de Mann, sin gafas, por vez primera, pero aún protegida por el parabrisas del coche (F2010). La ausencia de las gafas nos permite ver con mayor claridad la expresión de su rostro que, aunque inquisitivo, parece indicar que él también es consciente de la superioridad del camionero.



F2010

Contestando a este plano se sucede otro de la cabina del camión, tapada en parte por el empleado de la gasolinera, que comienza a limpiar el parabrisas del coche. Mann intenta divisar al camionero, que ya no se encuentra en el camión. En el plano siguiente la cámara gira hacia la izquierda y se aproxima en su panorámica a la ventana del acompañante, hasta que vemos la cara de Mann sin gafas y sin ningún otro cristal interpuesto (F2011).

---

<sup>128</sup> La misma con la que vinculamos al camión que conduce cuando hablamos de él en la sección que dedicamos a la acción.



F2011

Es el rostro de un hombre intranquilo y preocupado por algo, un hombre acongojado incluso. Mann busca con su mirada al conductor del camión, pero en lugar de seguir con la escalada de planos-contraplanos y mostrársenos la cara, o al menos los ojos del camionero, lo que realmente vemos, con Mann, es un plano hipersubjetivo<sup>129</sup> de los pantalones vaqueros azules y las botas de cuero del hombre del camión (F2012). En el Café de Chuck, Mann intentará identificar al camionero precisamente por las botas<sup>130</sup>.



F2012

Así caracterizado, el camionero se asemeja a un *cowboy*, un vaquero, modelo norteamericano de masculinidad basado en la violencia, la fuerza física y el poder patriarcal. Son precisamente los pies de Mann la parte de su cuerpo que aún no se

---

<sup>129</sup> El término *hipersubjetivo* procede de González Requena: “Nos gustaría, por ello, denominar este tipo de plano como ‘hipersubjetivo’, pues la magnitud de su escala traduce la intensidad de la mirada de quien lo ve, su concentración en un elemento determinado de su campo visual” (1995: 29). Se refiere a un plano tomado en la línea de visión de un personaje, pero con una mayor aproximación que la que le permite su propia vista.

<sup>130</sup> El psicoanálisis interpreta el pie como símbolo sexual arcaico, fálico, basándose en los mitos y las estatuas que representan a dioses con un solo pie relacionados con el culto de la fertilidad. La presentación de las extremidades inferiores del camionero, y más concretamente de sus grandes botas, sólidas y de punta afilada, como la señal de identidad masculina de este personaje en la película, desarrolla esta idea freudiana de poder patriarcal, un poder del que Mann carece, de momento, por completo.

nos ha mostrado. Mann se fija exactamente en aquello de lo que carece —al menos en cuanto a lo que de él hemos visto por el momento.

Cuando Mann por fin se decide a salir del coche, para llamar por teléfono a su mujer, se dirige a una lavandería. Mann busca una vez más la protección de lo femenino, de lo materno, y elude el enfrentamiento con lo masculino, con lo patriarcal. Es la primera vez que vemos a nuestro protagonista de cuerpo entero. Sin embargo, mientras habla con su esposa, Mann no permanece de pie —en lo que habría sido una posición dominante—, sino que se apoya en la pared e incluso pone un pie sobre la mesa que tiene enfrente —adoptando una posición casi fetal. Mann debe abandonar esta posición enseguida para dejar pasar a una mujer obesa que entra en la lavandería (F2013a y F2013b) y abre la tapa de una de las secadoras, que enmarca a Mann de nuevo tras un cristal<sup>131</sup> y que oculta sus pies y parte de sus piernas una vez más.



F2013a



F2013b

Como ocurría en la secuencia comentada anteriormente y en la mayor parte de ésta, se muestra repetidamente a Mann protegido por superficies acristaladas y metalizadas que simbólicamente actúan como incubadoras, sustitutas del seno materno en el que viaja. Morris subraya la división entre lo masculino y lo femenino en esta secuencia: “The drier continues to be emptied in the foreground, emphasising separate male and female worlds: open road and home; violence, competition and nurturing, care” (2007: 24). La presencia y la vestimenta de las dos mujeres refuerzan este último punto. Ambas mujeres —su esposa (F2014) y la mujer de la lavandería (F2015)— visten el mismo tipo de ropas rojizas. Y sin embargo ninguna de ellas va enteramente de rojo.

---

<sup>131</sup> Según Morris, “Mann literally is viewed through a female lens, this film repeatedly associating women, at the height of the second-wave feminism, with house-hold labour” (2007: 24).



F2014



F2015

La esposa lleva un vestido rojo con lunares blancos y la otra mujer porta un vestido en su mayor parte rosa, color que resulta de la combinación del rojo y el blanco. El simbolismo de estos dos colores es especialmente significativo para nuestro argumento. Como ya hemos indicado, el rojo representa la pasión, pero también la menstruación. El blanco suele asociarse con la pureza, y es el color de la leche, alimento materno por excelencia. La combinación de ambos colores suaviza las primeras connotaciones del rojo y nos hace pensar en estas mujeres más como madres amamantadoras que como mujeres apasionadas<sup>132</sup>. El rojo puro se reserva para el coche, otra entidad femenina que, aunque funciona como seno materno durante la mayor parte de la película, se convertirá, como vemos al hablar de la acción, en el objeto de la persecución pasional del camión.

En resumen, la representación del cuerpo de Mann en toda esta secuencia es la de alguien que muestra dificultad para mantenerse erguido, que necesita ser acogido por madres que lo conforten o por paredes acristaladas que le den cobijo.

### **2.1.3. Mann a cuatro patas**

La secuencia del autobús escolar es importante por la forma en que se representa el cuerpo de Mann, debido a dos razones principales. Por un lado, se le muestra como si fuera un chimpancé<sup>133</sup>, colgado del techo del autobús para liberar su

---

<sup>132</sup> Cuando Mann pide ayuda a una pareja de personas mayores que viajan en coche, la mujer —que podría tener la misma edad que la madre de Mann— lleva un vestido prácticamente igual al de su mujer, quizás un poco más anaranjado. Según Morris, “The old woman’s dress is the same colour as Mrs Mann’s, the laundrette woman’s, another’s in the roadhouse – and his car. Such similarities imply correspondence” (2007: 29).

<sup>133</sup> “Jumping on the car, hanging from the bus, until he frees it, Mann visually reverts to ape” (Morris 2007: 28).

coche, que ha quedado atrapado en su fracasado intento de ayudar a los niños (F2016 y F2017).



F2016



F2017

Se ha producido en Mann una evolución en el sentido más darwiniano del término: de una criatura que apenas podía andar a esta otra que es capaz al menos de colgarse de lugares altos. La tensión logra convertir al “timid salesman into an animal fighting desperately for his life” (Milne 1972-1973: 50)<sup>134</sup>. Sigue siendo ésta, no obstante, la representación de un hombre inseguro. Por otro lado, aparece un plano —aunque repetido sólo durante un par de segundos— en el que, por primera vez, se nos muestran los pies de Mann (F2018).



F2018

Sus ademanes se corresponden aún con los de un animal o los de un niño, pero al menos ahora sabemos con certeza que también él posee un atributo similar al que había admirado —al tiempo que le había inquietado— en el camionero: sus botas. Mann también tiene un potencial fálico, que se representa visualmente en los zapatos que calza, y que sólo se manifestará una vez que sea capaz de enfrentarse a lo real.

---

<sup>134</sup> Encontramos algo similar en la secuencia con las serpientes, en la que Mann se ve obligado a permanecer a cuatro patas durante un momento.

#### 2.1.4. Sangre, sudor y placer

Reflejando el capítulo de Leon Hunt (1993) sobre la épica masculina —a su vez muy influido por el artículo inaugural de Steve Neale (1992) sobre masculinidad—, Kirkham y Thumim se refieren al sudor en los siguientes términos:

The bead of sweat, representative of bodily fluids, may allude to *both* vulnerability *and* power. It is the visual mark of the male's power in marshalling and controlling his bodily resources. (Kirkham y Thumim 1993: 13)

Mann suda abundantemente en toda la película, exceso que sólo se vuelve patente en la persecución final<sup>135</sup>. Se alude así claramente a la vulnerabilidad de Mann desde el principio, como hemos explicado anteriormente, pero en esta secuencia también hace acto de presencia el poder. Poder en forma de auto-control y de victoria. Mann es capaz de conducir su coche a una velocidad alta por vez primera; por fin, es él quien lleva el coche y no el coche el que le lleva a él. Y lo que es más importante, demuestra tener la habilidad y las agallas necesarias para aceptar el reto y vencer al camión en el último asalto. Su cuerpo, el mismo que ha venido protegiendo de cualquier ataque externo desde las primeras imágenes, también ha sido herido, hasta el punto de que lleva la boca ensangrentada (F2019).



F2019

---

<sup>135</sup> Nos referimos a la secuencia que comienza cuando Mann acepta finalmente el desafío del camionero, sobre todo tras desviarse de la ruta principal.



A nuestro entender, la sangre es el más representativo de los fluidos corporales, y alude principalmente a la vida. Después de este primer enfrentamiento con lo real que Mann ha sido por fin capaz de encarar, la sangre en su boca nos indica que ahora su cuerpo se encuentra totalmente vivo y está dispuesto a aceptar el último desafío para el que será menester que abandone el interior del coche, rompiendo así el vínculo que le sigue uniendo a ese seno materno que lo protege de cualquier peligro exterior pero que le impide también desarrollarse como un hombre completo, individual y seguro de sí mismo.

Podemos concluir, junto con Kirkham y Thumim, que analizar el placer “inscribed on the surface body” (1993: 13) puede resultar particularmente interesante en la representación de la masculinidad. En este sentido, la forma en la que Mann se regocija por su victoria final cuando ve al camión cayendo por el precipicio —Mann salta y ríe con alegría— nos recuerda por un lado sus ademanes simiescos en la secuencia del autobús y por otro las diversas ocasiones en las que ha intentado adelantar al camión (F2020).



F2020

Su cuerpo ya no se encuentra confinado en un espacio cerrado, sea éste un coche o una lavandería, representaciones simbólicas ambas del seno materno. McBride cita a Stephen King, quien al considerar este momento afirma que “Weaver’s response is that of any self-respecting caveman: he screams, shrieks, cuts capers, literally dances for joy” (1997: 200). Kenneth Von Gunden declara que “The final image we’re left with is the survivor’s animalistic celebration of victory”<sup>136</sup> (1991: 109). Morris relaciona este momento con uno de los directores favoritos de Spielberg: “Mann, reborn as a man, jumps and gibbers like Kubrick’s apes in *2001*:

---

<sup>136</sup> La celebración se acerca a los rituales que Robert Bly propone para sus grupos de hombres.



*A Space Odyssey* (1968), having triumphed in the use of tools, in this case vehicles, as weapons” (2007: 31). En los tres casos, tanto McBride, como Von Gunden, como Morris nos hablan de un hombre primitivo que es consciente de su potencial pero que aún no sabe cómo utilizarlo. Al igual que le ocurre a nuestro personaje, David Mann, a quien vemos perfectamente integrado en el paisaje desértico que le rodea, consciente de que se ha enfrentado a lo real, representado por una no menos primitiva amenaza, y sabedor de que ha salido victorioso de la lucha.

## **2.2. LA ACCIÓN EN *DUEL***

Al referirse a la *acción*, Kirkham y Thumim incluyen manifestaciones físicas como la violencia, la competición, la agresión, la habilidad y la resistencia. Para estas autoras, “these attributes are depicted in terms of the male body in action” (1993: 12). En esta sección dedicamos nuestra atención al estudio del principal agresor de la película, el cuerpo verdaderamente masculino que la habita y que está representado por el camión y por los retazos que se nos ofrecen del hombre que lo conduce. Según Santiago García Ochoa, “David Mann está muy lejos del héroe clásico de la cinematografía norteamericana, que es, fundamentalmente, un hombre acción” (2006: 287). De hecho la llamada a la acción en *Duel* proviene sistemáticamente del camión/ero y de su actitud violenta para con el coche en el que viaja Mann. Como vemos a continuación, son al menos dos los objetivos que persigue este cuerpo masculino en acción al plantear esa confrontación directa con el coche y su ocupante a lo largo del film.

### **2.2.1. La ley del padre**

En la sección que hemos dedicado al análisis del cuerpo de nuestro protagonista hemos insistido en la naturaleza femenina del coche que lo transporta y lo protege de cualquier amenaza exterior. Sólo hay un momento en el que el seno materno no es capaz de evitar las molestias que este mundo exterior le causan a Mann: el momento en el que el humo que sale del tubo de escape de un camión penetra por la ventanilla abierta del coche, invadiendo el espacio reservado a nuestro protagonista y haciéndole toser. Es éste el momento en el que tanto Mann como el espectador ven por primera vez al camión. Conviene pues que nos detengamos en el

análisis de este nuevo personaje. Para ello recuperamos la imagen a la que nos estamos refiriendo (F2006b).



F2006b

Contemplado desde la distancia desde la que lo ve el propio Mann, el camión parece pertenecer al paisaje en el que acaba de materializarse. Su color grisáceo permite su asociación tanto con la carretera por la que circula como con la montaña hacia la que parece dirigirse. A diferencia del coche rojo de Mann, el camión se integra perfectamente en ese espacio exterior al que se le vincula visualmente y con el que se confunde y se camufla y al que simbólicamente ya hemos asociado con lo masculino, con la amenaza, con el peligro. Si el coche se asocia con lo femenino y lo materno, el camión se relaciona con lo masculino y la ley del padre.

Y es que, ya desde sus primeras apariciones, el camión se presenta como algo peligroso. Se trata de un camión cisterna cuyo contenido y peligrosidad se anuncia en las propias letras que figuran inscritas por dos veces en su parte trasera, en la que se puede leer en letras mayúsculas la palabra, “FLAMMABLE”, escrita en rojo y blanco<sup>137</sup> (F2021).

---

<sup>137</sup> Hasta ahora hemos relacionado esa combinación de colores con la representación de una madre que nutre y protege. Sin embargo, en su *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols* (1978), J. C. Cooper indica que, juntos, el color rojo y el color blanco aluden a la muerte (1978: 40-41). Cooper no incluye alusión alguna a la simbología que nosotros hemos asignado a estos dos colores en su relación con lo materno, quizá porque la interpretación que hemos dado está íntimamente ligada a la simbología de esta película en particular y a los personajes que se presentan en ella, siendo así la nuestra una conclusión más metonímica que simbólica.



F2021

Algunas de las letras de esa palabra están cubiertas de negro, un color que, junto con el rojo y el blanco, representan los tres estadios de la iniciación<sup>138</sup> a la que alude Cooper (1978: 40-41). La confrontación que aquí comienza representa, más que un rito de iniciación, un rito de paso, pues Mann no muere, sino que debe superar con éxito una serie de pruebas que le han de preparar para la confrontación final que le tiene reservada esta figura paterna-patriarcal cuyo principal objetivo es hacer de él un hombre de verdad.

En una de las tomas en las que aparecen, las inscripciones de la palabra “FLAMMABLE” se funden con el rojo y el metal del techo del coche, destacándose así el punto de ignición de la película (F2022):



F2022

El contacto con, la posesión del coche-madre-mujer que el camión-padre-hombre persigue durante toda la película y que sólo obtiene al final de la misma una vez que Mann-hijo acepta la ley del padre.

---

<sup>138</sup> Sobre el proceso de iniciación, Cooper también apunta algo que nos haría considerar *Duel* desde una perspectiva religiosa: “Initiation usually requires a ‘descent into hell’ to overcome the dark side of nature before resurrection and illumination and the ascent into heaven” (1978: 88). Este tipo de simbolismo se vincula a la interpretación más típica de *Duel*, que ya ha sido tratada por otros autores, como veíamos en la revisión de la literatura. No profundizaremos en este punto, ya que nos estaríamos desviando del estudio de la representación de la masculinidad en *Duel* sin aportar nada nuevo.

Después de indicarnos dónde está el punto de ignición, la cámara adelanta a ambos vehículos, anticipando los muchos adelantamientos reales que se suceden en el resto de la película, y que sirven para que Mann sea consciente de lo que busca su agresor. Esta toma nos permite ver al camión desde distintos ángulos. En todos ellos, no obstante, se incide, por un lado, en su forma fálica (F2023a), que se ve especialmente reforzada por la presencia de un tubo de escape vertical y metálico, adosado a un lado de la cabina, por el que sale humo sin parar (F2023b) y,



F2023a



F2023b

por otro, en sus dimensiones, que impiden que esta mole de hierro se construya a una sola imagen que la contenga y que contrasta significativamente con el tamaño del coche, que cabe perfectamente en una imagen única<sup>139</sup> (F2023c).



F2023c

Todo está listo para que ocurra el primer adelantamiento real, que inicia esta suerte de cortejo en el que el camión siempre toma la iniciativa. Mann pasa por delante del camión e intenta ver a su conductor mirando por el espejo retrovisor interior. Lo que vemos reflejado en ese espejo retrovisor en esta ocasión —en un plano muy similar al que mostraba por primera vez a Mann como un cuerpo

---

<sup>139</sup> El tamaño y la continua actividad del tubo de escape que luce orgulloso el camión se contraponen a la delgadez y fragilidad de la antena de la radio que ocupa idéntica posición en el coche de Mann pero que, lejos de exhibirse o mostrarse, se confunde tímidamente con el paisaje.

fragmentado y al que nos hemos referido en la sección anterior, dedicada al cuerpo—son de nuevo unos ojos, los ojos del otro protagonista de esta historia, es decir, los faros de este amenazante camión fálico a los que se le añade una boca no menos agresiva, representada por el parachoques de este vehículo masculino que actúa por instinto<sup>140</sup> (F2024).



F2024

No en vano, sólo unos momentos después, cuando Mann cree que vuelve a estar solo y seguro dentro del vehículo que lo transporta, el camión lo adelanta, realizando una maniobra innecesariamente peligrosa en la que, olvidándose de la distancia de seguridad, casi *toca* el coche. Mann se siente directamente interpelado por ese enorme falo rodante cuyo comportamiento no logra entender y que tilda de irracional. El viajante inicia una nueva maniobra de adelantamiento que el camión permite sin oponer resistencia alguna (F2025a) y, mientras esto sucede, la cámara gira a la derecha para hacernos sentir la presencia de quien va al volante (F2025b y F2025c).



F2025a



F2025b



F2025c

---

<sup>140</sup> Gordon proporciona una descripción *animalizada* del camión, cuando señala que “The truck stalks like a wolf tracking its prey, and it charges like a bull or rhino; its horn sounds like the cry of an enraged bull elephant, and it spouts smoke like a fire-breathing dragon” (2008: 26).

El plano no nos muestra con claridad al conductor pero nos da los indicios suficientes para confirmar que el camión va conducido por un ser marcadamente masculino. En un intento de comprender sus intenciones, Mann echa la vista atrás, intentando escudriñar el rostro de su agresor (F2026), algo que la cámara y su posición de inferioridad le niegan.



F2026

Mann desea establecer un contacto visual con su agresor, con ese individuo que ha puesto en peligro su vida y que, sobre todo, ha roto la calma que el interior de su coche le ofrece a nuestro viajante. Quiere saber cuál es el peligro exacto con el que se enfrenta, a pesar de estar decidido aún a evitarlo a toda costa y a dejarlo literalmente atrás.

### **2.2.2. El difícil camino hacia la masculinidad**

Después de la pausa que supone la llamada telefónica que Mann hace a su mujer, momento en que el camión también se detiene, acechante, ambos vehículos vuelven a la carretera. A pesar de haber visto al camión y, confortado parcialmente por las palabras de su mujer que parecen devolverle la tranquilidad perdida, Mann vuelve a adoptar una actitud racional y continúa con su conducción cuidadosa, que respeta el código de la circulación. No le sorprende, por tanto, que el camión le dé de nuevo alcance. Al sentir su proximidad, Mann no puede evitar acelerar de manera instintiva pero, haciendo una vez más alarde de su autocontrol y decidido a no mantener una velocidad que considera excesiva, opta por cederle el paso al camión,

haciéndole un gesto con la mano por fuera de la ventanilla, aceptando así su derrota o, en sus propias palabras “giving the road”<sup>141</sup>.



F2027

Mann no es todavía consciente de que el camión no desea la carretera sino el coche al que, como ya hemos dicho, durante el adelantamiento anterior, ha estado a punto de *tocar*. Tampoco advierte el alcance del peligro al ver cómo el camión le corta el paso cuando Mann intenta adelantarlo. Unos instantes más tarde divisa una señal que le indica que hay un “PASSING LANE AHEAD” (F2028).



F2028

Esa señal le permitiría adelantar al camión sin necesidad de correr riesgo alguno, pero prefiere hacer caso de la mano del camionero que le da paso (F2029), de la misma manera que él lo había hecho en una ocasión anterior.

---

<sup>141</sup> “I gave you the road, why don’t you take it?”, dice Mann cuando el camión vuelve a frenar tras haberle adelantado (todas las citas de diálogos de las películas proceden de las copias en DVD que manejamos).



F2029



F2030

Al hacerlo, Mann inconscientemente acepta la nueva ley que impera en la carretera y que se refleja metafóricamente en el primer plano del humeante tubo de escape del camión que se nos ha mostrado momentos antes (F2030).

Además, Mann parece contagiarse del comportamiento transgresor que el camión le está inculcando y eso hace que se atreva no sólo a sobrepasar una línea continua para realizar el adelantamiento al que le incita el camión sino también a esquivar necesariamente al vehículo que se aproxima en sentido contrario por el carril que él acaba de invadir, infringiendo el código de la circulación (F2031).



F2031

Tras esta nueva experiencia de lo real, Mann se da cuenta de que ha de entrar en el juego, ese desafío que le plantea el camión, y adopta una actitud agresiva hacia el camionero. “You miserable...”, le grita. Ya no nos encontramos ante un Mann pasivo y ajeno a lo que ocurre en el exterior de su vehículo sino ante un Mann que es capaz de tomar la iniciativa y de violar una vez más el código de la circulación para lograr su objetivo: adelantar al camión. Para ello no duda en atravesar a toda velocidad una carretera secundaria, ni en apurar tanto en su adelantamiento que casi roza al vasto vehículo, invirtiéndose así los roles que se habían escenificado en un adelantamiento anterior. Y lo mismo puede decirse de la siguiente secuencia de persecución, donde Mann alcanza casi las noventa y cinco millas por hora, prácticamente el doble de la que había venido siendo su velocidad habitual (F2032).



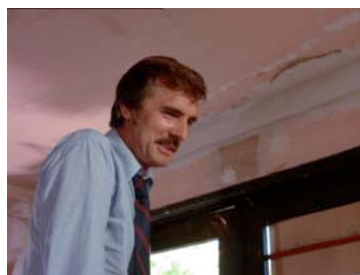


F2032

Sin saberlo, Mann ha entrado en el juego al que le arrastra su oponente y ha dejado de ser la víctima sumisa y pasiva del comienzo para convertirse en lo que el camión desea de él, alguien capaz de enfrentarse y devolver los golpes que se le infligen.

### **2.2.3. Contacto físico**

Con todo, Mann sigue sin ser consciente de la carga simbólica de estos enfrentamientos e insiste en separar al hombre de la máquina. Así nos lo demuestra cuando decide enfrentarse cara a cara con su agresor, abandona su coche y entra en el Café de Chuck, un espacio marcadamente masculino. Allí se le sitúa de pie y en posición firme por primera vez en un contrapicado que le hace parecer más alto (F2033). En ese intento de responder con la actitud agresiva que la ley del padre parece querer imponerle y de buscar un enfrentamiento entre iguales, Mann desafía a un hombre al que confunde con el conductor del camión.



F2033



F2034

A pesar del paso vacilante con el que le vemos atravesar la distancia que separa su coche, el espacio femenino que lo aloja, del café, un espacio masculino al que se dirige casi tambaleándose (F2034), Mann es ahora capaz de erguirse y de

plantar cara a otro hombre, al que se presenta, visualmente al menos, como un tipo mucho más duro que él. La conversación entre ellos comienza con el plano medio de Mann erguido ante su contrincante que acabamos de comentar (F2033), mientras que del anónimo conductor se muestra un primer plano, también en contraplano (F2035).



F2035

La secuencia no sigue la habitual alternancia del plano contraplano sino que los dos hombres intentan hacer valer su supremacía. Esta asignación de tomas se invierte cuando Mann menciona a la policía, momento en el que el primer plano es para Mann (F2036) y el medio para el otro hombre, por fin en un picado (F2037) que parece indicar, al menos visualmente, que Mann está en una posición de superioridad.



F2036



F2037

Pero Mann sólo mantiene esta posición dominante durante unos breves instantes en los que adopta el mismo rol agresivo e instintivo del camión cuando increpa al hombre que ha elegido como víctima de su ataque. El otro hombre, que no entiende la actitud de Mann, le toma por loco y le dice que necesita ayuda, a lo que Mann responde golpeándole en la mano y diciendo “Don’t you tell me I need help”. La respuesta del otro hombre es contundente y Mann recibe un puñetazo que le hace perder el equilibrio y adoptar en el suelo de nuevo una posición cuasi fetal. A pesar

de los progresos realizados por Mann en su camino hacia una masculinidad asertiva, su cuerpo no es lo suficientemente fuerte aún y por lo tanto es derrotado con facilidad (F2038).



F2038

Vencido por el hombre al que se ha enfrentado y consciente de que se ha equivocado al elegir a su adversario, Mann sale de nuevo al exterior dispuesto a enfrentarse con el que realmente es su agresor, el camión. Un camión que, al verle correr tras él, escapa de su alcance, manifestando con claridad una vez más que este gran falo rodante que sigue expulsando gases contaminantes por su tubo de escape, marcando así su ley, la ley del padre —en el sentido lacaniano del término—, no desea establecer contacto físico con él (F2039).



F2039

La película subraya esta idea en otra secuencia de similares características que ocurre momentos antes de que entre en escena el matrimonio de personas mayores con las que interactúa Mann y del que nos ocupamos en la siguiente sección que dedicamos al mundo externo en *Duel*.

En la secuencia a la que nos referimos, cansado del juego del ratón y el gato al que el camión parece estar sometiendo, Mann abandona su coche y se lanza a la carrera con intención de alcanzar al camión que se acaba de parar al ver que el coche

se ha detenido. El camión enseguida inicia la marcha, dejando claro una vez más que ése no es el tipo de enfrentamiento que desea. Esta secuencia es especialmente significativa porque en ella se nos permite ver sólo las piernas y los pies de Mann (F2041), que son capaces de representarle metonímicamente, como sucedía con el camionero al comienzo de la película.



F2041

Esta imagen nos muestra con claridad el potencial fálico de nuestro protagonista que, al igual que su oponente, circula ya por la carretera sin protección femenina alguna, perfectamente integrado en el paisaje natural que le rodea y camuflándose en él. Sus largas piernas y sus pies, atributos que como ya hemos indicado son también símbolos fálicos, ocupan además el centro de la imagen y se alinean con el fálico tubo de escape del camión y con el humo que expulsa. Todo parece indicar que ha llegado la hora del reto final para la que el camión sabe que Mann ya está preparado.

#### **2.2.4. Agresiones finales**

El último paso de este largo ritual tiene lugar inmediatamente después de que la pareja de personas mayores se marchen en su coche dejando a nuestro protagonista a su suerte. Mann está todavía fuera del coche cuando el camión se aproxima suavemente al vehículo sin intención de agredirlo (F2042).



F2042

La imagen del coche y del camión que se nos ofrece subraya, al igual que había ocurrido al comienzo de la película, que es aquí donde está el punto de ignición. El fálico camión desea poseer a ese coche rojo, femenino, pasional, sexual al que ha estado persiguiendo —cortejando— durante toda la película. Pero antes ha de conseguir librarlo de su rol maternal para con la criatura a la que está unido y a la que protege.

Mann también ha entendido lo que busca el camión y, consciente de que ya es capaz de moverse en el mundo exterior, de que está preparado para actuar con el instinto, la agresividad, incluso la violencia que se espera de un hombre como él, está dispuesto a darle al camión lo que desea. Una vez más, el camionero le cede el paso con la mano (F2043).



F2043

Mann acepta por tanto el último desafío que le plantea el camión y consiente en entregarle el coche, su objeto de deseo, y lo que de sí mismo queda en su interior: un impecable maletín de viajante, rotulado<sup>142</sup> con su nombre, David Mann (F2044), mediante el cual, según explica Morris:

---

<sup>142</sup> Nos referimos a la secuencia final, en la que Mann coloca el maletín sobre el acelerador para que así se mantenga el coche en marcha sin su presencia directa en el interior.

Mann annihilates his nemesis and alter-ego – now almost revealed in shots from inside the cab, close-ups of hands and point-of-view shots of instruments, which mirror Mann’s portrayal – by jettisoning the objects (car and briefcase) that define his identity. Such metonymic condensation of an entire life or complex of value into an object is a recurrent Spielberg device. (Morris 2007: 29)



F2044

El coche y el camión se funden en una explosión provocada por ese violento choque frontal final al que Mann asiste como mero espectador en lo que se podría interpretar como la materialización de un encuentro sexual, de esa escena primaria que ya se había sugerido prolépticamente en el encuentro primero entre el coche y el camión al que nos referimos en la sección dedicada al cuerpo.

La ley del padre ha triunfado y el camión ha logrado su doble objetivo: por un lado, cortar el cordón umbilical que mantenía a Mann unido a ese coche materno-femenino y, por otro, poseerlo. Mann ha completado con éxito su hazaña particular por lo que el rito de paso que permite que Mann sea considerado como un ser individual e independiente parece haber concluido. De esta manera, una pequeña parte de Mann se ha quedado en el coche, escenificándose así su muerte<sup>143</sup> y su nacimiento simbólicos y permitiendo que su propio nombre se una al camión paternal, siguiendo lo que Jacques Lacan denomina la metáfora paterna, que Madan Sarup explica en los siguiente términos: “The paternal metaphor establishes the

---

<sup>143</sup> El camión no pretende en ningún momento matar al protagonista masculino. Incluso en la secuencia en la que el camión literalmente embiste una cabina telefónica en la que Mann entra para protegerse de las serpientes, se observa que lo que se busca es la destrucción de la cabina, otro espacio cerrado, acristalado y metálico que da cobijo a Mann y que le mantiene alejado de lo real. “In a splendid re-proportioning of the avian attack on a phone booth in *The Birds* (1963), the truck hurtles down on Mann, who escapes at the last second” (Gordon 2008: 29).

correlation between the family name — necessarily the father’s name — and the subject coming into the world” (1992: 107).

### **2.3. EL MUNDO EXTERNO EN *DUEL***

Siguiendo a Kirkham y Thumim, entendemos por *mundo externo* “filmic representations of the public interaction of male characters with each other and with the conventions and institutions against which they operate” (1993: 12). En esta línea, las autoras relacionan el poder masculino con el orden patriarcal, que suele manifestarse mediante la posesión del falo:

Male power is central to any consideration of masculinity; patriarchal order continually attempts to define power and masculinity as practically synonymous. It is therefore no surprise to find that in filmic representations of masculinity, associated issues such as status, hierarchy, knowledge, skill, language and success inform our understanding of the operations of male empowerment and control, whether this be exercised over events, people or emotions. (Kirkham y Thumim 1993: 18-19)

Ya hemos analizado en la sección anterior el modo en que los personajes masculinos interactúan en la película y lo hemos hecho allí, anticipándonos a esta tercera sección, porque entendemos que esa interacción constituye la base de la acción en *Duel*. En esta sección nos centramos en la posición que ocupa Mann dentro de la institución del matrimonio y de la familia, es decir, en su rol como marido, como padre y como hijo.

El matrimonio es una de las instituciones patriarcales por excelencia, y aquella que se encuentra de forma más evidente en *Duel*. Para Kirkham y Thumim:

marriage, or even a close, regular and routinized relationship with a woman, somehow means the end of a strongly defined masculinity. It is a theme familiar in popular cinema, notably in the western where woman is represented as the domesticator and emasculator of the hero. She appears in both these guises in

Eastwood's *Unforgiven* (1992), having, in addition, two other well tested roles: she motivates and instigates action. (Kirkham y Thumim 1993: 19-20)

No parece ser éste el caso exacto de Mann, ya que es difícil imaginarle en posesión de una masculinidad previa fuertemente definida. Lo que sí le sucede, como vemos en las páginas siguientes, es que su masculinidad está, al menos parcialmente, dirigida por su esposa.

### 2.3.1. Saliendo del hogar

La salida de un lugar oscuro en el que nuestro conductor se puede encontrar seguro da pie a que, según Gordon, “we could then interpret the opening as Mann's leaving the womb and entering the world” (2008: 21). Morris, por su parte, relaciona este momento con el cine de John Ford:

The start, one of four added scenes, is in effect a reverse angle of the beginning and end of *The Searchers*. Darkness, shared by the auditorium, represents domesticity from which a frame opens – spreading over the screen and encompassing the spectator – onto the panoramic West: a landscape of intense light where desperate men engage in one-to-one struggles. (Morris 2007: 21)<sup>144</sup>

El primer objeto identificable de la película es una bicicleta de niño. A continuación también vemos una de mujer. Mientras que la de niño se encuentra al fondo del garaje, la de mujer está apoyada a la entrada (F2045a).



F2045a

---

<sup>144</sup> Como sugiere Laderman, “With its lone rider of the vast open plains trekking through the romanticized but ominous wilderness, the Western anticipates the road movie both visually and thematically” (2002: 23).



Aún no sabemos quién sale de la casa, pero es evidente que guarda alguna relación con el niño o con la mujer a los que aluden las bicicletas. Quien conduce podría ser la propia mujer, o una mujer, ya que, como el resto de la secuencia que aquí comienza, este plano está tomado desde el punto de vista del interior del coche, de naturaleza femenina, según se ha analizado en las secciones anteriores<sup>145</sup>.

La casa va quedando atrás y, aunque la puerta del garaje permanece abierta, los árboles que tiene delante parecen protegerla (F2045b).



F2045b



F2045c

El coche se para ante una señal de stop y se adentra en la ciudad (F2045c)<sup>146</sup>. Una vez allí ha de detenerse repetidas veces, siempre detrás de otros vehículos, excepto en una ocasión en la que quien conduce frena ante un paso de peatones (F2046a).



F2046a



F2046b

---

<sup>145</sup> El arranque de la película es marcadamente cinematográfico: “the camera is retreating, through a rectangular, screen-shaped, screen-sized aperture” (Morris 2007: 20). Spielberg va un poco más allá en su proceso de identificación del espectador cuando declara: “you are the car as it leaves the darkened carport” (Moran 1976: 107).

<sup>146</sup> Morris asocia este comienzo con el cine de atracciones: “A contemporary Phantom Ride thus begins. Those Victorian films from an advancing vehicle celebrated the exciting danger of mechanical motion. They featured at funfairs alongside rollercoasters and Ferris wheels, anticipating affinities between cinema and theme park rides later exploited with *Jaws* and *Jurassic Park*. They exhibited film as attraction, spectacle and technology. Their present absence fascinated, rendering strange the everyday and familiar” (Morris 2007: 20).

La imagen separa a las dos mujeres que lo cruzan convirtiéndolas por unos instantes en el centro de atención de quien viaja en el interior del coche y del espectador que comparte su punto de vista. Ambas llevan falda por encima de la rodilla: parece haber una presencia masculina en el coche, aunque no lo suficientemente marcada como para hacer que la cámara se mueva y las siga (F2046b).

### 2.3.2. *Not the boss of the family*

Ya en la carretera (F2047)<sup>147</sup> escuchamos una conversación telefónica entre un radioyente y una locutora de radio. El hombre se encuentra rellenando la tarjeta del censo y tiene un problema: ¿qué debe poner en el hueco destinado al cabeza de familia?



F2047



F2048

Añade que el día que se casó perdió su posición como tal. Según sus propias palabras, es uno de la “silent majority”. Mientras pronuncia esa frase vemos dos planos del coche de Mann que lo muestran calladamente aislado del resto de vehículos que han aparecido anteriormente (F2047 y F2048). Ese aislamiento resulta aún más patente en el plano general corto del coche (F2049), apenas visible entre dos fundidos.

---

<sup>147</sup> “The first external shot of the car, behind barbed wire, introduces western imagery. Despite connoting the open road, it suggests entrapment and potential violence” (Morris 2007: 23).



F2049

El hombre de la radio insiste en afirmar que él decididamente no es el cabeza de familia, e incluso se pregunta si los vecinos llegarán a considerarlo siquiera el hombre de la casa:

“I’m not the head of the family,” one particularly incensed male keeps repeating, “yet I am the man of the family.” He states and restates this idea until what was initially a bit of realistic detail is transformed into an expression of what the film is all about: the fear of modern man (the radio caller, David Mann, any male viewer watching *Duel*) that he has lost a position of power in his home, is no longer masculine in ways men previously were expected to be. (Brode 1995: 35)

Desde la radio se nos está preparando el camino para que inmediatamente cuestionemos la hombría de Mann, relacionando la posterior conversación que mantiene con su esposa desde el teléfono de una lavandería con lo que afirma el hombre de la radio, que se adscribe, según él, a esa mayoría silenciosa entre la que también se encuentra Mann: “I’m not the head of the family and yet I’m the man of the family, although there’d be people in the neighbourhood who would question that”. Todo esto sucede cuando vamos a ver a Mann por primera vez, en un plano desde el exterior del vehículo que ya hemos analizado anteriormente (F2001a y F2001b). El ocupante infantil que hemos descrito en la sección dedicada al cuerpo parece identificarse con el hombre de la radio. La locutora le dice que ponga el nombre de su esposa en la tarjeta, asegurándole que nadie lo sabrá. Según Friedman:

David's imperiled manhood is reflected by the radio conversation, as it expands on the new and often uncomfortable roles men must occupy in a rapidly changing society. (Friedman 2006: 129)

Más adelante, cuando el empleado cojo de la gasolinera avisa a Mann de la fuga en el manguito del radiador y el conductor decide que lo cambiará en otro momento, el empleado le reconoce a Mann que es el jefe, a lo que éste responde: "Not in my house I'm not".

La conversación telefónica entre Mann y su esposa constituye una clara continuación de la entrevista radiofónica que acabamos de comentar. Para llamarla ha de dar su nombre a la operadora: "David Mann", dice. Como el radioyente, Mann es un hombre<sup>148</sup> —o al menos lo intenta—, pero no es el jefe de su propia casa. El viajante quiere disculparse por un incidente ocurrido la noche anterior, pero su mujer le responde, en un tono abiertamente maternal, que no es necesario. Piensa ella que si hablaran sobre el tema tendrían que acabar teniendo una pelea, algo que Mann no desearía. Mann no desea este tipo de relación violenta/sexual con una mujer. Prefiere esa relación madre-hijo a la que ya nos hemos referido al hablar del cuerpo. Esta preferencia se ve reforzada por dos datos adicionales. En primer lugar está el que la mujer se dirige a él como si estuviera reprendiendo a uno de sus dos hijos, a los que vemos jugando en el suelo (F2050) en una sucesión de planos que acaba con otro de Mann, de modo que se establece una conexión visual entre los niños y nuestro protagonista.



F2050



F2051

---

<sup>148</sup> Su apellido es fonéticamente idéntico a "man": "hombre" en inglés.

El diálogo entre los cónyuges se muestra en una serie de planos contraplanos que, significativamente, sólo se ve rota por la inclusión de un plano de los niños solos (F2051), en lugar de uno de Mann, entre dos de su esposa. Los niños ocupan el mismo lugar que Mann, y a la inversa<sup>149</sup>. En segundo lugar, cuando ella le dice que no regrese tarde, también le recuerda que esa noche llega su madre, la madre de Mann. Por tanto no sólo se le trata como a un niño, sino que además cuando vuelva a casa estará esperándolo su propia madre.

Mann no es el cabeza de familia, pero sigue siendo sin embargo una figura masculina. Se está disculpando porque la noche anterior otro hombre se había sobrepasado con su esposa, y, en palabras de ella misma, casi la había violado sin que Mann hubiese hecho nada para defenderla. Mann no está preparado para ningún tipo de contacto, sea éste físico y violento con otro hombre o sexual con su propia mujer.

### **2.3.3. Mann va a la escuela**

Mann es requerido como padre en la secuencia del autobús escolar. El conductor del autobús le sugiere que le dé un empujón al autobús con el coche (F2052). La primera reacción de Mann es preguntarle por qué no ha hecho parar al camión, que el chófer no debe de haber visto. Mann conoce las limitaciones de su vehículo<sup>150</sup>.



F2052



F2053

---

<sup>149</sup> Por otro lado, el marido y padre de familia no hace la menor ilusión a sus hijos: entre sus preocupaciones no se encuentra la crianza de los niños, algo sobre lo que evolucionarán sobremanera los protagonistas de las últimas películas de nuestro corpus.

<sup>150</sup> George Perry relaciona esta secuencia del autobús con la que años después aparece en *Always* (Spielberg 1989b) (1998: 21).

A estas alturas ya sabemos que una figura femenina como el coche no tendrá la fuerza necesaria —la fuerza de un hombre— como para empujar al autobús —otra figura femenina, más maternal y pesada incluso que el coche, ya que está literalmente cargada de niños. Tras varios intentos fallidos, ambos vehículos se quedan enganchados (F2053). Mann ya le había advertido al chófer que sucedería esto, pero aun así le ha hecho caso. Es como si el conductor del coche deseara lo que ahora está sucediendo: durante unos instantes, los dos vehículos se convierten en uno lleno de niños: los reales y los dos hombres fracasados. Los niños, por su parte, le gritan a Mann insistentemente: “You can’t do it!”. Por fin, mientras discuten sobre cómo liberar el coche, llega el camión, que se para a la entrada del túnel, en uno de los planos más inolvidables<sup>151</sup> de la película. El túnel, de forma redondeada, aparece dividido por un poste (F2054a).



F2054a



F2054b



F2055

La velocidad lenta del camión (F2054b), acompañada por acordes de suspense, contribuye a aumentar la tensión de la escena. El camión se detiene precisamente a la altura del poste, fundiéndose con el mismo y aumentando así su poder fálico (F2055). Mann, al salir del coche, tapa otro poste que hay detrás suyo sin incorporar, por tanto, su poder de alusión. De nuevo se ve el camión, todavía en el túnel, encendiendo los faros (F2056).

---

<sup>151</sup> Este plano resulta aún más difícil de olvidar si tenemos en cuenta que se ha utilizado en carátulas de vídeo, que muestran una figura similar.



F2056



F2057

Ante semejante visión, Mann quiere que los niños —su *familia adoptiva*, según Baxter (1996: 75)— se metan en el autobús, un lugar seguro. El viajante sale de escena en su coche y el camión empuja al autobús, cuidando a los niños. Vemos su acción en una toma semi-subjetiva que compartimos con Mann (F2057). El camión empuja de manera extremadamente cuidadosa, muy diferente de la colisión final con el coche, demostrando que el camión/ero sí puede ser la cabeza de esta familia adoptiva. Le está enseñando a Mann la manera de encargarse de los niños y la forma de comportarse con sus madres.

#### 2.3.4. Mamá deja solo a Mann

Mann no se encuentra matrimonio alguno<sup>152</sup> hasta que no está a punto de aceptar el desafío final del camión. El hombre mayor nos recuerda al primer hombre de edad avanzada que se encuentra Mann cuando frena repentinamente junto al Café de Chuck (F2058).



F2058



F2059

---

<sup>152</sup> O presunto matrimonio. Podemos considerar que la relación existente entre los miembros de la pareja de ancianos se asemeja a la que hay entre una pareja de casados.



Entonces ese hombre se había ofrecido a ayudarlo, e incluso lo había acariciado. Mann había rechazado su oferta: no podía aceptarla viniendo de una figura paterna como aquella, sin el complemento de una esposa que pudiera hacer de madre de Mann. Ahora es diferente, es Mann el que pide ayuda y se la solicita a una pareja (F2059). Según Gordon, “The couple resemble Mann and his wife; on another level, however, they are the bad parents” (2008: 24). Les pide que llamen a la policía, a lo que ellos se niegan, especialmente la mujer: el hombre duda pero está dispuesto a obedecer a su mujer. Mann, desesperado, les pide otra cosa: que le lleven a la comisaría más cercana. Sabe que mientras permanezca con la pareja el camión no le atacará. La mujer quiere abandonarlo, en una prolepsis de lo que sucede al final de la secuencia. Ella acaba girándose hacia el camión y ocupando de forma más prominente el primer plano de la imagen (F2060).



F2060



F2061

Corroborando todo esto, el camión se les acerca, aparentemente amenazándolos a los tres, pero se acaba deteniendo delante del coche de Mann (F2061). El camión no quiere que busque refugio en una pareja dominada por otra esposa maternal<sup>153</sup>.

#### 2.4. EL MUNDO INTERNO EN *DUEL*

Las tres secciones anteriores han tratado de Mann en su relación con otros. Incluso al hablar del cuerpo hemos relacionado el de Mann con los de otras personas, o al menos con sus figuras. En esta sección del mundo interno no podemos evitar seguir en la misma línea, ya que resulta imposible considerar un personaje aislado, sin tener en cuenta a los demás y las situaciones que los conforman. Nos centramos

---

<sup>153</sup> Ya nos hemos referido a otras identificaciones maternas en la sección dedicada al cuerpo, en el apartado “Problemas de un cuerpo inestable”.

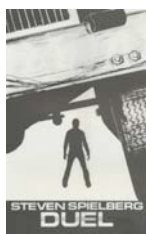


ahora en cómo interioriza Mann “the experience and articulation of being” (Kirkham y Thumim 1993: 12)<sup>154</sup>. Prestamos una mayor atención, por tanto, a la manera en la que Mann se dirige a sí mismo.

“The absorbing question of male anxiety”, así es como resumen Kirkham y Thumim las muchas alusiones al mundo interno que pueblan los diversos artículos del libro que editan y prologan. La primera de esas ansiedades puede ser física: “size as a maker of the masculine” (1993: 22). La siguiente preocupación que consideran es una obsesión que se manifiesta de forma ambivalente:

What these characters have in common is proving themselves not only by taking risks but also by taking more risks than anyone else and thus being more ‘manly’, in a perverse and destructive extension of the competitive ideal. These are the men who cannot say no to a challenge, cannot walk away from a dare. They are in contrast to the (equally obsessive) heroes of the male epic whose masculine identity is often specified by the control involved in being able to say no, being able to deny, precisely in order to prove oneself the greater man. (Kirkham y Thumim 1993: 23)

<sup>154</sup> Las autoras se basan en el análisis que Paul Wells (1993) hace de *The Incredible Shrinking Man*, dirigida por Jack Arnold (1957) y, como *Duel*, con guión de Richard Matheson. En cierta medida, Mann también es un hombre que es representado de manera menguada, aunque no menguante, dentro de su coche y sobre todo frente al camión/ero. Entre los diseños conceptuales que se desarrollaron para el estreno en cines de Estados Unidos de la película figuran dos que muestran a ese hombre menguado (Bradley 2004: 159; 165):



F2062



F2063



F2064



F2065

En la portada de la revista en la que apareció publicado originalmente el relato de Matheson se puede ver a una mujer cuya mano izquierda parece señalar a una silueta de hombre (formada con la espuma de la bañera, muy simplificada —también podría corresponderse con la imagen del conejito de *Playboy*): la silueta masculina, centrada en las piernas y el tronco, se hace más patente si se observa la imagen boca abajo.

Es decir, o bien el hombre es incapaz de rechazar un desafío, o, por el contrario, como sucede en la épica masculina, insiste en que tiene el suficiente control como para decir que no.

#### 2.4.1. El monólogo interior de Mann

Mann entra en el Café de Chuck preguntando por el servicio a la manera estadounidense (F2066a): “Can I use your mens room please?” Se trata por supuesto de una pregunta educada que utiliza una frase hecha, pero también expresa la preocupación principal del conductor: la percepción que Mann tiene de su propia masculinidad, como si hubiera preguntado si está capacitado para utilizar la habitación de los hombres<sup>155</sup>.



F2066a

Se dirige al servicio siguiendo, por vez primera en la película, las instrucciones de un hombre, el dueño del café. Todo el proceso —desde que entra en el café hasta que sale del baño— se desarrolla en una sola toma<sup>156</sup>. Escuchemos ahora lo que Mann piensa mientras se encuentra en el servicio<sup>157</sup>:

---

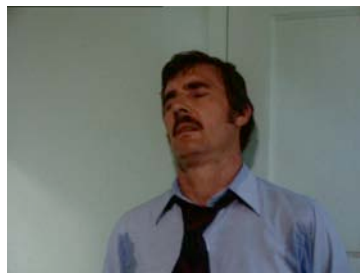
<sup>155</sup> Los prototipos de carteles de la película que hemos mencionado en la nota anterior también podrían estar representando el icono de los aseos masculinos, de la *habitación de los hombres*, literalmente en inglés.

<sup>156</sup> Este tipo de filmación en plano-secuencia ya había aparecido en las primeras imágenes de la película, donde se había introducido el punto de vista de un coche femenino habitado por una débil presencia masculina. También al final se nos muestra la caída de coche y camión en una sola toma. En la secuencia inicial se representa a Mann saliendo de su casa y siendo transportado en una suerte de seno materno que lo protege. En la última vemos cumplirse el deseo del camión hacia el coche femenino.

<sup>157</sup> Según Buckland, “The interior monologue gives us access to Mann’s inner thoughts (internal focalization [depth]), and is communicative in that it reveals his innermost fears and anxieties” (2006: 76).

You never know, you just never know, you just go along figuring some things don't change ever, like..., like being able to drive on a public highway without somebody trying to murder you. And then one stupid thing happens. Twenty, twenty-five minutes out of your whole life. And all of the ropes that kept you hanging out there get cut loose. And it's like there you are. Right back in the jungle again. All right boy, it was a nightmare, but it's over now. It's all over.

En primer lugar, Mann expresa lo que espera de la vida: que las cosas no cambien nunca. Sin embargo ahora ha sabido que puede haber alguien que, según su propia percepción, haya intentado matarle. Mann reduce su vida entera a la media hora escasa durante la cual las cuerdas, las ataduras que le mantenían “hanging out there” se cortan de cuajo. Comienza a darse cuenta, por tanto, de que las cosas sí pueden cambiar, cabe la posibilidad de que pierda el comfortable regazo de su madre. Empieza a pensar en la posibilidad de que se rompa la unión simbiótica que ha venido manteniendo con ella<sup>158</sup>. Sin embargo no siente la amenaza como algo real, sino que la interpreta como una pesadilla de la que ya se ha despertado. No debemos olvidar el lugar donde se piensa todo esto, ni la forma en la que es mostrado. El monólogo interior comienza después de haber cerrado la puerta del baño y haberse apoyado brevemente en la pared blanca (F2066b).



F2066b



F2066c

El lugar es reminiscente tanto de la lavandería como del garaje. La angustiada reflexión no comienza hasta que se ha lavado la cara y se ha visto en un espejo algo borroso, en cuya imagen se refleja en parte Mann y en parte la pared en la que se acaba de apoyar (F2066c). Todavía no es capaz de ver nada más que esta imagen

---

<sup>158</sup> Véase Evans (1996: 35) para una explicación aclaratoria de las teorías de Klein (Klein y Riviere 1964: 86) sobre la ansiedad de la separación.

simbiótica de sí mismo en la habitación nodriza. Pero está empezando a considerar que lo que el camión busca es la ruptura de esa unión simbiótica. El plano-secuencia finaliza con una toma del camión (F2066d) que va a ser quien le ayude a cortar esas ligaduras, esas cuerdas.



F2066d

#### 2.4.2. Una cuestión de tamaño

En las secciones dedicadas al cuerpo y a la acción ya veíamos que al principio de la película se muestran primeros planos de las botas del camionero, haciendo que nos preguntemos si Mann también las tiene, es decir, si el conductor del coche también está caracterizado por ese rasgo fálico. Mientras Mann habla por teléfono con su mujer descubrimos brevemente que lleva zapatos. La cuestión del tamaño se ve enfatizada no sólo por el contraste entre botas (F2067) y zapatos, sino también por el diferente tipo de plano con el que se muestran ambas formas de calzado.



F2067

Si las botas —tanto las del camionero como las de los otros posibles conductores del Café de Chuck— se representan en primer plano, los zapatos de Mann se pueden ver, bien en un plano general, como una pequeña parte de su cuerpo,

o bien en un plano medio o americano, haciéndolos parecer más pequeños de lo que en realidad son (F2068 y F2069).



F2068



F2069

En el café hay un *zoom* hacia las botas de los hombres que están sentados en la barra. Al acercarnos desde un plano general semi-subjetivo (F2070a) —que comparte la visión de Mann y la resalta— se pueden ver dos botas rodeando cada uno de los taburetes de una sola pata en los que se sientan estos hombres (F2070b).



F2070a



F2070b

Con su forma vertical y cilíndrica y su estructura metálica, las patas son reminiscentes del tubo de escape del camión y por tanto otro elemento fálico que asociar con este espacio masculino. Éste y otros planos de los hombres de la barra se alternan con primeros planos de Mann (F2071), en los que se delata su ansiedad sobre los atributos de los otros hombres.



F2071

Poco más tarde, tras su conversación con la camarera, la cámara llega a recorrer una de esas piernas de camionero, desde el pantalón (F2072a) hasta la punta de la bota (F2072b). La obsesión de Mann cada vez se vuelve más patente.



F2072a



F2072b

Justo antes de que suceda todo esto, los hombres del café se han reído de él cuando el dueño del establecimiento alude al tamaño: tras preguntarle a Mann qué había pasado allí —a lo que Mann le responde que sólo se trata de una “slight complication”— el propietario contesta: “Oh looked like a big complication to me”. Sus palabras le recuerdan a Mann la enormidad del camión —que lo empequeñece insistentemente—, enormidad patente en el plano siguiente, donde se ve el camión aparcado junto al café.

### 2.4.3. Obsesionado con la velocidad

Una obsesión recurrente de Mann viene dada por su incapacidad de equipararse con el camión. Él es un conductor cuidadoso que respeta las leyes de la carretera, y su rivalidad con el enorme vehículo le supone quebrantar ese código y aceptar otro diferente: a pesar de su mucho cuidado, viola el código de la circulación en algunos momentos, como ya hemos visto, por ejemplo, cuando conduce a gran velocidad<sup>159</sup>. En esos momentos, el rostro de Mann se distorsiona angustiadamente por no ser capaz de mantener su propia velocidad (F2071).

---

<sup>159</sup> Transgresión ya analizada en la sección dedicada a la acción, en el apartado “El camino hacia una actitud agresiva”.



F2071

No pertenece, por tanto, al tipo de hombre que se enorgullece por rechazar los desafíos (Kirkham y Thumim 1993: 23). Podemos observar esto en las numerosas secuencias en las que Mann elude la lucha, bien conduciendo a velocidades muy bajas o bien simplemente aparcando su coche a un lado de la carretera, como sucede en la secuencia del cementerio de coches. Esta actitud normalmente cobarde se vincula al deseo de Mann de seguir en su maternal vehículo, deseo que no abandonará hasta la persecución final.

#### **2.4.4. Dos testigos**

La persecución final da comienzo después de que Mann se aleje de la pareja de ancianos, o más bien después de que ellos se alejen de él. Sólo tras haber aceptado el desafío final logra el protagonista divisar una mujer más sexualizada. Sucede durante la última persecución en una relación de plano contraplano que ayuda a poner fin a las ansiedades de Mann. En la primera imagen la cámara gira hacia la izquierda siguiendo al coche (F2074a), movimiento que finaliza con un plano de una mujer que está tendiendo ropa (F2074b)<sup>160</sup>.



F2047a



F2074b

---

<sup>160</sup> Morris es el único de los autores consultados que presta atención a esta imagen, pero sin atribuirle connotación alguna: “Near the climax of the chase [...] a woman is glimpsed pegging out washing” (2007: 24).



Podemos ver, a contraluz, el atractivo perfil de esta mujer, que ya no es el de una madre que alimenta. Aunque esté tendiendo prendas que podrían corresponderse con las de un niño, éstas son lo suficientemente grandes como para hacernos creer que ya no es un niño a quien tiene a su cuidado. Además no viste falda sino pantalones ajustados, con lo que se insiste en separarla de cualquier actitud maternal y se nos permite ver su perfil en una imagen mucho más erótica que todas las de las otras mujeres. Al final del movimiento de cámara, la imagen distante del coche se funde con la de la mujer, mientras que el camión se une con el poste más gigantesco de los que aparecen en la película (F2074c).



F2074c

La importancia de toda esta toma viene acrecentada por la predilección que tiene Spielberg por figuras a contraluz, con el sol al fondo, que sintetizan sus películas, como en los carteles anunciadores de muchos de sus filmes (Díaz-Cuesta 2000).

El plano siguiente (F2075a y F2075b) desvela que, a diferencia de lo que había ocurrido con las mujeres en minifalda que cruzaban uno de los pasos de peatones en la ciudad, Mann mira ahora a la mujer, la cual permanece de pie junto al poste fálico, adelantando lo que sucede al final de la película, cuando se unen coche femenino y camión masculino. A pesar del peligro añadido por conducir a gran velocidad, Mann tiene tiempo de mirar en dos ocasiones a la mujer (F2075c)<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> A pesar de tratarse de una toma fugaz, Spielberg es tan detallista que mantiene el *raccord* en los cristales de las gafas de Mann, en los que se refleja la imagen que estamos comentando.





F2075a



F2075b



F2075c

Esta figura aislada de mujer nos recuerda a todas las que no han logrado captar la atención de su mirada. Entonces aún no estaba preparado. Ahora ha crecido y es capaz de contemplar una mujer que no está rodeada de niños.

Mann se encuentra otra figura masculina poco después de ver a la mujer que acabamos de comentar. Se trata de un hombre que está intentando reparar su vehículo, que, desde lejos, da la impresión de ser un coche de policía (F2076).



F2076

Al acercarse a él la cámara, descubrimos, sin embargo, que no es más que un vehículo que pertenece a alguien que se dedica al control de plagas<sup>162</sup>. El hombre de rasgos orientales que está junto a este vehículo y que lleva las ropas del mismo color que las de Mann, cuando se ve atacado por el camión, reacciona de la misma manera autoprotectora que éste (F2077). Los paralelismos entre ambas figuras son claros.

---

<sup>162</sup> Morris se fija en que el nombre escrito sobre el vehículo, “Grebbeips”, es “Spielberg” escrito al revés: “spelt backwards, the director’s equivalent of Hitchcock’s personal appearances. Spielberg rewards attention and spectatorial complicity” (2007: 30).



F2077

Sin embargo, parece que Mann ya no se reconoce en esa actitud y, en lugar de quedarse literalmente pegado a su coche, como hace este hombre, será capaz de abandonarlo finalmente y de entregárselo a quien se lo ha venido reclamando desde el comienzo de la película.

## 2.5A. CONCLUSIONES: SEPARACIÓN DE LA MADRE Y ¿EL LUGAR DEL PADRE?

El análisis textual se ha mostrado como una herramienta muy útil en el estudio de la masculinidad en *Duel*, según se ha visto al aplicar los cuatro rasgos propuestos por Kirkham y Thumim (1993). Comprobemos ahora si esos cuatro rasgos cohesionan y se pueden utilizar para proveer una lectura satisfactoria sobre la representación de la masculinidad de Mann<sup>163</sup>. A nuestro entender, esa representación no se realiza en *Duel* de forma estática, sino que sigue una evolución.

Aunque al final de la película se representa el cuerpo de Mann sin que se nos clarifique su futuro, se puede concluir que acaba alcanzando un estatus plenamente masculino. Su masculinidad está muy influida por su relación con la madre. Sus progresos se pueden resumir considerando las primeras y las últimas imágenes de la película, de la oscuridad del garaje maternal a la luz del sol, que le ilumina mientras permanece sentado al borde del precipicio<sup>164</sup>. En otras palabras, la película nos muestra a Mann abandonando el Orden Imaginario de Lacan y entrando en el

---

<sup>163</sup> A pesar de las múltiples revisiones que hemos hecho de la película, somos conscientes de que se nos pueden haber quedado muchas cosas por subrayar. No obstante, creemos que el análisis realizado es suficiente para destacar los rasgos principales que componen la representación masculina en el texto fílmico *Duel*.

<sup>164</sup> Brode también señala esta metamorfosis en una interpretación bíblica de la película (1995: 34).

Simbólico<sup>165</sup>. Esta transición se corresponde con el *estadio del espejo* y necesita todo el film para completarse. Inicialmente se nos presenta a Mann mediante fragmentos de su propio cuerpo reflejados en el retrovisor de su coche, expresando así su falta de completación. Durante la mayor parte del metraje de la película, el cuerpo de Mann se muestra como el de una criatura en el vientre de su madre o en una incubadora. Para entrar en lo Simbólico tendrá que conseguir una imagen unitaria. Sin embargo, se muestra a Mann, desde el principio de la película, identificado con el Otro, representado principalmente por la madre: se siente uno con su coche, que no desea abandonar, y su matrimonio es una mera repetición de este tipo de relación. Su mayor preocupación es mantenerse seguro en su coche, en la lavandería, en la cabina telefónica o en los baños del café, lugares cerrados que aluden al vientre materno, donde desearía permanecer. El *estadio del espejo*, como nos recuerda Moi, “only allows for *dual* relationships” (1985: 100). Sólo si acepta el falo como representación de la Ley del Padre será Mann capaz de entrar en el Orden Simbólico. En la película, la Ley del Padre está representada insistentemente por la presencia del camión fálico, que se convierte, por tanto, en una personificación del camionero, con el que se funde y se confunde. La mayor parte del texto fílmico se dedica a dar cuenta de la intervención del camión a la hora de romper “the dyadic unity between mother and child” (Moi 1985: 100). Sus ansiedades comienzan a desaparecer cuando es capaz de mirar a una mujer que ya no se asemeja a las anteriores esposas maternas. Esta mujer, testigo de la persecución final, aparece junto a un gigantesco poste fálico que se funde con el camión. Tras este reconocimiento premonitorio, Mann se verá forzado a aceptar la separación de su madre —una vez que su principal representante, el coche, es destruido—, y a aceptar al falo en representación de la Ley del Padre. De esta manera el film se organiza como un rito de paso a través del cual Mann se convierte en un ser separado de su madre, con lo que se le permite alcanzar un estatus masculino definido<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Para una exposición aclaratoria de las principales teorías de Lacan, véase Toril Moi (1985: 99-101).

<sup>166</sup> Frank Krutnik expone esto mismo en términos más freudianos —equiparando el complejo de Edipo con el *estadio del espejo*—: “The male child’s passage through the Oedipus complex into a position of ‘correct masculine gender identity involves his turning away from the mother as a repository of identity, as well as renouncing her as a sexual object (this latter sensual current being subsumed by an exclusively affectionate relation)” (1991: 81). La renuncia a la madre como objeto sexual se realiza de forma muy rápida en *Duel*, prácticamente cuando Mann deja de mirar a la mujer

Hasta la última secuencia Mann no acepta cortar definitivamente el cordón umbilical que le ha atado a su madre. El duelo con el camión le hace superar su principal angustia, la de romper esa ligazón con la madre. La película le deja sentado pensativamente al borde de un precipicio. La única duda que resta es si este hombre recién nacido será capaz de ocupar la posición del Padre en el futuro.

---

que tiende ropa. Este tipo de deseo ha estado reprimido durante la mayor parte de la película, y Mann ha de abandonarlo al final de la misma.

**2.5B. CONCLUSIONS: SEPARATION FROM THE MOTHER; AND THE PLACE OF THE FATHER?**

Textual analysis has proved a useful tool in the study of masculinity in *Duel*, as the application of the four sites of discussion proposed by Kirkham and Thumim (1993) has shown. We should now check if those sites are cohesive enough and can therefore be used to provide a satisfactory reading of the representation of Mann's masculinity<sup>167</sup>, which, in our view, is not shown as something static in *Duel*, but rather undergoes a process of continuous evolution.

Although at the end of the film the representation of Mann's body does not say much about its future, it can be concluded that eventually Mann's body achieves a fully masculine status. Mann's masculinity is highly influenced by his relation to the mother. His progression can be summed up in the first and last images of the film, from the darkness of the maternal garage from which he emerges to the sunlight which illuminates him as he is sitting at the edge of the cliff<sup>168</sup>. In other words, the film shows Mann abandoning Lacan's Imaginary order and entering the Symbolic<sup>169</sup>. This transition parallels that of the Mirror stage and needs the whole film to be completed. At the beginning Mann's body is fragmentarily presented as a reflection in the rear-view mirror of his car, indicating thus his lack of completeness. During most of the film, Mann's body is depicted as if he was a creature in his mother's womb or inside an incubator. In order to enter the Symbolic, Mann has to achieve a unitary image. However, from the beginning of the film, Mann is identified with the Other, which is mainly represented by the mother: he feels one with his car, which he does not wish to leave, and his marriage is a mere repetition of this maternal relationship. His main concern is to remain safe in his car, in the launderette, in the telephone booth or in the café toilets, all of them enclosed spaces which allude to the mother's womb, the place where he would like to remain. The Mirror stage, as Moi states, "only allows for *dual* relationships" (1985: 100). Only if he accepts the phallus as representative of the Law of the Father will Mann be capable of entering the Symbolic order. In the film, the Law of the Father is insistently represented by

---

<sup>167</sup> In spite of the many times we have re-watched the film, we are aware that many things may have remained unnoticed. Nevertheless, we think that the analysis carried out is enough to outline the main traits that compose the representation of the masculine in *Duel* the film text.

<sup>168</sup> Brode also alludes to this metamorphosis in his biblical interpretation of the film (1995: 34).

<sup>169</sup> For an explanatory presentation of Lacan's main theories, see Toril Moi (1985: 99-101).

the presence of the phallic lorry, a personification of its driver, who also merges with his vehicle. Most of the film is devoted to account for the intervention of the lorry in the breaking of “the dyadic unity between mother and child” (Moi 1985: 100). Mann’s anxieties start to disappear when he is capable of looking at a woman who does not resemble the previous maternal wives he encounters. That woman, who witnesses the final chase, appears next to a gigantic phallic pole which merges with the lorry. After this premonitory recognition of a female figure as a woman, Mann is forced to accept separation from his mother—once its main representative, the car, has been destroyed—and to accept the phallus as representative of the Law of the Father. In this way the film is organised as a rite of passage through which Mann becomes a human being perfectly detached from his mother, which allows him to reach a defined masculine status<sup>170</sup>.

It is not until the last sequence that Mann accepts the definite cutting of the umbilical cord that has linked him to his mother, though. The duel with the lorry helps him overcome his main anxiety, breaking this link to the mother. When the film comes to an end, Mann is sitting down at the edge of the cliff, thinking. A doubt may still remain: will this newborn man be able to occupy the place of the Father in the future?

---

<sup>170</sup> Although from a more Freudian perspective, that posits the Oedipus complex at a level with the Mirror stage, Frank Krutnik offers a similar idea: “The male child’s passage through the Oedipus complex into a position of ‘correct masculine gender identity involves his turning away from the mother as a repository of identity, as well as renouncing her as a sexual object (this latter sensual current being subsumed by an exclusively affectionate relation)” (1991: 81). The renunciation of the mother as sexual object is carried out very quickly in *Duel*, practically when Mann stops staring at the woman who is hanging clothes. This kind of wish has been repressed during most of the film, and Mann must give up on it at the end.

**CAPÍTULO TRES**

**JAWS: DESARROLLO DEL HOMBRE**







it survived only by moving. Once stopped,  
it would sink to the bottom and die of anoxia.

Peter Benchley, *Jaws* (1975: 3)

### 3.0. INTRODUCCIÓN: EL SALTO DEFINITIVO A LA PANTALLA DE CINE

Antes de realizar *Jaws*, Spielberg había presentado su primer largometraje comercial producido expresamente para el cine, *The Sugarland Express*, en 1973. Esta obra, filmada mientras localizaba los exteriores de *Close Encounters of the Third Kind* (1977), continúa la relación del director con la carretera y con los vehículos que la pueblan, ya que, al igual que *Duel*, se estructura alrededor de una persecución: la que lleva a cabo una legión de policías a las órdenes del capitán Harlis Tanner (Ben Johnson), que sigue al vehículo ocupado por Lou Jean Poplin (Goldie Hawn), su marido, Clovis Michael Poplin (William Atherton), a quien ha hecho fugarse de la cárcel, y el agente de policía Maxwell Slide (Michael Sacks), al que han secuestrado. Lou Jean pretende dirigirse a la casa de los padres adoptivos de su propio hijo biológico, cuya custodia le ha sido retirada, para recuperarlo. La película está construida como una *road movie*, en adaptación de unos hechos reales acaecidos en Texas en 1969.

Aunque el director pretendía realizar una historia romántica, dirigida a las mujeres (Baxter 1996: 90), el resultado fue una obra en la que se despliegan sobre todo sus grandes dotes logísticas<sup>171</sup>. Los hombres del texto fílmico aparecen dominados por una figura femenina cuya principal obsesión es querer reunirse a toda costa con su hijo, hecho que finalmente no se produce. Los dos ocupantes masculinos del vehículo perseguido presentan una gran similitud física (F3001), algo buscado por el director porque, según él mismo afirma, la película muestra “two men who really began in the same small town, and went in two different directions” (Baxter 1996: 104).



F3001

Ninguno de estos dos hombres logra imponer su criterio sobre el de la mujer en el coche, algo que, según McBride, les convierte en “the well-intentioned but essentially impotent males she has under control” (1997: 221). Quizá por eso Spielberg es mucho más amable con ellos que con la mujer. En este sentido, McBride también ha señalado que existe una “latent misogyny, a fear of women in the youthful Spielberg, and a deep ambivalence about mothers” (219) que se refleja con claridad en este film. La masculinidad de los protagonistas varones se queda prácticamente al mismo nivel que la del joven al que nos encontramos en la playa con la que comienza *Jaws*.

*The Sugarland Express* tuvo una excelente acogida crítica, pero no de público, algo que el cineasta habría preferido. Baxter resume la opinión que le ha merecido a Spielberg su primer largometraje cuando afirma que: “within a few years he [Spielberg] all but disowned it [*The Sugarland Express*] as mechanistic and heartless, unconcerned with its characters” (1996: 113). El director se muestra duro con el resultado de su obra, otra constante de su carrera.

De *Jaws*, texto que nos ocupa en este capítulo, Spielberg tampoco se ha sentido muy orgulloso. Tres años después de su estreno, acaecido el 20 de junio de 1975, Spielberg pedía disculpas por el efectismo del film:

He confessed to a London audience in 1978 that it now seemed to him ‘violent, nasty, crude. There was nothing in the picture that was personal to me. It was a calculated movie. I made each cut with glee, knowing the effect that it would have on the audience. I don’t ever want to be involved in another picture like that.’ (Baxter 1996: 119)

---

<sup>171</sup> Su realización supuso un desafío, ya que fue rodada mayormente en continuidad, salvo por algunas escenas en las que se usó la entonces novedosa cámara Panaflex —de mayor espectacularidad—, escenas que hubieron de agruparse al final del rodaje (McBride 1997: 217).

Durante el rodaje de la película ya había manifestado su disgusto con la misma:

*Jaws* to me is an exercise in filmmaking, but it's an exercise, it's not something that comes that easily, that instinctively to me. It takes a lot of thought, a lot of walking in circles, wondering why I'm doing this and analyzing it—and then I discover, the minute I analyze, the minute I get very analytical about something, it doesn't work. (Helpern 2000: 14)<sup>172</sup>

Veinte años después, cuando Nancy Griffin le pregunta por la consideración que la película le mereció en su momento, el director confirma su decepción: “I had no satisfaction in the making of the film. I thought my career as a filmmaker was over” (1995: 88).

La forma en la que Spielberg recibía su propia obra contrasta con el impacto que supondría entre el público de todo el globo. *Jaws* se constituyó en el primer *blockbuster* estrenado en verano. Además de la inmensa publicidad y campaña de *merchandising* que se le hizo, Buckland cita una serie de características que convierten a esta película en única:

It combines a number of classical Hollywood genres (monster movie tradition, exemplified by *King Kong*; slasher film; thriller; buddy film—the bonding between the three men at the end of the film was a popular subject in the 1970s; chase film); it is based on a novel that sold 7 million copies; it contains spectacular action sequences, including shark hunts and shark attacks; and it became the “must-see” event movie of 1975. (Buckland 2006: 18)

La revista *Newsweek* apuntaba como secreto del éxito de esta nueva película el que apelara a los “primal fears buried deep in the collective unconscious of all

---

<sup>172</sup> En otra entrevista de rodaje, el director anunciaba el que, para él, constituía uno de los temas principales de la película: “*Jaws* is a story about survival” (Riger 1974: 7), tema que entronca con el resto de obras de nuestro corpus.

mankind” (McBride 1997: 255)<sup>173</sup>. Las repercusiones del film fueron de toda índole, e incluso Fidel Castro puso a *Jaws* como ejemplo de hasta dónde puede llegar el capitalismo con tal de proteger una inversión (Bouzereau 2000). En palabras de John Baxter, “*Jaws* was more than a hit. It was news” (1996: 141). Hubo quien ya se dio cuenta del alcance del film cuando éste estaba recién estrenado: así Ronald Borst afirmaba que “with the release of Universal’s JAWS we have a film which does for the sea shores of the world what PSYCHO essentially did for showers” (1975: 13): “JAWS is *the* movie adventure/thriller/horror film of the year”. Arthur Knight afirmaba que la película era “perhaps the most perfectly horror story of our time” (1975: 3) y Max Benedict recibía a Spielberg con estas palabras: “Certainly Steven Spielberg is a great arrival: whether he deals with people, creatures or inanimate objects, he has a sure eye for the essential, and the spirit to make it count” (1975: 31). Más recientemente Fonte ha manifestado que “cuando una cinta tiene el éxito que tuvo *Tiburón*, deja de ser solamente una película y se convierte en un fenómeno social que pasa a formar parte de la cultura popular” (2008: 280).

Salvando algunas excepciones como las que hemos mencionado, *Jaws* fue, sin embargo, una obra despreciada por críticos de la época como Vincent Canby, que no vio en ella más que una película tradicional de ciencia ficción —“It’s a noisy, busy movie that has less on its mind than any child at the beach might have”, (1975: 19) —, o como Stephen Farber, que insistía en considerar el film “nothing more than a creaky, old-fashioned monster picture” (1975: 1)<sup>174</sup>. Con el paso del tiempo y el peso de la crítica académica y periodística, *Jaws* ha merecido lecturas menos

---

<sup>173</sup> En cuanto a la calificación por edades, que en Estados Unidos mereció la consideración PG, *Parental Guidance Suggested*, Arthur Murphy señalaba que “The domestic PG rating attests to the fact that implicit dramaturgy is often more effective than explicit carnage” (1975: 16). En el cartel de la película, junto a la inscripción PG, se añadía que “SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR PRE-TEENAGERS”. La esquina inferior derecha del cartel estaba ocupada por las palabras: “...MAY BE TOO INTENSE [sic] FOR YOUNGER CHILDREN”: algo que en realidad convirtió la película en un entretenimiento más atractivo para todas las edades, incluidas aquéllas para las que estaba desaconsejada.

<sup>174</sup> La visión de James Monaco en *Sight and Sound* se situaba en una posición intermedia, reconociendo que “*Jaws* is not so much a film as a media phenomenon” (1975: 56), para a continuación afirmar que: “The first act is simply a matter of building suspense, and Spielberg has studied Hitchcock well; most of it depends not on the presence of the shark but on the threat of its presence, and this section of the film reads like a catalogue (or parody) of Hitchcock’s masterful technical grammar” (56). Por su parte, David Shear, en una crítica adversa, profetizaba de alguna manera el atentado de las Torres Gemelas de 2001: “The toothsome beast is unstoppable, and one gets the impression that after he eats the boat as an appetizer, he’ll head ashore to devour the World Trade Center as his main course” (1975: 35).

negativas de otros autores, como las de Robert Cumbow (1976)—aludiendo a nuestros instintos más primitivos<sup>175</sup>—, Dan Rubey (1976) —desde un punto de vista sociológico<sup>176</sup>—, Jane Caputi (1977) —visión psicológica y arquetípica desde el feminismo—, Robert Jewett y John Shelton Lawrence (1977) —con su aproximación al *monomito americano*<sup>177</sup>—, Fredric Jameson (1979) —proveniente de la crítica marxista—, Thomas Frenzt y Janice Hucker Rushing (1979) —intentando aunar ideología y arquetipo—, Jonathan Lemkin (1984) —partiendo del arquetipo histórico-cultural—, el reputado Stephen Heath (1985) —desde el post-estructuralismo—, Donald Mott y Cheryl McAllister Saunders (1986) —realizando una aproximación hermenéutica desde la recepción<sup>178</sup>— o, más recientemente, entre otros, Robert Torry (1993) —proponiendo una lectura terapéutica desde el punto de vista histórico-político de la guerra de Vietnam—, Brent Askari (1996) —quien reevalúa el guión de la película desde su cruce de géneros fílmicos—, Christopher Trogan y Dean Kowalski (2008)—realizando un comentario filosófico<sup>179</sup>—, y Andrew Gordon (2008) —quien aporta una interpretación psicológica<sup>180</sup>.

Sin intención alguna de acabar convirtiéndose en un “shark-and-truck director” (McBride 1997: 237), Spielberg vio las similitudes entre *Duel* y la

---

175 “More deeply, the fear of and fascination with sharks stems from the primordial terror of being not simply harmed but actually *eaten*: the primitive animal’s—and man’s—desperate avoidance of *becoming food*” (Cumbow 1976: 6). Un temor que se reproduce en las siguientes obras de nuestro corpus.

176 Según Rubey, “The more widely popular a film, the more confidently we can say that the view of reality and the social and psychological concerns articulated in the film are those of society as a whole, or at least that those concerns are held in common by a large proportion of the society’s members, no matter how much they may differ in other ways” (1976: 20). Sobre esta película en concreto, Rubey opina que “In JAWS the shark reflects a disguised hatred of women and the preoccupation of our society with sadistic sexuality, a view of business as predatory and irresponsible in human terms, and a fear of retribution for the atomic bombing of Hiroshima” (20).

177 Según el cual una comunidad se ve trastornada por la corrupción y el mal hasta que la rescata un redentor heroico (Jewett y Lawrence 1977: 142-168).

178 “The thematic meaning is certainly on the level of a child, which is where Spielberg wants it to be—on a childlike plane where we can be manipulated and catapulted into terror, where pure fantasy becomes believable” (Mott y Saunders 1986: 38).

179 “our appreciation of *Jaws* is more than an enjoyable pastime: it allows us to enhance our capacity for empathy and understanding of other people in general—in effect, to become more “human.”” (Trogan y Kowalski 2008: 70). En referencia a quienes opinan que ante películas como ésta reaccionamos emocionalmente como niños, ambos filósofos creen que “an emotional response to film may help us adults better deal with other adults” (79).

180 “The psychological power of *Jaws* is that it is both about *being* the shark and *defeating* the shark” (Gordon 2008: 51).

novela<sup>181</sup> de Peter Benchley (1975) incluso antes de la publicación de esta última y supo que no le iba a resultar demasiado complicado aplicarle un tratamiento cinematográfico adecuado, derivado en parte de la experiencia previa del rodaje de *Duel* (Bouzereau 2000). El proyecto se desarrolló de manera completamente hollywoodiense, siguiendo un complejo proceso de escritura en el que, además del novelista Peter Benchley y de Carl Gottlieb —quienes también aparecen en papeles menores en el film—, se vieron involucrados Howard Sackler, que realizó una labor importante de re-escritura (Baxter 1996: 122), y John Milius, quien aportó su grano de arena al contribuir a la escena de las cicatrices, aunque no al monólogo del Indianapolis<sup>182</sup> (Gottlieb 1990: 10) —como se ha dicho con frecuencia—, monólogo que analizamos al estudiar el mundo interno. Al igual que en la mayoría de sus películas, Spielberg se mostraría también receptivo a las improvisaciones de sus actores<sup>183</sup>, a quienes dedicamos la primera parte de nuestro análisis<sup>184</sup>.

### 3.1. EL CUERPO EN *JAWS*

Roy Scheider presta su cuerpo al capitán Martin Brody, un cuerpo que se había podido ver con anterioridad acompañando a Gene Hackman en *The French Connection* (Friedkin 1971), película en la que Scheider<sup>185</sup> figuraba como complemento del protagonista, siendo ambos policías. Aunque el personaje que

---

<sup>181</sup> Los derechos de reproducción cinematográfica de la novela se adquirieron cuando ésta aún se encontraba en la fase de pruebas de imprenta (Charnay y Mirell 1975: 7; Bowles 1976: 196; Gottlieb 2001: 24).

<sup>182</sup> Mantenemos la ortografía inglesa, a pesar de existir un equivalente en español, *Indianápolis*, por tratarse del nombre del propio barco y no de la capital del estado americano de Indiana. El nombre de ese estado sería portado años más tarde por Indiana Jones, el héroe *humanizado* por excelencia del universo de Steven Spielberg (véase Díaz-Cuesta 1998).

<sup>183</sup> De hecho, según Carl Gottlieb, fue el actor Robert Shaw quien redactó la versión definitiva del soliloquio sobre el Indianapolis (Baer 2001: 58), si bien en este caso concreto, más que una improvisación se trató de una labor de escritura en toda regla, en la que Shaw fue aprovechando las contribuciones de quienes le habían precedido.

<sup>184</sup> Una versión preliminar y sumaria de este análisis ha sido publicada en la revista *British and American Studies* (Díaz-Cuesta 2003).

<sup>185</sup> El actor no aparecería en la secuela de ese film, *The French Connection II* (Frankenheimer 1975), contemporáneo de *Jaws*. *The French Connection* se había estrenado el mismo año en el que se había emitido *Duel* por televisión, 1971. Además de coincidir en la época de su estreno, *The French Connection* comparte con *Duel* una persecución hombre-máquina (de tren, en el caso del film de Friedkin).

encarna Scheider aparece algo oscurecido por la brillantez de Gene Hackman, —ganador del óscar para actores principales por *The French Connection*—, quizá gracias al protagonismo de este último Scheider logró situarse a la altura de las circunstancias, y su trabajo se vería reconocido con una nominación como mejor actor secundario por la misma película. Scheider se convertía así en un candidato perfecto, por tanto, para protagonizar una obra de Spielberg, quien siempre había huido de las estrellas de Hollywood<sup>186</sup> —aunque haya contribuido en gran medida a crear a una de ellas: Harrison Ford. Además, el papel de Scheider como el policía neoyorquino Budy Russo en *The French Connection* no hacía más que aumentar la credibilidad del capitán Martin Brody en tanto que desplazado de la ciudad de los rascacielos. El contexto pre-textual en el que se iba a ver al capitán Brody de *Jaws* en 1975 era, pues, el de un policía sin grandes alardes. Actualmente esa consideración no ha cambiado demasiado, ya que, a pesar del buen hacer del actor en *All That Jazz* (Fosse 1979), hay quien —como Roger Ebert (1996) a propósito de esa misma película— le considera “a cold-blooded actor who doesn’t inspire sympathy”<sup>187</sup>. Scheider, a quien Spielberg contrató de forma casual al encontrárselo en una fiesta de Hollywood<sup>188</sup> (Griffin 1995: 92), solicitó que su papel cobrara más importancia, petición a la que Spielberg accedió por razones bien distintas: según Baxter, “Roy Scheider’s role expanded as Spielberg, not for the last time on his films, enlarged the character most resembling his father” (1996: 131).

El actor que representa a Quint, el cazador de tiburones, es un británico de Lancashire que se había iniciado en la actuación con una compañía de teatro con repertorio de obras de Shakespeare. A pesar de esos inicios tan clásicos pronto se vinculó a una serie televisiva de piratas de los años cincuenta —*The Buccaneers* (Weinstein 1956-1957)— y antes de intervenir en *Jaws* había sido el oponente físico

---

<sup>186</sup> En palabras del director: “It’s very hard when you have an icon playing an ordinary person” (Baxter 1996: 125).

<sup>187</sup> De hecho, su sangre parece haber seguido manteniéndose fría, si tenemos en cuenta su continuidad en la primera secuela de *Jaws* —*Jaws 2* (Szwarc 1978) o en la serie de televisión *SeaQuest DSV*, producida por Spielberg (Spielberg y otros 1993-1996) y también vinculada a la mar. Según Baxter, “the character of Brody exploited Roy Scheider’s vulnerability so effectively that he was stuck playing men of action haunted by the past: the agent guilty about his dead wife in *Last Embrace*, the compromised spy in *Marathon Man*, a psychiatrist in love with an apparent murderess in *Still of Night*” (1996: 146).

<sup>188</sup> Spielberg le había ofrecido también el papel de policía a Robert Duvall, quien en lugar del protagonista deseaba encarnar el personaje al que finalmente daría vida Robert Shaw.

de James Bond en *From Russia with Love* (Young 1963). Shaw no sólo se dedicó a interpretar papeles en los que explotaba su imponente presencia física, sino que fue capaz de encarnar a Enrique VIII en la oscarizada película *A Man For All Seasons* (Zinnemann 1966), que también le valdría la nominación como mejor actor secundario<sup>189</sup>. Como vemos, Spielberg se mueve con secundarios con un gran peso específico. En el caso de Shaw su físico se ve reforzado aún más por su consideración de escritor, alguien que tiene algo que decir, algo que contar, alguien a quien se le dejará pronunciar las palabras más sentidas quizá de *Jaws*, cuando relate su experiencia a bordo del Indianapolis. A pesar de lo difícil que nos resultaría entender el film sin la presencia del actor británico, previamente se les había ofrecido el papel a Lee Marvin y a Sterling Hayden, quienes lo rechazaron (Bouzereau 2000; Griffin 1995: 91). A Charlton Heston, como a Robert Duvall, en cambio, le habría gustado representar a Brody, pero eso habría supuesto contratar a una “larger-than-life persona” (McBride 1997: 236) que podría oscurecer la labor del director. No obstante, Spielberg ha admitido que al contratar a Shaw se permitió una cierta licencia:

I looked at all of Robert Shaw’s movies, and I felt he was over the top in everything I saw, including *A Man for All Seasons*. But I thought, Well, for the mythology of a shark hunter, maybe he should be slightly bigger than life. (Griffin 1995: 92)

A la hora de elegir al actor que habría de interpretar al tercer personaje masculino de la película, el director tuvo pocas dudas. Según ha declarado, en algún momento pensó en Timothy Bottoms (Griffin 1995: 92), pero enseguida se decantó por Richard Dreyfuss. Spielberg ha admitido que Dreyfuss puede ser considerado como su “alter ego” (McBride 1997: 19) en aquellas películas del director en las que el actor ha tenido un papel destacado. Y es que Dreyfuss, aún más que sus dos compañeros de reparto en *Jaws*, es un perfecto modelo del hombre medio que Spielberg lleva intentando representar desde *Duel*. El director ha comentado que

---

<sup>189</sup> Su caché se había elevado además por su participación en la taquillera *The Sting* (Hill 1973) (Morris 2007: 40).



“Most of us are like Richard Dreyfuss ... My central protagonist has always been – and probably will be – Mr Everyday Regular Fella” (Baxter 1996: 126). Dreyfuss comparte con Spielberg no sólo una apariencia común y unos comienzos televisivos, sino también un trasfondo religioso judío, algo que no se hace explícitamente patente en la mayoría de los papeles asignados al actor, pero que quizá haya contribuido a una mayor identificación entre ambos. Dreyfuss había hecho gala de su judaísmo mucho antes de que el director filmara *Schindler’s List* (Spielberg 1993b), con su interpretación de un ambicioso chico judío en *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (Kotcheff 1974), película que se estrenó durante el rodaje de *Jaws*. A pesar de la brillantez de esa actuación, el actor llegaba a *Jaws* siendo conocido sobre todo como Curt, el chico estudioso de *American Graffiti* (Lucas 1973): una vez más, el papel de un actor en *Jaws* continúa lógicamente el de una película anterior, en este caso como aquel chico que decidía ir a la universidad, convirtiéndose finalmente en escritor en la obra de George Lucas. Actor de constitución física poco impresionante, se podía esperar de Dreyfuss que compensara la exuberante complexión de Shaw con la habilidad de su lengua, ese músculo que, con su rapidez de palabra, tanto ha utilizado en las películas que ha protagonizado, y que aquí no constituye una excepción<sup>190</sup>.

Como último apunte sobre el tipo de hombre que se espera en cada uno de estos tres personajes podemos incluir el elenco que Spielberg propone cuando Nancy Griffin le pregunta a quién escogería en 1995: Anthony Edwards como Brody, Paul Scofield como Quint y Jim Carrey —prescindiendo de sus extravagancias cómicas— en el papel de Hooper (Griffin 1995: 93).

Acompañamos ahora a los tres actores que realmente fueron escogidos en una travesía cuyo mayor interés radica en saber si lograrán salir vivos o morirán en el intento. A priori, el mejor dotado de los tres sería Shaw, y tanto Scheider como Dreyfuss se situarían en un modesto segundo plano, como hombres medios, ¿o quizá debamos definirlos como medio-hombres? Pasemos a analizar el texto fílmico.

---

<sup>190</sup> Según Baxter, “Dreyfuss is still best remembered for his Spielberg films” (1996: 146).

### 3.1.1. La impotencia del primer medio-hombre

Las primeras formas humanas que aparecen en la película lo hacen después del inquietante plano-secuencia que muestra una toma subjetiva de alguien, o algo, que vaga por las profundidades submarinas, en aparente proceso de búsqueda, acompañado por las desasosegantes notas de la partitura de John Williams. Sin mediar mayor transición, sin un fundido o una cortinilla que nos indique una separación entre esa secuencia y la que ahora se inicia, se sucede un *travelling* panorámico de una serie de jóvenes que parecen estar pasando un rato agradable bebiendo, fumando cigarrillos que se pasan unos a otros, y —algunos— queriéndose. El momento es, cuando menos, placentero para los aquí concurrentes. La música que se oye ahora se ha vuelto diegética y procede de la armónica y la guitarra de dos de los jóvenes que se agrupan en torno al fuego, ese fuego ante el cual divisamos a contraluz el perfil de un chico y una chica que se besan (F3002a). Sobreimpresionados han ido apareciendo los títulos de crédito, que finalizan con el nombre del director, el cual se disuelve (F3002b) mientras la cámara se desplaza hacia un plano medio de un chico que fuma<sup>191</sup>, bebe una lata de cerveza, y a la vez mira fuera de campo (F3002c).



F3002a



F3002b



F3002c

Aunque la fogata se encuentra a sus espaldas parece que otra luz tan poderosa como ese fuego —que unos instantes antes hemos visto asociado al deseo de los dos jóvenes que se besan— reclama la atención del chico de apariencia anglosajona, rubio y con el pelo ligeramente largo. Un contraplano que rompe esa toma devuelve el objeto de su mirada: una chica de melena también clara (Susan Backlinie) (F3003) que le sonríe entre el humo procedente de un puchero. Tras una serie de planos contraplanos la chica desvía la vista fuera de campo, hacia un espacio nuevo, que en

---

<sup>191</sup> Más tarde descubriremos que se llama Cassidy (Jonathan Filley).

el plano picado siguiente se nos desvela como la mar, oscurecida por la nocturnidad del momento (F3004). Ya habíamos podido deducir, por la serie de planos anteriores, que el grupo se encontraba en una playa, y ahora aprendemos que se hallan al borde mismo de la mar.



F3003



F3004

Tras el acercamiento del chico, la joven inicia una carrera —ascendente primero y descendente después— por el promontorio a cuyo pie se encontraba sentada y que está delimitado por una sucesión de empalizadas o *picket fences*, de manera que lo que van a hacer quede fuera de la vista y oídos de sus compañeros, con la cámara como única y privilegiada espectadora. En su huida, la chica responde con frases bisilábicas “Chrissy” y “Swimming” a las preguntas que le hace su perseguidor: “What’s your name again?”, y “Where’re we goin’?” respectivamente. Ella se va quitando ropa por el camino hasta quedar completamente desnuda (F3005), mientras él la imita e insiste en decir “I’m not drunk. Slow down”, pero no puede evitar caerse torpemente por un terraplén.



F3005

El chico, desde su borrachera, se permite, inconscientemente, un juego de palabras: “Wait... I’m coming. I’m coming. I’m definitely coming”. “Ya voy”, dice, pero además la frase que utiliza, en inglés coloquial, también podría querer decir “me estoy corriendo” o “estoy eyaculando”. ¿Es simplemente fruto del alcohol o quizá debemos tomarnos al pie de la letra el intercambio de frases que se suceden? Él: “Hold on... I can swim... I just can’t walk or undress myself...”. Puede nadar, pero no andar o desvestirse: en el agua el tiburón comparte esas características con el chico. Ella insiste en atraerle hacia el agua (Chrissy: “Come on in the water”), pero él le pide que se lo tome con calma. Ante la petición de ayuda de Chrissy (“Help me!”), el

chico vuelve a recurrir al juego de palabras (“I’m coming. I’m coming”), a lo que ella responde aludiendo al dolor que le causa lo que está sucediendo (“It hurts!... Oh, my God!... Please help!”)<sup>192</sup>. *Incapaz* podría ser la palabra que resume la presentación del primer cuerpo masculino de la película (F3006): incapaz de desvestirse, de andar, de tan siquiera adentrarse en la mar.



F3006

Incapaz de afrontar los dos desafíos que le aguardan en el agua, el uno con forma de mujer, el otro aún sin forma definida. La impotencia del joven contrasta con la fuerza submarina que, antes de devorar a la chica por completo, la zarandea de un lado a otro, provocando sus gritos de dolor, en lugar de los de placer que le debería haber causado el chico<sup>193</sup>. Durante el ataque no se nos permite ver lo que sucede bajo el agua. Bill Butler, el director de fotografía, ha declarado, a propósito de esta escena, que “We tried to keep the camera down close to the water. Psychologically, you had to feel, What’s in there?” (Griffin 1995: 91). Según Askari, “The withholding of this evidence is what saves *Jaws* from being a mere monster movie, instead transforming it into suspenseful thriller” (1996: 35). Para Peter Biskind:

---

<sup>192</sup> La importancia de esta secuencia como metonimia de la película completa se puede vislumbrar más allá del propio texto fílmico, no sólo en la presencia de una chica nadando en el cartel anunciador del film, sino también en la alusión a ese baño nocturno en *1941* (Spielberg 1979), o, más recientemente, al incluir como escena de presentación del DVD de *Jaws* en su edición de coleccionista otras tomas de la chica bañándose mientras las mandíbulas del título recorren la pantalla de derecha a izquierda, ocupándola por completo y permitiendo así que los vértices de las letras que componen el título se crucen con el cuerpo de la chica.

<sup>193</sup> Dan Rubey propone una interpretación psicológica del encuentro del cuerpo con el tiburón: “The primary interface, in psychological terms, is that of our bodies. We are inside; everything else, by analogy everything that is not like us or cannot be identified with us, is outside. The shark is a perfect image for the violation of this barrier, because it tears its victims apart. It is an instrument of dismemberment, of violation of the integrity of the body. In terms of Freudian psychoanalysis, the emotional affect attached to the shark image in personal, experiential terms derives from the oral aggression directed at the mother’s breast we all felt as infants because of our mother’s inevitable inability to satisfy all our desires immediately and completely, coupled with fears of retribution in kind for that aggression. If the child wants to devour its mother to satisfy its oral needs and at the same time prevent her from ever leaving even for a moment, it also fears through the eye-for-an-eye (talion) mentality of immature intelligence that it will be devoured instead, a fear the shark exemplifies. *JAWS* inappropriately projects this primitive, body-based way of thinking and

The attack itself is shot in close-up, with the camera fastened on the woman's face, in a diabolical parody of all those Hollywood bedroom scenes in which the camera registers celluloid ecstasy by discretely holding on a face, while the attached body is presumably tripping the light fantastic off camera" (Biskind 1975: 1)

El grito, el dolor, se sitúa más allá del placer, y más cercano del goce, entendido, en este caso, como goce siniestro<sup>194</sup>. Donde la mujer busca sexo, con el chico, encuentra la muerte<sup>195</sup>:

Pues el goce no es, después de todo, otra cosa que el ámbito de la experiencia del sujeto: experiencia de carencia, de la inanidad esencial de todo objeto de deseo, de su incapacidad de colmar la hendidura del sujeto. Así, el precio del acceso al goce es siempre la herida narcisista: sólo hay goce allí donde el Yo del sujeto conoce la quiebra. Donde, en suma, lo real emerge cuando lo imaginario se resquebraja —de ahí que el goce suponga siempre el contacto con el horizonte de la muerte. (González Requena y Ortiz de Zárate 1995: 47)

A diferencia de la chica, el joven se queda tendido sobre la orilla, a medio vestir, o *a medio desnudar*, si se prefiere, hecho un pingajo: ni sabe ni puede saber nada de esto: aún no está preparado para el encuentro con lo real, aunque ya se haya señalado el punto de ignición del texto fílmico en el encuentro entre la mujer y esa fuerza submarina que la transporta. Se trata, en suma, de un medio-hombre impotente. O

---

perceiving onto women in general, and then society as a whole, turning history and social issues into private psychodrama" (1976: 23).

<sup>194</sup> Según Rubey, "The shark attack is filmed as a sexual attack, a substitute for the unconsummated encounter with the young man. [...] The camera quickly switches to the surface of the water, and the close-up of the woman's agonized face as the unseen shark tears her body under the water is a frightening imitation of orgasm, the cliché of the equivalence of pleasure and pain used almost from the first portrayal of female orgasm in film" (1976: 21). Y añade que esta yuxtaposición de erotismo y ataque violento se dirige hacia el sadismo y el odio hacia las mujeres del público.

<sup>195</sup> Según Morris, "in view of countercultural connotations of hippiedom, Chrissie's independence, freedom and sexuality seem to be punished – hypocritical and excessive restoration of patriarchal Law as normative" (2007: 51).

quizá se trate de un proyecto de hombre, un anticipo de Brody, el protagonista al que nos encontramos en la siguiente escena y cuya primera aparición analizamos en el apartado siguiente. Según Gordon: “the first man we meet in the film cannot perform: he cannot keep up with the woman, enter the water, rescue her, or make love to her. This failure seems to affect all the men in *Jaws*” (2008: 32)<sup>196</sup>.

Pero hay algo más, algo que resuena en esa secuencia y sobre lo que pivota la puesta en escena. Nos referimos a la baliza en la que Chrissy busca protección (F3007) y que ha venido ayudando a componer el plano (F3008), de tal suerte que la chica gira, no tanto en torno al tiburón que se supone tiene debajo, como alrededor de la boya que marca la composición de la escena (F3009).



F3007



F3008



F3009

Esa baliza, anclada en el fondo de la mar, aparece tambaleándose por el efecto cimbreado de las olas y de la marea y sobre todo por la acción que se desarrolla en esas aguas, con el consiguiente tintineo de la campana que alberga en su interior. Pero ninguna de esas fuerzas logra desviarla de su posición erecta, como primera señal que nos encontramos avisándonos, desde su forma fálica, de la presencia de la figura del Padre en esas aguas, en contraste con el hombre-niño o medio-hombre que se ha quedado, impotente, en la arena. No nos volveremos a encontrar una señal de porte similar hasta el plano final de la película, donde aparece un faro sobre el que se sostiene la toma, momento que analizamos en el último apartado dedicado al mundo interno de *Jaws*. La secuencia del primer ataque submarino acaba con el rumor de la

---

<sup>196</sup> Gordon añade: “The only one “coming” in this scene is the shark. The novel *Jaws* by Peter Benchley had sex scenes, but the only sex in the film is enacted by the shark” (2008: 32). Heath enlaza la pornografía con la violencia al referirse a esta escena: “At the same time today that pornography has become one of the most commercially viable sectors of film-making, the Hollywood feature film, cinema, has involved itself increasingly in a violence of the body in film: the body cut, sawn, rent, dismembered. Take *Jaws*, from the girl who runs into the ocean ahead of her boyfriend at the beach-party beginning and is ripped by the shark from below to Captain Quint bitten in half” (1981: 185).

mar en un horizonte dominado por la fállica baliza<sup>197</sup>, la cual se difumina al fundirse con otro horizonte similar, pero sin la presencia de la boya, tal y como lo ven los ojos de nuestro protagonista principal a la mañana siguiente (F3010a).



F3010a



F3010b

### 3.1.2. Presentación deportiva de un segundo medio-hombre urbano

Nuestro segundo hombre aparece en la escena inmediatamente siguiente a la que acabamos de comentar. Ambos momentos se enlazan mediante el fundido del horizonte marítimo de la noche con el del día, desde el horizonte que apenas si podía divisar el joven impotente hasta el que ve desde su ventana el hombre que se desespera mientras se nos muestra un primer plano de su cabeza, más bien de la silueta de su cuello, a contraluz (F3010b). La cámara no llega a mostrar su rostro mientras le sigue cuando se incorpora de la cama, tras un plano medio de la que luego descubriremos es su esposa. Spielberg sigue la forma clásica de introducir al personaje principal, sin llegar a mostrarle por completo, creando así un aire de misterio o de expectativa a su alrededor. El hombre aparece en ropa interior, con unos calzoncillos y una camiseta (F3011) —que se pueden considerar ropa de cama, pero que no hacen más que definirle como una continuación del muchacho que acabamos de dejar en la playa.



F3011

---

<sup>197</sup> En el menú de inicio del DVD del film se mantiene una toma similar, acompañada por el inquietante sonido intermitente de la campana.

Si bien es cierto que bastante más fornido, en parte por la edad y en parte por su formación, pues pronto descubriremos que es y ha sido policía. El momento en que por fin se desvela un primer plano de su cara coincide con la burla que el hombre hace del acento neoyorquino, lo que le proporciona un tono caricaturesco a su presentación (F3012).



F3012



F3013

Un nuevo hombre entra en escena: se trata de uno de los dos hijos, ambos varones, del capitán Brody. Viene sangrando por un pequeño corte en una mano, y será su madre quien le cure mientras Brody atiende el teléfono (F3013). El padre aparece ahora con una toalla al cuello, la cual contribuye a mostrarle en una actitud deportiva, como la de alguien que se dispone a afrontar una pelea (o que viene de pelear). Según Gordon, “*Jaws* concerns Brody’s initiation into manhood” (2008: 39) y su conversión en un héroe, aunque se encuentre poco preparado para ello: “Almost until the very end, Brody is passive, reluctanct, inept, and ill-equipped to be a hero” (39). Al final de la secuencia se le muestra en su atuendo de policía rural, ya provisto con sus gafas, a los mandos de un *pick-up* todoterreno de la comisaría local. Previamente, mientras salían de la casa, la mujer le ha quitado la toalla que se había dejado puesta. El capitán Brody sale a trabajar en su uniforme de trabajo, como lo hacía David Mann en *Duel*, sin la más mínima idea del desafío que le aguarda fuera de casa.

### 3.1.3. Dos hombres y un cuerpo y medio

Los otros dos hombres que completan el trío protagonista en la caza del gran blanco están representados, como ya hemos señalado, por los actores Richard Dreyfuss y Robert Shaw, nombres que hemos podido leer acompañando al de Roy Scheider en una especie de *pódium del elenco*, con Shaw en el puesto central y más elevado y los otros dos a sus lados (F3014).





F3014

Estas letras aparecen tras las de los productores y antes de las imágenes submarinas. Junto a ellas ya suena la música de John Williams. La amenaza se dirige hacia ellos desde el mismísimo arranque del film y su destino se antoja compartido, como el barco desde el que padecerán las embestidas del tiburón asesino. La posición destacada de Shaw refuerza la previsión de superioridad que hacíamos al comentar el rango como actor que ocupa cada uno de los tres.



F3015

Quint es el primero en ser presentado. Aparece en una sala de reuniones del ayuntamiento que se asemeja a un aula —donde las fuerzas vivas del pueblo se hallan reunidas tras el segundo ataque—, en la posición del profesor, haciendo uso de la pizarra. Como al tiburón, se le percibe inicialmente por el oído: prolépticamente su mano se sitúa entre las mandíbulas del escualo dibujado en la pizarra<sup>198</sup> (F3015), provocando ese ruido tan desagradable que se produce al arrastrar las uñas por la superficie del encerado. “Dentera” llamamos en español a la sensación que nos puede causar un sonido de este tipo, en inglés se diría que “he has set their teeth on edge”: en ambos casos se hace alusión a la dentadura, esa parte primitivamente agresiva del cuerpo, tanto del humano como sobre todo del de un tiburón, un tiburón cuyas mandíbulas proporcionan el título original del texto fílmico. Mediante su recurso a una sensación primaria, Quint logra que se acalle el alboroto al que ha dado pie el aviso por parte del capitán Brody del cierre de la playa, enseñándole a Brody su primera lección en el manejo de su propio cuerpo,

---

<sup>198</sup> Quint morirá al ser devorado por el gran blanco, en la secuencia que analizamos en el último apartado dedicado a la acción en *Jaws*.

algo en lo que Quint insistirá cuando se encuentren en la embarcación que les conducirá a los tres —Brody, Quint y Hooper— hasta el gran blanco.

Lemkin ya ha señalado a Quint como el vínculo más directo entre la mar y la población:

He demands respect and even fear from the mayor, a man who can bluster and shout his way through controlling the indigenous population, but finds that Quint, much like the shark, must be treated on a different level. Quint's alignment with this gathering, and indeed the land itself, is at best tenuous, but he still stands as the townspeople's most direct link with the primal power of the sea. (Lemkin 1984: 283)

El silencio y la atención que el cazador reclama de las personas reunidas en torno a Brody se convierte en verdadera admiración por parte de la cámara que lo muestra al espectador: vamos viendo a Quint en un *travelling* de acercamiento que lo va elevando sobre el resto de los allí congregados (F3016a) —a pesar de encontrarse él sentado y muchos otros de pie— mientras se come una pieza de fruta. Come a la vez que habla: conducta maleducada —¿casi animal si los animales hablaran? —, conducta que, a la vez que lo presenta alejado de la cortesía superficial de los amitianos, lo muestra dando dentelladas al trozo de fruta que tiene en la mano. La insistencia en enseñarnos su dentadura (F3016b) hace que resulte fácil asociarlo con la presa que —dice— desea cazar.



F3016a



F3016b

En este sentido, Brent Askari, refiriéndose al guión del film, ha apuntado que “Of the three main characters, it is Quint who is the shark's true equal. [...] He also has the most in common with the shark itself” (1996: 32). No debemos olvidar su atuendo, en el que destaca una camisa de un azul grisáceo —como el lomo de un tiburón visto a través de las aguas de la mar—, parcialmente cubierta por una chaqueta negra. Su gorra, no la típica de marino, sino una más propia de un marine, le delata como ex-

combatiente. Todo ello contrasta con el uniforme caqui de Brody, más común en tierra firme<sup>199</sup>. Pero los rasgos más sobresalientes de su apariencia los proporciona el propio actor con su bigote y sobre todo sus largas patillas de abundante pelo y su voz grave con ligero acento británico, una voz que cautiva la atención de los que le escuchan —los reunidos y los espectadores—, una voz eminentemente masculina. También averiguamos su nombre, o mejor dicho su apellido: “Mr Quint”, raíz que en inglés sólo se usa en tres o cuatro palabras, entre ellas “quintessential” y “quintaessentially”. *Quintaesencialmente* masculino<sup>200</sup>. Su intervención es lo último que vemos de esa reunión, dejando claramente marcadas su ley y sus condiciones, entre las que incluye: “I don’t want no volunteers. I don’t want no mates. There’s too many captains on this island”. Como si hubiera expresado una ley darwiniana, con su intervención pone en evidencia los problemas que se está encontrando el capitán Brody para imponer su propia ley.

Si Quint aparecía codo a codo con la figura de un tiburón, Hooper sale, como un habitante más, literalmente de la mar, esa misma mar en la que continúa la criatura que hace un momento —unos segundos en el transcurso de la película, unas horas en la diégesis del relato— a punto ha estado de devorar a dos amitianos, aunque finalmente se ha tenido que contentar con destrozar un embarcadero. En una exhibición de continuidad narrativa, se introduce a Matt Hooper en otro embarcadero, saliendo de un bote y siendo ayudado por un hombre que parece un basto remedo de Quint<sup>201</sup> (F3017a).



F3017a

<sup>199</sup> Recordemos que los pantalones de Mann en *Duel* también son caquis.

<sup>200</sup> Quint se erige en representante de esa masculinidad primitiva que promueve Robert Bly en *Iron John* (2001).

<sup>201</sup> De hecho, quien da vida al personaje de Ben Gardner es Craig Quinsbury, en quien se inspiraron los guionistas para la creación del personaje de Quint, según se hace saber en la galería de fotografías que contiene el DVD de la película. Es decir, fue Shaw quien en realidad se tuvo que inspirar en Quinsbury, aunque en la película sus funciones aparezcan intercambiadas.

Sin tan siquiera estar presente este último, el antagonismo existente entre ambos se hace patente desde la primera aparición de Hooper, quien de momento sale perdiendo en la comparación, dada su escasa estatura frente a la del hombre que le ayuda. Como sucedía con Quint, también en la misma toma se pasa de un plano general del personaje a un plano medio (F3017b) en el que Hooper se quita las gafas —que le relacionan con un mundo más intelectual y urbano<sup>202</sup>— y camina hacia la cámara para dejarnos ver que luce barba y gorro típicamente marineros, así como camiseta gris y cazadora vaquera azul clara.



F3017b

Gris y azul, colores que también vinculan a este personaje con la mar y más concretamente con los tiburones. Parece un lobo de mar pero varias pistas nos dicen que no lo es. Por un lado está su falta de talla, por otro su inmediata necesidad de acudir a la autoridad para solicitarle algo, y por si fuera poco cuando cumple lo que le ha mandado Brody lo hace apoyándose en uno de los postes que sujetan los atracaderos del puerto (F3018).



F3018

Su cuerpo nos indica que necesita apoyarse en ese poste, como ha necesitado la atención del jefe Brody o la colaboración de Gardner para acceder al embarcadero. Necesita cobijarse bajo —o junto a— una figura paterna masculina que le proporcione seguridad y que le muestre el camino de la Ley<sup>203</sup>. La encuentra, en

---

<sup>202</sup> Y con Brody y David Mann.

<sup>203</sup> Hooper se constituye en uno de los Man-Boys de Spielberg a los que se refiere Murray Pomerance: “The man-boy can be seen throughout Spielberg’s body of work. In *Jaws* he is Matt Hooper, a young oceanographer called in to assist the sheriff (Roy Scheider) of Amity, Long Island,

parte, en el jefe Brody cuando le informa de la falta de éxito que ha tenido el encargo que le ha hecho (F3019a). Entre los dos protagonistas se interpone otro poste de embarcadero que señala el tipo de relación que se intenta establecer entre ambos, una relación en la que desde el primer momento aparece un falo representativo de la Ley del Padre. Hooper interrumpe la conversación que el policía mantiene con un subordinado, el cual acaba dejándolos solos, permitiendo que Hooper ocupe la posición del hijo que desempeñaba el policía a las órdenes de Brody. Al cerrarse la puerta desaparece de nuestra vista el poste, pero éste es inmediatamente sustituido figurativamente por un tubo de desagüe que de nuevo se interpone entre ambos<sup>204</sup> (F3019b). A diferencia de Quint, su propuesta inicial no es la de dar caza al tiburón, sino, en sus propias palabras, “see the remains of the first victim”, es decir, ver los restos de la mujer despedazada por el animal: su primera intención apunta hacia su objeto de deseo, la mujer.



F3019a



F3019b

### 3.1.4. Cicatrices

Hay un momento en el que los cuerpos de nuestros protagonistas se exponen de manera genuina a la mirada del espectador. Sucede justo después de que hayan

---

face what he fears is a killer great white shark. Matt is knowledgeable, indeed expert, and therefore has the intelligence of an adult; this we see in a gruesome scene where performing a shark autopsy he demonstrates both professionalism and intellectual superiority to the common man sheriff. But he has the personality of a good bad boy. Joining the sheriff at home for dinner, he shows off the insouciant and romantic detachment of the child-dreamer. For him, the little town of Amity is a fairyland; and the story into which he has tumbled is a fabulous myth, an adventure that can gobble him up like a shark itself. If it is true of sharks that they must move incessantly in order to live, the great white of *Jaws* is film itself, continuously unspooling, engaging, and unfolding, and the expert who is familiar with the technology of the thing but at the same time suspended in wonder and delight is Spielberg, an analogue for whom Hooper may well be” (2005: 139).

<sup>204</sup> En la novela, a la vista de la relación que el universitario mantiene con la mujer de Brody, se establece una relación edípica, con Brody en la posición del padre y Hooper en la del hijo que se acuesta con su *madre* y al que no le importaría que Brody desapareciera. Aquí esa relación se manifiesta de manera más contenida, sin que llegue a culminarse el deseo de Hooper hacia la señora Brody, pero no por ello carente de la relación paterno-filial entre Brody y Hooper. Analizamos el encuentro de los tres en la sección dedicada al mundo externo.

hecho sangrar al tiburón mediante el primer barril que le clavan en el cuerpo. Brody está preocupado por una heridita (F3020), que no será “permanent”, según Quint, lo que da pie a la mostración de las diversas cicatrices causadas a sus dos compañeros en diferentes ocasiones.



F3020

La cicatriz *escribe* con sangre la historia del cuerpo. Su localización —tanto en la geografía corporal como en la historia personal de cada uno— responde con certeza a la pregunta que se hacen Kirkham y Thumim sobre el cuerpo: “In what ways are suffering, endurance and pleasure visible, how are they inscribed on the surface of the body?” (1993: 13). Si Brody comprueba el alcance de su pequeña herida, de espaldas a sus compañeros y medio avergonzado porque la sangre indica su torpeza en el ambiente mariner, sus compañeros, por el contrario, hacen gala de las huellas que han ido quedando marcadas en sus cuerpos<sup>205</sup>. Quint comienza la presentación de sus magulladuras mostrando su dentadura (F3021a), esa parte del cuerpo con la que le asociamos desde su primera aparición en el texto.



F3021a



F3021b

Al quitarse el diente postizo deja un hueco en la boca que le vincula aún más con la criatura que están buscando, ya que, al igual que Quint, el tiburón tiene sus afilados

---

<sup>205</sup> En relación a esta escena, Carl Gottlieb indica que: “I willingly concede that the *idea* of a scene in which men compare scars as a macho ritual may have originated with Millius; his personal obsession with ‘manly’ behaviour is well-known and irrefutable by me” (2001: 10), “but I wrote that dialogue word for word as it appears in the script in the film”, le declara a Bill Baer (2001: 58).

dientes separados, como si fueran cuchillos dispuestos a clavarse en su presa<sup>206</sup>. El marino también le pide a Hooper que le toque debajo de la gorra, donde tiene una hendidura (F3021b). El ictiólogo se da por aludido, mostrando una bien dibujada cicatriz que porta en el antebrazo (F3021c). Quint ofrece entonces su brazo, mucho más grande y musculoso que el del universitario, y explica que no puede extenderlo del todo porque se lesionó en una competición de pulso mientras celebraba el fallecimiento de su tercera esposa (F3021d).



F3021c



F3021d



F3021e

De unas extremidades inmediatamente se pasa a otras, sobre las que ya había mostrado su ansiedad David Mann en *Duel*: Hooper se arremanga una pierna sobre la mesa y Quint hace lo propio, pero sobre la pierna de su compañero (F3021e). Quizá sea fruto del alcohol, pero ninguno de los dos hombres tiene inconveniente en que esto suceda<sup>207</sup>. Están mostrando, midiendo, comparando y apoyando sus dos miembros sin ningún pudor, incluso con regocijo<sup>208</sup>. Stephen Heath vincula este momento al contexto de mostración de fragmentos del cuerpo que se desarrolla a lo largo de la mayor parte del texto fílmico:

The stress on dismemberment—after the girl, all the victims are male, and the focus is on losing legs—finds its resonance in this context, as too does the scene where Quint and Hooper compare shark wounds (and drink to their legs!). (Heath 1985: 513)

<sup>206</sup> Hooper también había encontrado un diente del tiburón en la escena nocturna del barco semi-hundido, y lo había perdido. Aquí encuentra de nuevo un diente suelto, en esta ocasión en la boca de Quint.

<sup>207</sup> Según Gordon, “Certain violent activities of groups of men, such as hunting, fishing, or warfare, lead to bonding which can break down traditional hierarchies and create a camaraderie with perhaps a homoerotic tinge” (2008: 45). Creemos que la atracción homosexual se queda en eso, en un mero matiz con el que quizá algunos espectadores puedan identificarse.



Heath remarca la evolución visual que supone la fragmentación del cuerpo hasta la plenitud del último fotograma<sup>209</sup>:

Film is the constant process of a phasing-in of vision, the pleasure of that process—movement and fixity and movement again, from fragment (actually thematized in *Jaws* as dismemberment) to totality (the jubilation of the final image). (Heath 1985: 514)

En este sentido se mantiene la fragmentación que ya sucedía en *Duel*, con el añadido de que aquí estos hombres están comparando sus experiencias previas, lo que ellos —sobre todo Quint— saben, y Brody desconoce: el resultado del enfrentamiento con lo real. Sus heridas nos remiten por tanto al momento del goce, donde, como ya señalábamos al analizar el primer ataque, se produce el “contacto con el horizonte de la muerte” (González Requena y Ortiz de Zárate 1995: 47). Aunque el policía haya sido testigo de las autopsias que comentamos en la sección dedicada al mundo externo, su experiencia no ha sido directa, y habrá de esperar a su confrontación final con el tiburón —precedida por la muerte de Quint— para acercarse con plenitud a lo real. Toda la escena de las cicatrices ocurre bajo la atenta mirada de Brody, quien se mira algo en el estómago, como comprobando la profundidad de una cicatriz que pudiera tener (F3022), pero sin que le parezca digna de mención, por lo que no hace partícipes a sus compañeros, que han seguido con el juego y han brindado en honor a sus piernas (F3023).



F3022



F3023

El *striptease* por partes continúa de manera lúdica, con Hooper burlándose primero de su corazón, roto por una mujer, y a continuación del rastro impreso en el

---

<sup>208</sup> Como menciona Joseph Andriano (1999: 26), esta escena es reminiscente del capítulo cien de *Moby-Dick*, “Leg and Arm” (Melville 1986: 546-553).

<sup>209</sup> Que nosotros analizamos en el último apartado dedicado al mundo interno.



otro brazo de Quint por un tatuaje mal borrado. El científico bromea atribuyendo el lema “mother” a ese tatuaje extinto que dará pie a que Quint relate su experiencia en el Indianapolis. En lugar de “mother” lo que había inscrito en el brazo del ex-marine era “U.S.S. Indianapolis”. La invocación de la madre procede del ambiente placentero que se ha creado, pero debemos destacar que tras su mención el marino da cuenta de una de sus experiencias más sentidas, como comentamos en la sección dedicada al mundo interno de *Jaws*.

### **3.2. LA ACCIÓN EN *JAWS***

Los tres protagonistas masculinos del texto fílmico, a la vez que se embarcan en busca del gran blanco, lo hacen también en una competición de liderazgos, como la que ya hemos visto reflejada en la exhibición de cicatrices que acabamos de analizar. Los tripulantes del Orca cumplen todos los requisitos de la acción que Kirkham y Thumim señalan como definatorios de la masculinidad: “chivalrous deeds, sports, combat and violence, with an emphasis on competition” (1993: 15), pero con diferencias en la realización que de los mismos lleva a cabo cada personaje. Nos centramos ahora en aquellas escenas donde, en primer lugar, aparece la competición en su manifestación más básica, como una demostración de fuerza, para considerar a continuación la importancia de las armas utilizadas en la lucha contra el tiburón y finalmente estudiar una de las máximas manifestaciones de violencia de la película, que se corresponde con la muerte de Quint. Todas estas escenas pertenecen a la segunda parte de la película, o al tercer acto, según el análisis hecho por Brent Askari del guión, ya que en los dos anteriores “None of the three possible heroes ever actually goes into battle with the nemesis” (1996: 32).

#### **3.2.1. Fuerza expresa y aprendizaje de supervivencia**

Kirkham y Thumim resaltan “the significance of physical strength in the portrayal of an ideal masculinity” (1993: 15). En la primera secuencia a bordo del

Orca, Quint y Hooper compiten en la fuerza de sus respectivas manos<sup>210</sup>, el marino aplastando una lata de cerveza (F3024), el universitario imitando su gesto, pero con un vaso de papel<sup>211</sup> (F3025).



F3024



F3025

La acción de Hooper resulta cómica porque, dada su talla y su no demasiada experiencia, no puede llegar a competir realmente con el marino, curtido en todo tipo de lances, según nos dan a entender su pose y las vivencias que va relatando. El duelo de aplastamientos que se produce entre ellos se realiza con armas desiguales, incidiendo ya en el tema de la obsesión por el tamaño, que comentamos más adelante.

Y entre tanto, ¿qué sucede con Brody? El policía se sitúa fuera de esta competición, en otro nivel: no intenta competir con la veteranía e instinto de Quint ni con la formación y medios técnicos de Hooper, sino que pretende aprender de los dos, estableciendo inicialmente con ambos, en lugar de una relación competitiva, un vínculo de adiestramiento en las artes marineras. El policía se está “training for action” y desarrollando “the acquisition of survival skills” (Kirkham y Thumim 1993: 15). El proceso no es tan físico como en otras películas en las que por ejemplo se refleja el entrenamiento de efectivos militares: aquí, aunque Brody deba usar su cuerpo para la mayor parte de las tareas que —sobre todo Quint— le encargan, lo que debe aprender es a desenvolverse en un medio que le resulta ajeno, no sólo por su demostrada falta de pericia —que subsanará con creces al final del film—, sino también, por encima de todo, por su miedo a la mar. En la secuencia del aplastamiento le vemos primero realizando la ingrata labor de arrojar la carnaza por la borda, mientras Quint confía en la respuesta de su caña y Hooper en la de su radar.

---

<sup>210</sup> La rivalidad entre personajes tuvo su correspondencia en confrontaciones entre Shaw y Dreyfuss durante el rodaje. Según la versión de este último, entre ellos se desarrolló una relación personal que tuvo momentos de camaradería y otros de abierto enfrentamiento, como cuando Shaw le llegó a ofrecer más de mil dólares si se tiraba desde lo alto del mástil del Orca para que intentara demostrar que no era un cobarde. Spielberg, por si acaso, lo prohibió (Griffin 1995: 96).

La relación entre planos y dentro de los mismos mide las fuerzas de cada uno: la secuencia presenta inicialmente ese *plano de tres*<sup>212</sup> (F3026), con Brody en posición adelantada pero realizando una acción denigrante, Quint en el medio, cómodamente sentado, y Hooper al fondo, intentando ocupar una posición más destacada.



F3026



F3027a



F3027b

Se pasa a un *plano de dos*, con Quint en primer plano, dominando la composición, en la que Hooper aparece esquinado y al fondo, bajo la imponente caña del marino (F3027a), en la cual Brody encuentra apoyo momentáneamente, de paso en sus labores de intendencia (F3027b). Luego vienen los planos contraplanos individuales que ya hemos comentado (F3024 y F3025), y tras un plano individual de Brody y su torpeza con los nudos, y otros de conjunto con la regañina de Hooper y los consejos de Quint, la escena finaliza con Brody aún más destacado que al principio, pero en posición más baja que entonces, debajo de la caña que prolonga la figura de Quint (F3028), quien le da el consejo paternalista de que el policía le pregunte a él primero antes de tocar cualquier otro nudo.



F3028

El juego de equilibrios insiste en señalar a Quint como ganador en esta batalla de fuerzas, y también como modelo de figura paterna a seguir por Brody, cuyo proceso de aprendizaje sigue, de momento, el camino de la sumisión, evitando cualquier enfrentamiento que pueda poner en peligro su integridad física. La continua oposición entre Hooper y Quint desemboca momentos más tarde en

<sup>211</sup> En concreto se trata de un vaso de *styrofoam*: “espuma de poliestireno” en español.

<sup>212</sup> “A three-shot” en inglés.

agresiones gestuales, mediante un corte de mangas (F3029a) y gestos con manos y lengua (F3029b) que Hooper, respaldado por la caña de pescar y ocupando por tanto el lugar de Quint, dirige hacia este último, mostrando, por un lado, una regresión infantil —ya que esos gestos son más propios de un niño que de un adulto—, y, por otro, su deseo de ocupar el lugar del *padre* Quint.



F3029a



F3029b

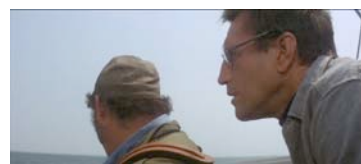
A este último le vemos unos momentos antes literalmente unido, en primer plano, a la caña que señala su autoridad paterna (F3030 y F3031), e interrumpe las prácticas de anudado de Brody para que el policía le ayude —y no le estorbe—, haciendo que se sitúe justo detrás suyo, como si los dos formaran un solo cuerpo que se mueve sincronizadamente (F3032), siguiendo las evoluciones del tiburón.



F3030



F3031



F3032

En esta misma secuencia, momentos antes de los gestos burlescos de Hooper que hemos comentado, Quint le brinda al policía la difícil tarea de sujetar la gigantesca caña, algo que Brody hace con torpeza e incluso con sorpresa: su proceso de aprendizaje parece estar dando resultado y se le otorga el privilegio de ser él quien maneje la caña. Esta diferencia explica —aún mejor que la negativa del ictiólogo a reconocer su error al no detectar que lo que había picado era un tiburón— los gestos de burla por parte de Hooper hacia Quint que tienen lugar instantes después.

### 3.2.2 Fusil y pistola

Son varias las armas que exhiben nuestros protagonistas durante el proceso que conduce a la explosión del gran blanco. En el apartado anterior ya hemos

resaltado la presencia de la caña de pescar como prolongadora de la figura paterna de Quint. La caña tiene su importancia por su tamaño y emplazamiento relativos con respecto al cuerpo que la maneja, pero para dar muerte a un tiburón hacen falta otras armas que, sin alcanzar esas dimensiones, cobran gran importancia por su relación con el personaje que las utiliza y la composición que de esa relación se hace. Nos estamos refiriendo a armas más propias de la caza que de la pesca, ya que resultaría muy difícil *pescar* un escualo de semejantes dimensiones, y en su lugar habrá que *cazarlo*, empleando para ello útiles propios de la caza como la pistola y sobre todo el rifle o el arpón (este último sólo usado con bestias marinas como las ballenas o los tiburones)<sup>213</sup>. Sigamos varios momentos de la caza, a medida que se van utilizando cada una de las diferentes armas.

El arma larga que monta con precisión Quint (F3033) tras el primer avistamiento del gran blanco no dispara balas sino pequeños arpones que pretende clavar en la pétreo piel del tiburón, unidos a unos barriles que le cansen e indiquen su posición. Durante el proceso de montaje del arma se inserta un plano de las piernas de los otros dos hombres (F3034).



F3033



F3034

Como recordábamos al hablar de la secuencia en la que se exhiben las cicatrices, en *Duel* David Mann ya había mostrado su ansiedad sobre esta parte del cuerpo: en esta ocasión sucede algo similar a la angustia de Mann, pues hasta este momento no hemos sido capaces de distinguir bien la parte inferior de las piernas de Brody o de Hooper. La separación y aislamiento de estas partes del cuerpo en el plano que nos ocupa no hacen más que indicarnos que estos otros dos hombres también portan signos visibles de virilidad, y preparan el camino para la ya comentada secuencia de

---

<sup>213</sup> Preferimos analizar la utilización del arpón en el apartado siguiente de nuestro comentario, ya que su uso se produce durante el ataque submarino del tiburón contra la jaula de Hooper, uno de los momentos de mayor acción de la película: además el arpón se diferencia de pistola y fusil en no ser un arma de fuego, por lo que parece oportuno considerarlo aparte.

las cicatrices, inmediatamente posterior en el texto fílmico a la que ahora analizamos.

Instantes más tarde, cuando Quint está a punto de disparar un primer arponazo al escualo, podemos ver su cuerpo balanceándose arriba y abajo en la prolongación de la proa, hasta que lo único que divisamos del mismo son sus piernas, ligeramente desenfocadas y a contraluz, con el aumento de tamaño y de presencia que ello supone (F3035), sobre todo si comparamos esas piernas, que ocupan de forma ascendente el centro de la imagen, con las de sus compañeros, que resbalaban torpemente en su movimiento descendente y lateral. Mientras Quint monta su arma, Hooper intenta sacar una foto con teleobjetivo del tiburón (F3036). Su máxima preocupación se centra en que también salga Brody, para que por comparación se pueda determinar mejor el tamaño del escualo: de nuevo la obsesión por el tamaño se hace presente. En cuestión de segundos, el policía se encuentra entre el tiburón y el amenazante arpón del arma de Quint (F3037), objeto que le hace sentirse aún más asustado que cuando hubo de manejar la caña de pescar.



F3035



F3036



F3037

También le atemoriza la cámara del ictiólogo, pues la petición de Hooper supondría situarse demasiado cerca del gran blanco, algo para lo que el policía todavía no está preparado. Finalmente Quint dispara al tiburón, haciendo caso a los gritos “Now” y “Shoot” de los otros dos hombres, quienes corean la acción. No debemos dejar de fijarnos en que en la mayoría de las ocasiones en las que se sigue al tiburón lo que se ve en realidad es un trozo de mar, de mayor o menor extensión. La excitación de los otros dos hombres contrasta con la calma de Quint, de espaldas a la mar a la vez que integrado en la misma, con el arma en posición de relativo descanso (F3038), como quien ha culminado su deseo y descansa hasta que se cumpla de nuevo.



F3038

Dado el balanceo y la inmersión que visualmente Quint hace en la mar, más que cazar al tiburón está dándose un baño de agua y luz. Tampoco debemos dejar de tener en cuenta que lo que ha hecho con el tiburón no ha sido más que herirlo, y por tanto prepararle el camino para una cicatriz, con lo que logra tener un rasgo más en común con el primitivo habitante de la mar.

El ataque nocturno del tiburón contra el Orca hace que tanto Quint como Brody hagan uso de sus armas de fuego. El primero en disparar es Quint, esta vez con un verdadero fusil<sup>214</sup>. La aparición del mismo se produce tras una serie de intercambios de sonidos y luces entre la mar y los tres navegantes: una vez que el marino acaba de relatar su experiencia en el Indianapolis, que analizamos más adelante al hablar del mundo interno, y que finaliza con un “Anyway, we delivered the bomb”, una vez que ha mencionado esa palabra, *bomb*, la mar y algunas de las criaturas que la habitan parece que hubieran sido conjuradas. Primero oyen a una ballena que, tras las palabras de Quint, emite unos sonidos a modo de confirmación de la historia. Los tres hombres, a su vez, contestan mediante un par de canciones, “Lady of Spain” y “Show me the way to go home”<sup>215</sup>, una dirigida por Quint hacia una idea mitificada de la mujer, la otra entonada inicialmente por Hooper, quien muestra su deseo de volver a casa, a la casa materna, la mar, de la que procede (ese deseo se verá realizado poco después, cuando se sumerja enjaulado en las aguas que albergan al tiburón y, una vez rota esa jaula, se quede en el fondo de la mar hasta el final de la película). Quint corea enseguida esta última canción, y Brody duda en

---

<sup>214</sup> Se trata de un fusil M1 Garand, del mismo tipo que los utilizados por el ejército estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, como puede observarse en *Saving Private Ryan* (Spielberg 1998). Aunque resulte lógico que Quint haya preferido seguir utilizando el arma a la que se había acostumbrado durante su paso por el ejército, no deja de ser significativo que no utilice un rifle — mucho más preciso y propio de prácticas deportivas como ésta— y haga uso en su lugar de un fusil. Se trata de un arma de ocho disparos muy popular, de la que se han vendido millones de unidades. Aunque su finalidad inicial haya sido militar podríamos considerar este fusil como el arma larga media del ciudadano americano medio. El proceso de identificación con y de justificación de quien porta ese arma resulta mucho más rápida entre los usuarios de armas de fuego, que son muchos — Spielberg entre ellos. No debemos olvidar que en Estados Unidos, a diferencia de España, es legal la tenencia de armas de casi todo tipo, siempre que se disponga de la correspondiente licencia.

<sup>215</sup> Quint: “Farewell and adieu to you, fair Spanish ladies/ Farewell and adieu, you ladies of Spain”. Hooper: “Show me the way to go home. I’m tired and I want to go to bed”. Ambos: “I had a little drink about an hour ago/ And it’s gone right to my head/ Wherever I may roam/ By land, or sea, or foam/ You can always hear me singing this/ Show me the way home”. Todos: “Show me the way to go home/ I’m tired and I want to go to bed/ I had a little drink about an hour ago/ And it’s gone right



unirse a ellos, cosa que finalmente hace, mientras se les aproxima el barril amarillo que porta el señalizador instalado por el ictiólogo, mecanismo que produce una luz y un pitido intermitentes, verdaderos medios de comunicación entre la mar y la tripulación del Orca. El empuje de esa fuerza marina que les rodea hace que la embarcación se astille y se abra una vía de agua, todo ello acompañado de planos de botellas tambaleantes y objetos que se caen, como sucederá en *Close Encounters of the Third Kind* o en los *Jurassic Parks*, cuando tiemble la tierra y eso sea indicio de la presencia de alienígenas o de dinosaurios. Se abren nuevas vías de agua y Quint le encarga a Brody que extinga el pequeño fuego que se ha producido a bordo. A pesar de tratarse de un ataque submarino, la interacción entre la fuerza marina y los tres hombres del Orca ha hecho que broten unas llamas que el policía logra apagar: resulta de todo punto indudable que es en el contacto con las aguas que les rodean, más que con el propio tiburón, donde, literalmente, *saltan chispas*<sup>216</sup>. El intercambio de luces y sonidos al que asistimos<sup>217</sup> provoca que tanto Quint como el propio Brody exhiban sus armas de fuego. El marino dispara a la mar en la oscuridad de la noche, sin que se pueda ver más que el barril que indica tanto la presencia del tiburón (F3039) como la herida que éste porta. Hooper le recrimina con un “Don’t waste your time”, a lo que Quint responde: “What’s wrong with this?”: ¿qué hay de malo en que el marino dispare su fusil contra la mar? Hooper parece no ser capaz de entenderlo todavía. Brody, en cambio, pretende seguir los pasos del *padre* Quint, y va en busca de su pistola. Al sacarla se distingue claramente una estrella fugaz tras de sí (F3040).



F3039



F3040



F3041

---

to my head/ Wherever I may roam/ On land, sea or foam/ You can always hear me singing this—”. Y se corta con un “Start the engines” de Quint.

<sup>216</sup> La ocasión anterior en la que se habían mostrado llamas había sido en el arranque narrativo del texto, y, como hemos señalado en la sección dedicada al cuerpo, se asociaba directamente con la fogosidad de la relación sexual entre los jóvenes que allí aparecían. La culminación de este vínculo se alcanza cuando explota el tiburón al final de la película, como vemos más adelante al analizar el mundo interno.

<sup>217</sup> Y que anticipa uno de los motivos audiovisuales de *Close Encounters*.



Casualidad o no, en el plano siguiente de la mar y el cielo con el barco en el centro aparece otra nueva estrella que señala el camino a seguir (F3041) y que se encuentra emparentada con la tardía inseminación figurada que se producía desde los humos del camión de *Duel* hacia el coche rojo del protagonista<sup>218</sup>. En el texto que ahora nos ocupa esa inseminación también se produce de manera figurada y tardía después de que Quint haya disparado a la mar, y la continuación narrativa directa que podemos ver consiste en la extracción por parte del policía de la pistola que mantenía bien guardada en una bolsa. Pero aún es demasiado pronto para que llegue a usarla. Sí lo hará al día siguiente, una vez que se haya enfrentado a Quint.

El enfrentamiento entre Quint y Brody ocurre después de que se haya avistado de nuevo el tiburón, el cual hiere al marino en las manos al tirar de la cuerda que en ese momento les une. Quint acababa de avisar a Hooper del peligro que corría al enrollar la cuerda, para ser él mismo quien *se queme* las manos por el tirón del escualo. De nuevo la relación entre Quint y la fuerza marina trae consigo una herida —en las manos del marino—, una herida que quema (F3042).



F3042

Ante semejantes manifestaciones de violencia, Brody decide, en sus propias palabras, “make a phone call”: habla de llamada telefónica, quizá por su falta de familiaridad con el medio marino —aunque esté acostumbrado a las emisoras de la policía—, quizá porque lo que intenta hacer no es más que lo que David Mann pretendía, sin éxito, en *Duel*: pedir ayuda para no tener que enfrentarse cara a cara con la situación a la que, en el caso de *Jaws*, la demanda marina —por la mar y el tiburón que lo surca— y la marinera —por la rotura de la radio por parte de Quint— le hacen verse abocado. Instantes antes el marino también ha impedido que ocurriera una conversación radiofónica entre Martin y su mujer, que ha llamado al barco, y a

---

<sup>218</sup> Algo similar nos lo encontramos en *Close Encounters*, cuando multitud de lucecitas *inseminan* la montaña donde se produce el encuentro entre extraterrestres y terrícolas.

la que Quint no le ha dado ocasión de hablar con Brody. El superviviente del Indianapolis rompe la radio<sup>219</sup> con un bate que inmediatamente pone en manos del policía (F3043a), y este último se enfrenta verbalmente al marino, pero a pesar de apuntarle con la herramienta (F3043b) lo que acaba haciendo es destrozar la radio, incapaz de llegar a oponerse físicamente a Quint. Poco después le imitará aún más al colocarse la pistola en el cinturón. El policía, a diferencia del marino, sí dispara al tiburón (F3044), y no a la mar o al morro del escualo: su ira se ha desencadenado tras el enfrentamiento con Quint, y es contra su figura paterna contra la que vacía el tambor de su revólver.



F3043a



F3043b



F3044

### 3.2.3. Casa submarina

Las tomas más claras del tiburón se pueden ver desde la jaula en la que se sumerge Hooper. Anteriormente había sido Brody quien por primera vez contemplaba de cerca y por sorpresa las mandíbulas del gran blanco. Sucedió durante las primeras secuencias a bordo del Orca, tras las burlas de Hooper hacia Quint: el policía está sembrando la mar una vez más de carnaza cuando irrumpe el morro del tiburón, esa boca que, dada la composición del plano y el color del guante que porta Brody, hace que por unos instantes su mano se oculte de nuestra vista y parezca que el escualo se la hubiera tragado (F3045).



F3045

---

<sup>219</sup> Según Gordon, “when he [Quint] crazily smashes the radio, he could be said to be finally cutting

Ante este primer susto, la reacción del neoyorquino es decirle a Quint que “You’re gonna need a bigger boat”, frase improvisada por Scheider (Baer 2001: 56) que incide una vez más en el tema del tamaño y que se convertiría en una de las expresiones más recordadas de la película. Pero la amenaza se vuelve más auténtica cuando se divisa desde los barrotes de la jaula del ictiólogo.

La secuencia de la jaula se diferencia del resto del texto fílmico en su carácter submarino, excepción hecha de los planos iniciales del film, de las tomas de bañistas atacables por el tiburón, y de la incursión submarina y nocturna del propio Hooper en el barco hundido, ocasión esta última que comparte protagonista masculino con la escena de la inmersión en la jaula. En aquella escena nocturna el resultado había consistido en descubrir el cuerpo sin vida del tripulante del barco abandonado, tercera víctima del tiburón. Se trataba de Ben Gardner, quien había ayudado a Hooper a acceder al embarcadero en la primera aparición del ictiólogo. Como señalábamos al comentar ese encuentro, Craig Quinsbury, la persona que encarna a Gardner, fue en quien se inspiraron para el personaje de Quint, por lo que su muerte no deja de constituir un anuncio de lo que le ocurrirá a Quint al final de la película. En concreto se visualiza la cara de Gardner, iluminada por la linterna del submarinista, resultando imposible no fijarse en las cuencas de los ojos (F3046), totalmente vacía una de ellas, en un plano que nos remite directamente a un texto del que *Jaws* es continuador.



F3046



F3047

Nos referimos a *The Birds* (Hitchcock 1963), donde se muestra un plano similar (F3047) que, según González Requena (1992), inaugura el cine post-clásico, pues por un lado se desmonta el sistema de miradas del cine clásico, y ya no vemos *con* el personaje, sino que miramos lo que él ve, es decir, se exagera el trabajo del punto

---

Brody’s umbilical cord” (2008: 44).

de vista, y por otro lo que se nos permite escudriñar es “literalmente un agujero, algo informe, un desgarró del espacio”, es decir, un agujero negro, un punto ciego donde se sitúa lo real, y en este caso “ahí el texto pone al horror” (González Requena 1992). En nuestro texto el agujero negro se sitúa en el barco hundido, del que sale un cuerpo que porta otro agujero, también negro. Como en *The Birds*, la visión del agujero y del horror que representa deja sin palabras a quien lo ve. Las palabras, el lenguaje, no llegan hasta ese punto en el que se sitúa el relato, donde la palabra y la visión se vuelven insoportables y sólo cabe el horror.

Se decide bajar la jaula con el barco ya algo semi-hundido, casi como el de la excursión nocturna. Quint les ha entregado los chalecos salvavidas, sin coger uno para sí mismo, ya que gracias a su experiencia en el hundimiento del Indianapolis sabe que su uso puede acarrear algo peor que la propia muerte, como veremos al analizar el mundo interno. Es el marino quien se interesa por la posibilidad del veneno —a la que inicialmente se había negado— y, necesariamente, por la jaula desde la que poder inocularlo al tiburón. El lugar por donde Hooper pretende introducirle la aguja es, a pesar de la dificultad que ello entraña, la boca: Quint fuerza su elección al hacerle ver al ictiólogo la dureza de la piel del escualo. El marino focaliza por tanto su deseo de entrar en las fauces del tiburón a través de Hooper, que será incapaz de cumplirlo. Mientras se sumerge, Brody le reclama sus gafas, para que pueda ponerse las de buceo, de mayor protección. El policía ya se encuentra desprovisto de las suyas, y ahora Hooper también ha de prescindir de aquello que a ambos les permite ver y mirar, pero que de momento no les ha ayudado nada a entender.

Como en un cortejo, el tiburón merodea alrededor de la jaula, y en su segundo acercamiento arremete violentamente contra la misma, con la consecuencia inmediata de que Hooper pierda su arma: literalmente es desprovisto de aquello que le permitiría entrar en contacto con las fauces del tiburón. Es decir, Hooper da un paso más, necesario, en su avance hacia una identidad individual. En palabras de González Requena:

El precio de la constitución —simbólica— del sujeto, de su acceso al ser, es, pues, la prohibición del incesto, es decir, la prohibición, a partir de un momento dado, de la prolongación de la fusión especular. Se trata, propiamente, del paso

por la castración: el sujeto nace de un cierto desgarró, el de la pérdida de la totalidad, el del fin de la completitud narcisista. (González Requena 1996: 27)

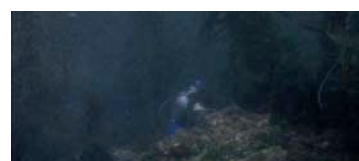
No debe extrañarnos que el paso de Hooper por la experiencia de castración ocurra al enfrentarse con el tiburón: en la violencia del encuentro, la boca femenina que amenaza a Hooper (F3048) se convierte en el tiburón masculino que embiste y acaba entrando en la jaula (F3049). Se produce una inversión de géneros, una confusión entre los mismos, pues “en el orden imaginario, narcisista, la diferencia de los sexos resulta a la vez intolerable e improcesable” (23): llegado el momento del choque, las diferencias entre los dos campos, el masculino y el femenino, se polarizan y se intercambian, instante que Hooper aprovecha para desaparecer de la escena, pues aún no está preparado ni desea lo suficiente para afrontar el contacto con lo real, ya que “cuando, a pesar de todo, algunos zarpazos de lo real le alcanzan, retrocede, se contrae, abandona la exploración y renuncia a todo saber” (22). El ictiólogo sale de la en un principio segura jaula hacia un hueco en el fondo de la mar: ha vuelto a casa, a ese hogar materno y submarino del que le resulta tan difícil partir (F3050).



F3048



F3049



F3050

Durante lo que queda de película no volveremos a saber de él —si está vivo o muerto— hasta que le veamos volver a nacer saliendo de la mar, cuando Quint ya haya sido engullido por las fauces del tiburón.

#### 3.2.4. Muere Quint

La muerte de Quint supone uno de los puntos culminantes del texto fílmico. Sucede inmediatamente después de la escena que acabamos de comentar: los dos hombres que permanecen a bordo izan la jaula, no sin que antes se rompa parte de la estructura que la sujeta. Quint muestra verdadera ansiedad mientras sube lo que queda de la estructura metálica, no se sabe si por la posibilidad de que Hooper haya fallecido o por la proximidad del tiburón, que hace que el encuentro entre marino y animal sea inminente. Para reforzar esta última teoría se nos enseña un primer plano

en el que, además de la angustia de su rostro, no podemos evitar fijarnos en ese diente que le falta (F3051) y que le vincula de una manera más cercana al gran blanco. A la luz del día, la ausencia del diente nos remite al agujero negro del ojo de Ben Gardner e insiste en indicarnos el destino de Quint.



F3051

Quint muere culminando su propio deseo, pues si han llegado a esta situación extrema ha sido gracias a que ha forzado la máquina de la embarcación y ha permitido que Hooper se sumerja en la jaula que el mismo ex-marine había despreciado con anterioridad. Tras izar la jaula, aparece de nuevo el tiburón, que una vez más exhibe su ambigüedad sexual: primero como esa gran boca —de índole femenina— que sale de la mar ocupando toda la pantalla hasta el punto de que la cámara casi se adentra en las enormes fauces dentadas (F3052)<sup>220</sup>, y en la toma siguiente como el tiburón —de índole masculina—, el cual, ya en plano general (F3053), se intenta introducir en el Orca, el barco con nombre de ballena, también asesina y de índole femenina. En el próximo plano de nuevo se cambia el rol del tiburón, y se puede ver a Quint aferrándose con ambas manos al marco de la puerta abierta, signo marcadamente femenino reforzado por la presencia de la negra boca del escualo, en la que prefiguradamente, y por efecto de la composición, ya podemos ver que ha entrado la pierna del marino (F3054).



F3052



F3053



F3054

---

<sup>220</sup> Según Arthur Knight, “That huge, hideous head snapping at the bows, forcing its way onto the deck of the Orca is too palpable not to be real” (1975:11).

Tras varias tomas de las fauces del animal y un plano general del barco hundiéndose en el que apenas si se divisa al tiburón separándose de la embarcación para arremeter de nuevo, como el pene de una proyección pornográfica, tras esos planos viene el descenso final de Quint, precedido por sus alaridos —que aún no pueden ser de dolor porque no se ha producido el contacto con el morro del animal, y que, como sucedía en la escena del primer ataque, son más indicadores del pánico, sí, pero también del goce de quien los grita<sup>221</sup>.

Entre tanto, ¿qué sucede con el protagonista del relato, con aquél con el que estamos más inclinados a identificarnos? Brody se coloca en una posición más alejada que Quint del lugar por el que ataca el gran escualo, para así poder ver mejor cómo ya no es al policía a quien reclama esa boca que sale de la mar, sino a un tercero<sup>222</sup>:

Es necesario que ese primer otro, la madre o quien desempeñe su papel, mire hacia ese lugar otro que no es el del Yo, para que el Yo pueda localizar la presencia de ese tercero en tanto tercero. (González Requena 1997: 67)

La boca del tiburón representa a la madre, o lo que es lo mismo, a la Presa Amable que el Yo, según González Requena, confunde con un *otro-Todo-Objeto*: “Y bien, cuando la Presa Amable apunta su mirada en otra dirección, retorna, para nuestra presita, la crisis de angustia —en la que siempre late la memoria del caos originario” (1996: 17). La resolución de esa angustia la tratamos más adelante, al analizar el mundo interno del film.

Llega el momento final para Quint<sup>223</sup>, aquél en el que se ve impelido hacia las fauces del tiburón<sup>224</sup>. Nótese que, aunque haya sido el tiburón y su morro lo que

---

<sup>221</sup> Según Gavin Millar “maybe there is about *Jaws* a nihilism, a death-wish that Tennyson gives expression to elsewhere in *In Memoriam* and that strikes some chord today: ‘Twere bet at once to sink to peace./ Like birds the charming serpent draws,/ To drop head-foremost in the jaws/ Of vacant darness and to cease./ If that is the case, then the guilt is getting the upper hand over the therapy’” (1975-1976: 888).

<sup>222</sup> En este sentido, Gordon afirma que “The death of Quint combines symbolic overtones of sexual intercourse, the primal scene, and castration” (2008: 45).

<sup>223</sup> Jameson, en su lectura marxista del relato, propone lo siguiente: “We are thus authorized to read the death of Quint in the film as the two-fold symbolic destruction of an older America—the America of small business and individual enterprise of a now outmoded kind, but also the America of the New

ha provocado el caos en el barco, lo que acaba sucediendo literalmente es que es Quint quien se desliza entre alaridos hacia esas mandíbulas que le aguardan. Primero entran sus piernas, y se puede divisar cómo el marino parece estar unido a las fauces del gran escualo por una ristra de pequeñas boyas naranjas que constituyen el cordón umbilical de este *parto hacia atrás* de la criatura marina (F3055).



F3055

La trayectoria vital de uno de los personajes más marcadamente masculinos de todos los textos dirigidos por Steven Spielberg que analizamos en este estudio se cierra con la simulación de un retorno hacia el lugar femenino del que procede<sup>225</sup>. La validez de esta teoría se puede confirmar si se hace la prueba del visionado hacia atrás de esta escena, donde somos testigos de que de esa masa de agua surge una boca por la que asoma parte de Quint, con la cara toda ensangrentada, tras lo que el marino grita mientras se separa, con tremenda dificultad, hasta constituir una figura aislada de la mar y de las fauces del escualo. Según Jonathan Rutherford:

Repetition reveals a 'death instinct', a desire to return to degree zero, to a moment of non-subjectivity and fusion with the maternal body. Nostalgic myth

---

Deal and the crusade against Nazism, the older America of the depression and the war and of the heyday of classical liberalism" (1999: 143-144).

<sup>224</sup> Según Frank Sanello, "Every Spielberg film has one defining image. In *Jaws* it was the giant white swallowing Robert Shaw whole" (1996: 96).

<sup>225</sup> Este *regreso* es analizado por Julia Kristeva como un *retorno* abyecto: "Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking its 'own and clean self.' The abjection of those flows from within suddenly become the sole 'object' of sexual desire—a true 'abject' where man, frightened, crosses over the horrors of maternal bowels and, in an immersion that enables him to avoid coming face to face with an other, spares himself the risk of castration. But at the same time that immersion gives him the full power of possessing, if not being, the bad object that inhabits the maternal body. Abjection then takes the place of the other, to the extent of affording him jouissance, often the only one for the borderline patient who, on that account, transforms the abject into the site of the Other" (1982: 53-54). Cobra sentido aquí, de manera complementaria, la interpretación de la boca del tiburón como esa *vagina dentata* (Horrocks 1995: 99) que devora a Quint: "The obsession of the leprous and decaying body would thus be the fantasy of a self-rebirth on the part of a subject who has not introjected his mother but has incorporated a devouring mother" (Kristeva 1982: 102).



gives a representation to this conservative instinct to return to an earlier, older state of thing. (Rutherford 1992: 128)

Si volvemos a considerar la escena en su modo de avance habitual, una vez que Quint entra por la boca de la mar, tiburón y marino se vuelven una única figura. Según Lemkin, Quint “joins the sea as the shark takes him as its next victim” (1984: 285), y, citando a Lord Bolingbroke (1738: 1), nos recuerda la identificación que se produce entre los marineros y la mar:

As far back as 1738, Lord Bolingbroke, in his essay on “The Idea of a Patriot King,” described the source of power of the archetypal sailor: “Like other amphibious animals, we must come onshore; but the water is more properly our element, and in it we find the greatest security, so we exert our greatest power.” (Lemkin 1984: 284-285)

En pleno delirio siniestro-sexual, de las manos de Quint brota un machete que no vemos que porte en los planos anteriores (F3056).



F3056

¿Error de *script*, licencia del montaje mediante una elipsis visual que debemos componer? ¿No se trata más bien de una última muestra de la masculinidad de Quint, que se manifiesta al empuñar una vez más un arma? Arma que en esta ocasión le une aún más con la criatura de la que ya no va a separarse, ya que no le sirve de nada como instrumento que pueda herir la dura piel del tiburón, y sí que le vale como un nexo más de unión con el que aferrarse a la criatura submarina<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> Como afirma Gordon: “in his final, gruesome death scene, it is as if Quint so identifies with the shark that he *merges* with it” (2008: 44).

### 3.3. EL MUNDO EXTERNO EN *JAWS*

Cuando abordamos este mismo rasgo al analizar *Duel* nos centramos en la relación de Mann con la institución del matrimonio. En el texto que ahora nos ocupa sólo uno de los tres protagonistas se encuentra casado, mientras que de los otros dos únicamente se nos ofrece una fugaz revisión de sus respectivos pasados amorosos en la escena de las cicatrices, donde Quint menciona la pérdida de su mujer y Hooper cita a Mary Ellen Moffit como quien le rompió el corazón. Parece oportuno que nos dediquemos a analizar el papel de Brody en su matrimonio, y que nos limitemos a dejar que sus dos compañeros aparezcan allí donde tengan que ver con el policía y su esposa. Las escenas de matrimonio se localizan al principio del texto fílmico, constituyendo esta institución el lugar de partida desde el que Spielberg intenta construir su relato.

#### 3.3.1. Reclamado fuera de casa

Volvemos ahora a la única escena de dormitorio de todo el texto. Nos la encontramos en el relato inmediatamente después de que la primera víctima haya sido atacada: entre tanto ha transcurrido la noche, iluminada por una luna que se nos oculta. No vemos tampoco lo que ha sucedido bajo el agua, ni lo que haya podido ocurrir en la habitación donde nos despertamos. Descubrimos a Brody como alguien que mira, que intenta ver, aunque no consiga comprender los signos que le llegan del exterior, como lo ejemplifica el que su mujer tenga que explicarle que ahora, en verano, a diferencia de antes, brilla el sol en su dormitorio porque en el momento en que compraron la casa era otoño. Resulta destacable que el jefe Brody se pase gran parte de esta escena dándole la espalda a su mujer (F3057), más preocupado por lo que hay fuera que por lo que ella puede ofrecerle o haberle ofrecido<sup>227</sup>. Sólo la mirará —y nosotros con él, en un plano semi-subjetivo— cuando haya salido del dormitorio y pueda verla femeninamente remarcada por el hueco de una puerta (F3058): la cabeza del principio, ya no tan a contraluz, se ha vuelto para ver una

---

<sup>227</sup> En una crítica burlesca de la película, Dennis Hensley cita las palabras del Dr. Beverly Beaverman, con quien había estado viendo *Jaws* con motivo de su vigésimo aniversario: "Here's my theory: Scheider has a castration complex. This would explain not only his fear of the shark, but the fact that he all but cowers in fear every time Lorrain Gary enters the room. Don't you get it? Jaws is mommy!" (1995: 35).

mujer que parece más atractiva que la señora Brody, quien tampoco demuestra una especial atención por su marido, ya que se ha interesado antes por los perros y los niños (en ese orden, por cierto) que por su cónyuge. El marido da a entender que se ocupará del alimento de los perros, pero de los niños se limita a deducir su ubicación, en el jardín trasero de la casa, sin mostrar disposición alguna de encargarse de ellos.



F3057



F3058

Este último punto se ve reforzado cuando, con los dos miembros del matrimonio ya incorporados en la cocina, el mayor de los hijos llegue sangrando por un corte en una mano: sólo reclama a mamá, como si papá no tuviera nada que ver con él. La mujer se hace cargo, y madre e hijo quedan desenfocados formando una figura unitaria al fondo, mientras Brody vuelve a darles la espalda, reclamado en esta ocasión por una llamada telefónica de su comisaría (F3059).



F3059

Parece no querer saber nada de su hijo, y en cambio sí muestra verdadero interés por su trabajo, que logrará hacerle salir con una moderada precipitación de casa. Al abandonar la vivienda se encuentran con el menor de sus hijos, a quien el policía saluda con un vacío “Hey” mientras le revuelve el pelo y emprende una corta carrera hacia el coche: tan breve que no tiene sentido, ni siquiera por la llamada que ha recibido, a no ser que lo que pretenda sea huir de su mujer y de sus hijos. La señora Brody de nuevo vuelve a aparecer unida visualmente a uno de los hijos, compartiendo un columpio, como si el más pequeño aún estuviera ligado a ella por una continuación del cordón umbilical (F3060).



F3060

Las imágenes siguientes de salida de la casa, en plano general del coche desde lejos, con la radio funcionando, y la mujer que aparece en el cartel de bienvenida a la ciudad, son elementos que, a pesar de su menor duración, coinciden en gran medida con lo visto en *Duel*, en el apartado “Saliendo del hogar”. La mayor diferencia radica en el emplazamiento y movimiento de la cámara: si en *Duel* las tomas iniciales se realizaban desde la posición del conductor y de los faros del coche, aquí la salida de casa se resuelve de forma más breve, con muchos menos planos, todos ellos desde lejos, con la novedad de que la cámara sigue al vehículo en movimiento panorámico, para quedarse con el cartel de la mujer que da la bienvenida a la isla de Amity (F3061), mujer que inmediatamente asociamos con la que hemos dejado en el agua en la primera secuencia comentada, y que aparecerá fragmentada en la siguiente escena de la película.



F3061

Brody parece no mirar hacia el cartel, pero la cámara se detiene en él, dirigiendo la mirada de quien está viendo la película hacia la chica del biquini. Literalmente, se podría decir que el coche desaparece bajo el cartel, como tragado por la mujer: sólo en revisiones muy atentas de la secuencia pueden nuestros ojos concentrarse en el vehículo y dejar de prestarle atención a la imagen que nos reclama desde la valla publicitaria. A diferencia del protagonista de *Duel*, Brody viaja en un vehículo descapotado que, a pesar de su fortaleza —al tratarse de un todoterreno—, no puede ofrecerle la misma protección aislante que las superficies acristaladas del Valiant de Mann. En cambio, la ausencia de techo del coche de policía le permite quedar más directamente cobijado por el cartel de la chica en biquini, como cualquiera de sus dos hijos en las faldas de su esposa. Brody ha dejado tras de sí a una mujer que forma una unidad con cualquiera de sus hijos, pero no ha podido evitar que él mismo se confunda con la imagen de otra mujer que le brinda cobijo.

Esa mujer, como su esposa para sus hijos, se constituye en el Objeto Absoluto, el otro-Todo-Objeto que domina el encuadre y logra que se detenga el movimiento de la cámara, que ha impedido que nos podamos fijar en los elementos del mundo que rodea a Brody.

De este Objeto, para nuestro pequeño ordenador, todo depende: el alimento y el calor, el confort y el placer. Lo concibe, por eso, como autónomo, armónico y omnipotente: dotado de un esplendoroso poder muscular y motor. Capaz de un dominio aparentemente total de su entorno. El Objeto, pues, Absoluto: con su emergencia en el campo visual, cesa la angustia y se eclipsa el Fondo. Podemos denominarlo, por eso, como el otro-Todo-Objeto. (González Requena 1996: 17)

El Fondo que aquí se eclipsa no es otro que el del paisaje que va recorriendo Brody en su vehículo, señalado en su cualidad caótica por el movimiento de cámara que impide que Brody, o nosotros mismos como espectadores, prestemos atención a una carretera llena de señales, representantes de la ley, entre las que destaca la primera imagen, borrosa, que divisamos de un faro, continuador de la presencia de la boya con la campana del primer ataque (F3062). Un faro que no constituirá una pieza clave del encuadre hasta el último plano del texto fílmico.



F3062

### 3.3.2. Familias en la playa

La primera ocasión en la que vemos a Brody en una embarcación se debe a un mensaje que le llega de su diligente secretaria, la cual ha cumplido el encargo de enterarse de las actividades de los padres de la localidad para ese día. La más arriesgada parece ser la de los *Boy Scouts*, que se encuentran nadando en la bahía de Avril. Ahora le corresponde a Brody demostrar su valía no sólo como supuesto representante de la ley en la isla, sino también como padre putativo de esos niños. Pero el policía no logra que se cumpla su voluntad de cerrar las playas, ni siquiera es

capaz de impedir que los *Boy Scouts* dejen de nadar. Su autoridad es cuestionada por el alcalde (Murray Hamilton), otra nueva figura paterna —en este caso, además, paternalista— a la que Brody tiene que enfrentarse<sup>228</sup>. No deja de ser llamativa la vestimenta del máximo representante de Amity, con una chaqueta de color azul claro con estampaciones de anclas. El alcalde, de manera poco discreta, pregona con su indumentaria su condición de isleño y su identificación con la tierra —y las aguas— que habita, una cuestión que ya había surgido en la conversación entre Brody y el joven rubio de la playa. Entonces se diferenció al policía como no perteneciente a la isla, sino a *New York City*, población que en parte no deja de ser también otra isla. Pero Brody parece haberle cogido verdadera aversión al agua, como veremos en un momento. El enfrentamiento con el alcalde se realiza en bloque, ya que éste aparece respaldado por el editor y el médico de la localidad, quien rectifica el diagnóstico de su propia autopsia. Brody, por su parte, sólo cuenta con el apoyo de su ayudante y no logra imponer su criterio, aunque algo sí se ha logrado en la composición de su personaje: se le ha visto por vez primera sobre las aguas, aunque haya ocurrido en el pequeño transbordador de la bahía, a mitad de camino entre una embarcación y una continuación de la carretera.

Otro elemento importante de la escena del transbordador lo constituye la preocupación del alcalde por disponer de la playa el cuatro de julio:

[El alcalde a Brody:] It's all psychological. You yell "Barracuda!" and everybody says, "Eh?, What?" You yell "Shark!": we've got a panic on our hands on the Fourth of July.

El alcalde alude a la psicología de la masa, temerosa del término popular "shark", y menos conocedora del también peligroso "barracuda". El día elegido como referencia no deja de resultar también altamente significativo para la psicología del pueblo estadounidense, según lo explica Robert Torry<sup>229</sup>, ya que *Jaws* se estrenó

---

<sup>228</sup> En una interpretación política del film, Biskind ve al alcalde como el Richard Nixon de Amity, primando el interés general y la seguridad nacional para justificar los excesos del caso Watergate (1975: 26).

<sup>229</sup> En su artículo, Torry plantea la película, junto con *The Wild Bunch* (Peckinpah 1969), como una historia que contribuyó a aliviar la pesadumbre estadounidense por la derrota en Vietnam (1993: 27).

cuando se estaban ultimando los preparativos para el Bicentenario de la República estadounidense, por lo que supone “more psychological than financial distress” (1993: 33). La preocupación por esa fecha aparece de nuevo en la asamblea en la que Quint aparece por vez primera, y más tarde, cuando el jefe de policía y el alcalde se enfrentan de nuevo el tres de julio por este mismo tema (F3063). El alcalde vuelve a portar la chaqueta de anclas y, respaldado por un faro fálico, impone su ley paterna a Brody: no se prohibirá el baño al día siguiente, cuatro de julio.



F3063

Poco después de la escena del transbordador la acción se traslada a la playa. Se parte de una panorámica que acompaña a un niño con bañador rojo<sup>230</sup>. Le vemos salir del agua, donde hemos podido observar que se adentra una mujer muy obesa en la que Brody se fijará insistentemente durante los próximos minutos (F3064a).



F3064a

La madre del niño le impone la prohibición de bañarse por mucho más tiempo, que limita a diez minutos. Para ello llama al hijo por su nombre y apellido,

---

Torry opone su interpretación a la formulada con menos detalle por Biskind (1975), quien como hemos señalado asimila la película al caso Watergate. Las propuestas de estos dos autores no resultan totalmente opuestas y lo que se hace patente es que se estaba cuestionando la posición de las grandes fuerzas políticas y patriarcales.

<sup>230</sup> Recurso éste, el del plano de *acompañamiento desde lejos* de un niño con vestimenta rojiza, que el director ha utilizado con posterioridad en películas como *Empire of the Sun* (Spielberg 1987), cuando el protagonista se pierde entre la multitud, o, de manera más destacada y evidente, en *Schindler's List* (Spielberg 1993b), donde el contraste con el blanco y negro de la mayor parte del metraje hace que resulte imposible no volcarse en ese punto por el que la pantalla comienza a sangrar cuando Oskar Schindler se fija en una niña con vestido rojo. También se hace uso de este recurso cuando se muestra el corazón palpitante de E.T. al principio de la película *E.T.: The Extraterrestrial* (Spielberg 1982).

Alex Kintner, es decir, para prohibir usa el nombre del padre, pero su ausencia y la debilidad de Brody a la hora de imponer su propia ley en la playa no podrán impedir que el niño vuelva al agua. En la búsqueda de la colchoneta donde será devorado, Alex pasa por detrás del espacio que ocupan el policía y su mujer, con lo que se refuerza el paralelismo existente entre las familias Kintner y Brody (F3064b).



F3064b

Ellen Brody le pregunta a una compañera de arena —dueña de un hotel a la que veremos erigirse en una de las máximas oponentes a la idea de cerrar la playa—: “I just want to know one simple thing. When do I get to become an islander?”, a lo que la mujer, tremendamente morena, le responde: “Ellen, never. Never. You’re not born here, you’re not an islander. That’s it”. Sólo si se nace en la localidad se logra ser un isleño. O quizá baste con *volver a nacer* allí para pertenecer al lugar. Esa preocupación sobre el lugar de pertenencia de cada uno que manifiesta la señora Brody se verá acentuada más tarde, cuando su marido la envíe a casa con los niños y ella le pregunte si va a Nueva York, a lo que él le responde de forma conclusiva con un “Home here”: el neoyorquino, sin formularlo expresamente, también desea pertenecer a Amity, y su *re-nacimiento* al final del texto fílmico hace que se le pueda reconocer como un habitante más de la isla.

Mientras tanto el policía vigila las cada vez más concurridas aguas de Amity, centrándose sobre todo en la mujer obesa con la que se iniciaba la secuencia: sus carnes<sup>231</sup> le deben de parecer a Brody un plato apetitoso para un tiburón, así como una representación más del otro-*Todo-Objeto*. Se sucede una serie bastante lograda de contraplanos, cuyos cambios se realizan mediante la interrupción, cuando pasa alguien por delante, de planos hipersubjetivos tomados desde la posición de Brody. El montaje en paralelo resulta crucial para el suspense de la escena, y también para establecer la relación de Brody con el agua. Además se incluye una sucesión de tres



planos (F3065, F3066 y F3067) de aproximación al rostro del policía con *raccord en el eje* (Martín Arias 1997: 24), que acaban aislándolo de su entorno, teniendo como único fondo una empalizada de *picket fences* que señalan su proximidad al agua, al goce prohibido para Brody, una prohibición que él, a su vez, no es capaz de imponer.



F3065



F3066



F3067

De nuevo le reclaman su autoridad policial: en esta ocasión se trata del marido de la hotelera, que se queja de unos gatos. Pero Brody parece no oírle, centrado como está en el agua, que ahora se ha convertido en el otro-*Todo-Objeto* de su mirada. Unos gritos de mujer, prácticamente idénticos a los de Chrissy, hacen que el policía se incorpore, alarmado, para descubrir que ha confundido una posible manifestación de dolor con el goce de una pareja que retoza en el agua (F3068).



F3068

En ese otro-*Todo-Objeto* también se incluye a su esposa, la cual se le aproximará para formar una unidad con él (F3069), como el matrimonio con el que conversaban, en segundo plano, o como los niños con el agua. La vigilancia del policía es nuevamente interrumpida, esta vez por Harry, un amitiano de avanzada edad que acaba de bañarse y hace explícita la aversión de Brody hacia el agua: “We know all about you, Chief. You don’t go in the water at all, do you?”, le dice, sin que Brody llegue a responder a su pregunta, limitándose a recriminarle a Harry por su gorro de baño. El amitiano, como el hombre del establecimiento de bicicletas, se

<sup>231</sup> Su apariencia también nos remite a la mujer de la lavandería en *Duel*.

erige en otra figura paterna cuyas preguntas son eludidas con evasivas por el policía, ya que no hacen más que cuestionar su hombría<sup>232</sup>.



F3069



F3070

Por fin ocurre lo que el policía ha estado intentando evitar desde que le dieron el resultado inicial de la primera autopsia. Ahora los planos submarinos y los acordes desasosegantes de la partitura de Williams sí anuncian la inminencia de un ataque. Una de las piernas de Alex, en primer plano, ocupa todo el encuadre (F3070): ya sabemos de la obsesión por esas extremidades que se puede observar en *Duel* y en esta misma película. Y a continuación, la sangre del niño —que había sido prolépticamente anunciada por el color de su bañador— tiñe de nuevo las aguas de Amity. De esta escena destaca el movimiento de cámara, y de óptica, hacia Brody —que está recibiendo un masaje de su mujer—, en lo que se conoce como el efecto *Vertigo*<sup>233</sup> (Hitchcock 1958), que Spielberg utiliza para subrayar la angustia extrema del policía (F3071a y F3071b), como nos recuerda Buckland:

Just as Brody is in the process of relaxing and has let his guard down, his worst fears are realized. The track/zoom combination conveys his sudden awareness that his fears have been realized and also conveys his switch back to being tense, after his few moments of relaxation. (Buckland 2006: 99)

---

<sup>232</sup> Como señala Gordon, “in his struggle with the shark, Brody’s manhood is at stake, his authority not only as police chief but also as husband and father” (2008: 43).

<sup>233</sup> Consistente en un *travelling* de aproximación y un *zoom* de alejamiento simultáneos, según se explica por ejemplo en Baxter (1996: 131) y Salisbury y Nathan (1995): “Reverse zoom dolly. [...] Technical term for the effect (patented by Hitchcock, but souped up herewith by Spielberg) by which the camera zooms in on beach-patrolling Chief Brody’s face, and the background appears to drop backwards” (81). McBride (1997: 247), erróneamente, lo describe al revés. Creo que recurriendo a este efecto se aumenta la profundidad de campo y el ángulo del área abarcada por el objetivo, con lo que nos aproximamos al rostro de Brody y simultáneamente lo inscribimos más en su entorno: desaparece la masa borrosa del vallado al fondo y en cambio se incorporan las líneas de una caseta, que repiten el motivo vertical de las *picket fences*, pero de manera más resaltada.



F3071a



F3071b



F3072

Seguimos sin ver imagen alguna del supuesto atacante, ni siquiera una aleta. Pero esta vez hay muchos testigos: no puede tratarse de la imaginación de Brody, ya que se produce un movimiento simultáneo de gente que sale del agua y de gente que se adentra en la orilla en busca de algún ser querido. El policía no es capaz ni de rescatar a su primogénito de las peligrosas aguas, a las que llega a hacerles verdaderos ascos, y será su esposa quien lo recoja (F3072). A diferencia de Mann en la secuencia del autobús de *Duel*, Brody no tiene quien le enseñe y tendrá que esperar a que Quint comience su labor de adiestramiento en la sala del ayuntamiento que recuerda a un aula escolar. La impericia del policía se repite durante el cuarto ataque con víctima, escena que comentamos al final de esta sección.

### 3.3.3. *Picket fences* y primera autopsia

Se llevan a cabo dos autopsias paralelas, aunque separadas en el tiempo y en el espacio del texto fílmico. Los dos cadáveres examinados se corresponden, por un lado, con lo que queda de la primera víctima, y por otro, con el tiburón hallado en la batida de los amitianos. En ambos casos es Hooper quien realiza el examen anatómico de los cuerpos, en su calidad de experto en tiburones, siempre bajo la atenta mirada de Brody. Hemos escogido estas dos secuencias porque, aunque en principio no aparece la señora Brody, en la primera de ellas se insiste en una presentación fragmentada del cuerpo de una mujer, y la segunda la consideramos en conjunción con la escena inmediatamente anterior, en la que sí aparece la mujer de Brody. Sigamos el orden de los acontecimientos, y centrémonos, de momento, en la primera de esas dos autopsias.

El ictiólogo ya le había dicho a Brody, desde su primer encuentro, que quería ver los restos de la primera víctima. Su deseo manifiesta una marcada insistencia del director en que veamos esos despojos humanos, pues ya hemos podido contemplar parte de ellos cuando son descubiertos en la playa. Los encuentra el agente a las órdenes de Brody, a quien hemos identificado como ocupante de la posición o función de hijo con respecto al jefe de policía. Brody no viene solo, sino

acompañado por el joven rubio de la secuencia inicial, el medio-hombre que se había quedado, impotente, en la playa la noche anterior. Ahora esa situación de impotencia la representa en primera instancia el subordinado de Brody, que se ha arrodillado en la arena, dando la espalda a su hallazgo, no queriendo enfrentarse con el horror que allí se explicita (F3073). El capitán también mantiene alejado al chico, que sigue siendo representado como un reflejo del jefe de policía, con unos cuantos años menos: un nuevo hijo funcional sobre el que intenta ejercer su ley, ley que en este caso se convierte en prohibición: la de mirar hacia la mano de mujer que yace en la arena, la de prohibirle el contacto, ni tan siquiera visual, con lo real (F3074).



F3073



F3074

Por un momento, Brody se coloca con determinación en el lugar del padre, pero sólo por un momento. Todo lo que el policía logra decir es “Oh, Jesus”, y se quita las gafas para, por una parte, no ver, pero, por otra, lo que consigue es quedar más expuesto a lo real. Anteriormente a Brody no se le ha visto con gafas hasta que ha salido de su casa, donde le protegían las paredes y cristales de la misma. Ahora se las quita por su propia voluntad, pero enseguida volveremos a verle con ellas<sup>234</sup>. Ahora, en la playa, el policía se vuelve, interrogante, hacia la mar, sin poder articular más palabras: aún no está lo suficientemente preparado para afrontar el horror que tiene enfrente.

Para completar el cuadro, en la escena siguiente de la comisaría, con los dos *hijos* abatidos, llega una presencia femenina, una figura materna encarnada por la secretaria de Brody<sup>235</sup>, la cual insta al policía a que se encargue de los niños de nueve años que han estado practicando kárate con las vallas de las casas. Lo que le pide tampoco dista mucho de lo que le reclamaban a David Mann en la secuencia del autobús: que se haga cargo de los niños. De nuevo una escuela, de nuevo una

---

<sup>234</sup> Más tarde, de nuevo en casa, también prescindirá de sus lentes, así como en la segunda autopsia, escenas que comentamos más adelante en esta misma sección.

<sup>235</sup> Continuada, aunque esta vez con frase, de la mujer de la lavandería en *Duel*.

responsabilidad como padre de la que ahora Brody también acaba escapando. Secretaria y policía quedan, por un momento, físicamente ligados por el cable del teléfono que la primera le pasa a Brody (F3075).



F3075

Pero esa unión se rompe rápidamente ante las noticias que llegan del otro lado del hilo telefónico. Brody sale de nuevo de un espacio cerrado dominado por la presencia de la secretaria maternal, y en su camino se encontrará con dos hombres mayores que le reclaman su autoridad, algo que él pospone. El primer hombre viene a denunciar un camión mal aparcado con matrícula de New Hampshire, al otro extremo del país: ¿una pequeña broma en relación al camión de *Duel*? Lo cierto es que Brody no quiere saber nada de ello de momento. Resulta altamente significativo que el segundo de esos hombres le *asalte* en plena calle para insistir en el tema de las vallas destrozadas por niños. El hombre continúa la labor de la secretaria, tanto por su edad como por portar un delantal —cierto es que debido a que trabaja con bicicletas, pero la figura que representa no resulta nada masculina (entendida de una manera *tradicional*) (F3076).



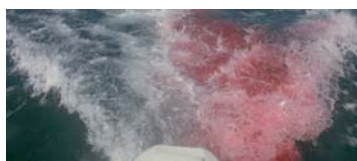
F3076

Esas vallas sobre las que tanto se habla son “picket fences”, como las que vemos detrás de los dos hombres en el establecimiento de bicicletas, unas *picket fences* que no hemos dejado de ver insistentemente en la playa desde que Chrissy iniciara su carrera hacia la mar. Las *picket fences* son vallas que se construyen a partir de estacas de mayor o menor medida, objetos fálicos que en el texto delimitan la

cercanía de la mar o la presencia de una casa<sup>236</sup>. Sobre estas últimas Lemkin ha apuntado que las “neatly maintained fences demarcate the community order” (1984: 282). ¿Y qué es lo que Brody adquiere, entre otras cosas, en la tienda hacia la que se ha dirigido con total determinación? Efectivamente, estacas (F3077). Estacas que utilizará para poner *su* propia señal de prohibición en Amity, para intentar imponer su propio orden. Pero no nos engañemos, aunque el policía parezca asumir finalmente el papel paterno que se le reclama, lo que pretende es huir del enfrentamiento con aquello que teme, y que se encuentra más allá de la playa.



F3077



F3078



F3079

Todo esto ha sucedido a raíz de ese primer encuentro con la porción del cuerpo de Chrissy encontrado en la playa. El texto vuelve a él para cumplir el deseo que Hooper le manifiesta a Brody: “see the remains of the first victim”. La autopsia viene precedida por una imagen de sangre en el agua (F3078), procedente de la carnaza que los amitianos arrojan al mar durante su batida, y que nos remite a la escena en la que moría Chrissy, preparándonos para su análisis forense. Hooper identifica a la víctima por su nombre completo y apellido, Christine Watkins, su género, y su raza, “caucasian”. La autopsia se realiza en presencia del jefe de policía, como ya hemos señalado, y del médico local que había realizado otra autopsia preliminar. Durante su análisis, Hooper se queda inicialmente sin aliento, y le llega a pedir un vaso de agua al médico, al que pronto desautoriza —con razón— en un adelanto de lo que luego hará con Quint. Se nos muestra otra vez lo que queda de Christine (F3079) y, finalmente, tras haber hecho alusión al enorme tamaño del escualo que haya realizado el ataque, Hooper menciona qué no ha causado el daño: “No, this is not a boat accident. And it wasn’t any propeller. It wasn’t any coral reef. And it wasn’t Jack the Ripper”. Todas esas posibles causas se diferencian del tiburón

---

<sup>236</sup> Las estacas del principio reflejan en cierta manera las del inicio de *Duel*, que eran *barbed wire*, alambre de espinos, un motivo que se repite en *The Sugarland Express*, como precisa Nigel Morris (2007: 33).

en dos características principales: su boca y su tamaño. Inmediatamente después de que Hooper afirme que “It was a shark”, se nos muestra un primer plano del morro del tiburón que acaban de capturar la partida de amitianos (F3080).



F3080

La autopsia, y el encuentro con lo real que ella supone, se enmarcan así entre la sangre en el agua del final de la escena anterior y la boca sangrienta del tiburón, pero de un tiburón pequeño y, por tanto, equivocado. Toda esta secuencia forense subraya la insistencia en mostrarnos al cuerpo femenino fragmentado, en un intento de incrementar la masculinidad de quien lo mira, algo que no se hará con las otras cuatro víctimas, todas ellas masculinas: sólo se ve fugazmente una pierna de la cuarta víctima, que a pesar de ir descalza mientras rema se muestra pudorosamente calzada cuando cae hacia el fondo<sup>237</sup>.

### 3.3.4. El matrimonio, Hooper y la segunda autopsia

Nos quedan unas pocas más escenas *de matrimonio*, por así llamarlas, ya que bien podríamos limitarnos a denominarlas escenas *con matrimonio*. La más productiva desde el punto de vista del análisis es aquella en la que interviene Hooper, seguida del momento en que los dos hombres se dirigen a abrir el primer tiburón capturado. Pero antes de ese triple encuentro ha ocurrido otro, también en la casa de los Brody, donde se muestra a la pareja de neoyorquinos en una mayor intimidad. Nos referimos a la secuencia que ocurre después de que por fin se haya impuesto la voluntad de Brody. Por fin se colocan los carteles prohibitivos, por fin se clavan las estacas (F3081).

---

<sup>237</sup> Según Rubey, el hombre atacado es una “surrogate victim for Brody’s son”. Y añade: “The man’s severed leg sinks to the bottom of the pond as an image of castration which sums up all of the powerlessness of the men in this sequence” (1976: 21).





F3081

Pero todo esto ha podido suceder sólo cuando hemos oído por vez primera la voz de Quint, cuando éste ha impuesto sus condiciones. El capitán de policía se halla en su casa, rodeado de mar, en la *bay window* que hace honor a su nombre. Investiga, lee sobre tiburones, para concluir que constituyen una especie de la que ni siquiera los expertos llegan a saber gran cosa. Momentos después, el policía descubrirá que lo que se conoce con total seguridad es el resultado del encuentro con los escualos, ya que los libros que consulta incluyen fotografías de personas atacadas por tiburones, que completan, en primer plano, lo que no habíamos podido ver en la primera autopsia porque no quedaban más restos del cuerpo de Christine. Stephen Heath considera, en alusión al visionado que Brody realiza de fragmentos de cuerpos, que en el reflejo de las gafas del policía se encuentra resumido el texto fílmico:

*Jaws*, moreover, has the whole film summarized in the images flickeringly reflected in Brody's glasses as he skims through the pages of the books about sharks, occasionally fixing a corresponding image—the whole film except, precisely, for Brody, the vision to come, the film's 'resolution'. (Heath 1985: 514).

Estamos de acuerdo con Heath en la importancia que se debe conceder a esta visión que compartimos con Brody, y tampoco debemos olvidar dónde y cómo se insertan estas imágenes.

En ellas vemos a Brody con su propio cuerpo entre la mar, a sus espaldas, y su esposa, recostada en el regazo del marido, después de que éste se haya quitado las gafas (F3082): su mujer ejerce ahora la función de protección, de escudo frente al exterior. Esa tranquilidad, de retorno, por un momento, a un estadio primero en el que Brody se siente uno con su mujer —como lo han venido haciendo sus hijos desde su primera intervención en el texto—, se ve rota precisamente por la situación de peligro en la que se encuentra uno de ellos. Se le reclama en su posición de padre que ha impuesto una prohibición: “I don't want him on the ocean”. La imagen desde



la que intenta imponer su ley —sobre sus propios hijos— recupera el primer plano de la introducción del policía en el film, sólo que aquí su cabeza se une a un poste fálico que refuerza un poco su representación paterna (F3083), aunque Brody acaba tapándolo por completo, haciendo que el poste pierda su poder de alusión.



F3082



F3083

El policía, una vez más, no convence, e, impotente, se sienta. Alude entonces a otras leyes, las normas de navegación, “the boating regulations, the rules”, como aquello que su hijo necesita antes de salir al agua: pero Brody aún no está capacitado para imponerlas. Sólo la evidencia de las imágenes del libro que estaba consultando el jefe de policía logra que su mujer coincida con él y entonces decida ella lo que no deben hacer sus hijos.

Antes de que el matrimonio vuelva a reunirse, se exhibe al tiburón equivocado, con el que se hacen una foto los pescadores, el alcalde y Brody, respaldado por su ley y su estaca, que es sujetada por uno de sus agentes, en declaración de la caducidad inmediata de esa ley. Hooper cuestiona, pone en entredicho que se trate del verdadero tiburón y que, por tanto, la ley que Brody ha impuesto haya sido suficiente. Y desde su embarcación, Quint muestra también una expresión de desconfianza.

A renglón seguido, Brody sufrirá el encuentro más doloroso con una madre, la de la segunda víctima, que le recrimina por no haber declarado su ley con anterioridad, cuando el policía ya sabía del primer ataque. La mujer viene acompañada por su marido, pero éste se queda en segundo plano, y el encuentro se establece entre Brody y la señora Kintner (F3084).



F3084

La madre comienza su discurso con el bofetón que le da al policía, para a continuación insistir en el hecho incuestionable de que su “boy is dead”. La mujer señala así la separación, en este caso definitiva, que se ha producido entre ella y su hijo. Resulta destacable que para madre de este niño se haya escogido a una actriz que por su edad y constitución —y sus gafas metálicas— bien podría ejercer el papel de madre de Brody. Y en cierta medida lo hace, al atreverse a ponerle la mano encima a un policía y luego separarse de él, de manera que Brody pueda empatizar con esa situación de separación de la madre que ha sufrido Alex.

De vuelta a casa, se continúa con el silencio que ha dejado la señora Kintner. La seriedad del momento se equilibra con la imitación que el hijo de Brody hace de su padre, en anticipo del proceso de aprendizaje que el policía pronto va a tener a bordo del Orca, con Quint de modelo. La señora Brody se decanta por compartir el espacio visual de su marido (F3085), en lugar del de sus hijos, porque éste lo necesita más, como le dice el policía a su hijo al pedirle un beso. Este momento, de ternura hacia un hijo por un lado y de unidad con su maternal esposa por otro, se ve interrumpido por la llegada de Hooper, quien provoca que Brody mande salir a su hijo y que en su lugar se incorpore al ictiólogo. Una de las frases famosas de la película la formula Ellen Brody cuando intenta romper el hielo con Hooper: “My husband tells me you’re in sharks”, dice, usando la expresión coloquial “to be in something”, queriendo expresar en este caso que estudia a los tiburones. No obstante, literalmente, lo que dice, y de ahí la broma que se produce, es que “Mi marido me dice que anda usted (metido) en tiburones”, algo que Hooper no niega, sino que admite como una posibilidad que nunca se le había ocurrido, la de considerar su trabajo en esos términos.



F3085



F3086

La escena se construye a partir de un plano *de tres*, con Martin en la posición central, su figura prolongada por un jarro fálico (F3086). Alrededor de esa toma principal se alternan contraplanos semi-subjetivos de Ellen y Hooper —entre los que se establece una relación alegre y directa— y también de Martin y Hooper —en los que el policía apenas si mira al universitario, y sólo no se dará esa relación de

correspondencia biunívoca entre planos cuando la cámara se sitúa detrás de Ellen, quien acaricia el brazo de su marido mientras relata la aversión de éste hacia el agua:

Martin hates boats. Martin hates water. Martin..., Martin sits in his car when we go on the ferry to the mainland. I guess it's a childhood thing. There's a clinical name for it, isn't there?

“Drowning”, contesta el esposo, manifestando el alcance de su fobia, ya que lo único que le sugiere el agua es la muerte. Falta el contraplano de esta toma: Martin no es capaz de desear a su esposa como durante toda esta escena la está deseando Hooper. Finalmente la escena se resuelve cuando el policía cede al otro deseo de Hooper, el de llevar a cabo la descripción que de él ha hecho la señora Hooper: meterse dentro de un tiburón.

La segunda autopsia comienza con un primer plano del cuchillo de Hooper adentrándose en la dura piel del tiburón, que se presenta en un principio como una masa informe a la que poco a poco vamos distinguiendo (F3087a). Este gesto de penetración será repetido por Quint cuando esté a punto de fallecer en las fauces del tiburón, escena que hemos abordado al tratar de la acción en *Jaws*. La cámara retrocede, permitiéndonos observar cómo mira Brody la unión que forman Hooper y lo que queda del tiburón (F3087b), un hecho que también se repite en la muerte de Quint.



F3087a

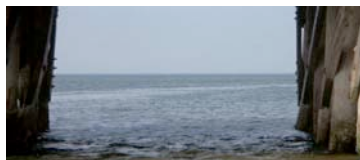


F3087b

Desde esa posición asistimos a un *anti-parto*, de materia muerta en lugar de viva, una suerte de aborto que no nos muestra a recién nacido alguno, a diferencia de lo que sucede en las últimas escenas del texto fílmico, donde presenciamos cómo vuelven a nacer los dos personajes masculinos aquí presentes. En esta autopsia de nuevo se sucede un encuentro con lo real, manifestado principalmente en forma de olor que quita la respiración. Para concluir la escena, Hooper remarca la enorme

magnitud del problema y de la boca del tiburón que anda suelto, en una nueva alusión a la obsesión de estos hombres por el tamaño y por las fauces del escualo.

No deberíamos abandonar al matrimonio sin detenernos, aunque sea brevemente, en el último encuentro entre Ellen y Martin, que se produce cuando el policía se dispone a zarpar a bordo del Orca. Momentos antes se ha producido el cuarto ataque con víctima del tiburón, con Brody de testigo cercano, aunque no tanto como su primogénito, a quien casi le ataca el gran escualo en el presunto lugar seguro donde le había enviado su padre. La secuencia se ha construido sobre una serie de equívocos, primero de otro policía que cree haber visto al tiburón pero luego se da cuenta de que sólo ha sido una sombra que ni siquiera pertenece al escualo (“False alarm, must be this glare”), y a continuación todos los presentes en las aguas son engañados por unos niños con una aleta de juguete. Estos *sustos*, además de contribuir a aumentar el suspense, ponen en evidencia la carga imaginaria que tiene la presencia del tiburón en el inconsciente colectivo de quienes creen haberlo visto, hasta que se produce el encuentro con lo real que supone la cuarta agresión mortal. Durante el ataque, un hombre de la multitud grita “Somebody get a gun and shoot it! Doesn’t anybody have a gun?” mientras Brody pasa sobre el puente: el policía aún no está preparado para sacar su arma, aunque al menos se logra que Brody se introduzca mínimamente en el agua, mojándose, para sacar a su hijo. No se volverá a mojar hasta sus últimos enfrentamientos con el tiburón. Ahora muere un hombre joven, señalado por el color rojo de su pequeña embarcación. Una vez más, el policía ha mostrado su falta de autoridad, su incapacidad e incluso su torpeza al enviar a su hijo al encuentro del tiburón... a no ser que Brody deseara que se rompiera la unidad existente entre su esposa y sus hijos, que se recupera después del ataque. Esa escena finaliza con un plano hipersubjetivo desde la posición de Brody que muestra cómo su mirada se adentra en la boca del océano, perfilada por el puente que acaba de cruzar el tiburón (F3088).



F3088

La mirada del policía no descubre al tiburón, y en su lugar muestra su obsesión por la mar. Gracias a esta nueva muerte el policía logra vencer en la batalla

contra la autoridad paternalista del alcalde, para pasar a depender únicamente de Quint.

Se acepta a Hooper en la partida, no sin que Quint haya puesto todo tipo de pegas, de inconvenientes... y de condiciones. Brody le hace ver que se trata de una expedición que él mismo organiza, a lo que Quint responde: “Yeah, it’s your charter, it’s your party. It’s my vessel. You’re on board my vessel... I’m mate, master pilot... and I’m captain”. El marino manifiesta así el monopolio de roles, y de poderes, que acumula en su persona: poder eminentemente patriarcal desde el que incluso relega a Brody de su condición de capitán. Este espacio masculino dominado por Quint no llega a ser cruzado por Ellen Brody, que viene a despedir a su marido, y lo hace desde los aledaños de la casa de Quint. Ellen le trae, entre otras cosas como útiles de aseo y medicinas, un par de gafas de repuesto a las que Martin no llegará a recurrir cuando pierda las que ahora lleva puestas. Finalmente el matrimonio se abraza, más como madre e hijo o como si fueran hermanos que como marido y mujer. En respaldo de la primera filiación sale Quint, quien les interrumpe mencionando un dicho misógino sobre una mujer de ciento tres años que mantuvo su virginidad sólo durante quince: el marino enmascara su deseo hacia la mujer con una fingida misoginia. La secuencia se cierra con la embarcación de los tres hombres entre un par de las muchas mandíbulas de tiburón que Quint guarda en su vivienda (F3089).



F3089

La última ocasión en que vemos al marino es precisamente entre otras mandíbulas parecidas, pero de un escualo vivo: en gran medida con su muerte logra volver a casa, como canta en una canción. Quint concluye verbalmente la secuencia manifestándole a Brody que “If they don’t like you goin’ out, they’ll love you comin’ in”, en alusión a su propio deseo de entrar en un cuerpo femenino, que para el marino se reduce a la boca de la mar, metonimizada en las mandíbulas de tiburón, que es a lo que ha reducido a los escualos en su hogar.

### 3.4. EL MUNDO INTERNO EN *JAWS*

Los miedos más básicos, las referencias a la interioridad, no ya únicamente del personaje principal, sino también de los espectadores, nos vienen formuladas por el propio Spielberg en las siguientes declaraciones sobre *Jaws* recogidas por McBride:

*Jaws* is basically Freudian. We have been taught to suppress our fears, [with] the macho cover. But *Jaws* makes it safe to express fear in public. Then there's the theory of its relationship to our prenatal hours, because people are little sharks at one point; they know how to survive in water for a while. (McBride 1997: 246)

Podemos coincidir con el director en ambas consideraciones y rastrear en el texto fílmico aquellos momentos donde se manifiesta ese mundo interno de sensaciones prenatales y expresiones públicas de los miedos individuales. Por otro lado, en una entrevista, Spielberg subraya ese miedo que, según él, todos tenemos<sup>238</sup>:

*Jaws* is a horror story about the great white shark. Unlike the dolphin, it doesn't speak; it just chows down. But it's really a movie about our fear of the water. When you're out swimming and you turn to tread water, half of your body is under the surface and you can't keep tabs on what's happening down there around your feet. *Jaws* will scare the hell out of anyone who's ever swum in the ocean! (Bobrow 2000: 27)

Según Lemkin, “typical of most horror films, *Jaws* can only toy with beliefs and anxieties we already have” (1984: 287)<sup>239</sup>. De acuerdo con Gordon, “the sea is

---

<sup>238</sup> En ese “todos” incluimos de manera destacada a Quint. Según Cumbow, “in stressing the obsessive nature of both Quint and the shark, both Benchley and Spielberg have made bold to compare themselves with Melville” (1976: 7).

<sup>239</sup> En su interpretación histórico-cultural, Lemkin afirma sobre la película: “It is not a standard science fiction movie, or a monster movie about giant exploding cockroaches. For unlike the aforementioned *Bug*, and other formula monster movies, *Jaws* is not a film set in Los Angeles, New York, Washington, D.C., or even the plains of the midwest; it is about America—perhaps an America that does not exist and never did, but one the audience recognizes nonetheless. The “real” America is

commonly considered feminine, a mother symbol”. Y añade: “The fear of the water could also mask anxiety about a desire to merge with the mother or to return to the womb” (2008: 49). Friedman apunta que “*Jaws* remains a powerful visual emblem for the dark forces that lie in wait, just beneath the surface, to devour us” (2006: 161).

Una característica siempre mencionada de esta película es la ausencia del tiburón durante la mayor parte del film. Las razones fueron técnicas, por los defectos de funcionamiento de la criatura mecánica en agua salada, pero el resultado obtenido se encuentra más próximo a lo que Askari apunta sobre el guión en este aspecto: “The terror lurks beneath the surface of the water, out of our field of vision, below what we can consciously view” (1996: 32). El director nos indica lo que este hecho supuso para el género del film: “*that’s* when the film went from a Japanese Saturday-matinee horror flick to more of a Hitchcock, the-less-you-see-the-more-you-get thriller” (Griffin 1995: 93). Nos fijamos ahora en las primeras y últimas imágenes en movimiento del texto fílmico, así como en el monólogo de Quint sobre el Indianapolis y en el enfrentamiento final de Brody con el tiburón.

### 3.4.1. Partiendo de las profundidades

Las primeras tomas que muestran imágenes en movimiento en el texto se sitúan inmediatamente después del *pódium del elenco* del que hablábamos al introducir la sección dedicada al cuerpo. Incluso antes de que nos lleguen esas palabras hemos podido oír, sobre el logotipo de la Universal, el ruido de la mar, junto con el que pueden producir criaturas marinas. El logotipo desaparece y esos sonidos cobran una mayor dimensión, al recibirse sin ninguna imagen que los acompañe, ya que la pantalla se ha oscurecido por completo. Un director tan preocupado por lo que se ve en pantalla como Spielberg opta por comenzar su historia desde la oscuridad más absoluta. No constituye, empero, novedad alguna, ni en el cine<sup>240</sup>, ni en la propia carrera del director, pues *Duel* ya comenzaba con el

---

at best a series of widely scattered and discrepant regions, each with its own unique characteristics, often dependent upon the natural topography of the landscape” (1984: 277).

<sup>240</sup> *The Birds* (Hitchcock 1963), texto anterior del que resulta difícil separarse al analizar *Jaws*, arranca de manera parecida, aunque no idéntica: también se oyen sonidos sobre el logotipo de la Universal antes de que veamos figuras borrosas de pájaros. Según González Requena, al principio de

ruido de unas pisadas, una puerta y un coche arrancando desde la oscuridad del garaje de partida. En *Jaws* se introduce la novedad de incorporar los nombres de los productores y de los actores protagonistas del film antes de divisar imágenes en movimiento: los actores, pero también los productores y por ende quienes estén viendo en ese momento la película, se sitúan en ese espacio oscuro, sin medidas conocidas, al que únicamente llegan ruidos. Según Buckland:

*Jaws* opens with an indistinct primordial sound over a black screen. This is a typical opening for a Spielberg film, a stylistic trait we encounter throughout his filmmaking career (*Close Encounters of the Third Kind*, *Jurassic Park*, *The Lost World*). The darkness, combined with an unrecognizable sound, sets the mood for *Jaws*. This mood is sustained in the first shot, a 29-second unattributed optical POV shot filmed underwater. While its precise relation to the next scene is initially unknown, it eventually becomes clear as the next scene progresses that this shot represents a menacing presence in the water where Christine Watkins/Chrissie (Susan Backlinie) is swimming. (Buckland 2006: 86)

Desde el primer momento el director nos coloca en esa posición indefensa de quien aún no ha nacido, una posición a la que también llegan las notas de la partitura de Williams, que sugieren un avance lento y por impulsos de algo que se mueve en la oscuridad. Esa lentitud se convierte en un ritmo más ansioso cuando aparecen las primeras imágenes en movimiento.

Nuestras sospechas se confirman al divisar un fondo marino lleno de vegetación y de peces pequeños: nos encontramos dentro de la mar. No podemos saber a quién pertenece la mirada que compartimos, pero sí nos damos cuenta de que al aparecer la palabra “JAWS” sobreimpresionada (F3090a) dejamos de ver peces y cada vez nos acercamos más a la vegetación del fondo marino. El título “JAWS”

---

la obra hitchcockiana se sitúa “el lugar mismo de la angustia” (2001: 49). Con anterioridad Hitchcock había recurrido al sonido extra-diegético previo a las imágenes con motivo de los títulos de crédito diseñados por Saul Bass para *Psycho* (1960). En *Jaws* también se muestra un lugar angustioso, como en *The Birds*, pero no tanto por lo que vemos como por la música que oímos, que no es un sonido diegético, como sucede en *Psycho*. En el texto de Spielberg, al menos en principio, sí se da pie a que se pueda alcanzar “la cifra simbólica del relato” (González Requena 2001: 51) que no llega a articular *The Birds*.



mantiene la misma tipografía que el cartel que hemos podido observar antes de entrar en el cine (F3091) o de coger la cinta de vídeo o el DVD, por tanto no podemos dejar de asociar esa palabra con el tiburón que también aparece en esa imagen estática, una presencia de la que huyen los peces del principio y que se adentra cada vez más en la maraña de la flora submarina. El plano-secuencia avanza hasta mostrarnos una parte de esa vegetación llenando la pantalla, y, lo que es más importante, desenfocada, indicándonos que hay una distancia desde la que vemos con dificultad (F3090b), como también nos sucede cuando tenemos sólo unos días de vida.



F3090a



F3090b



F3091

Mediante esta toma prolongada, el texto no sólo nos sitúa en el lugar donde ocurrirán los hechos importantes del relato, sino que nos coloca en la posición del bebé que se expone por primera vez al mundo. En este predominio del fondo conviene citar las palabras de González Requena sobre el mismo:

Por eso, contra el tópico gestaltista, se hace necesario reconocer la supremacía ontológica del Fondo sobre la figura: pues no hay figura, objeto, sin Fondo, pero sí hay, en cambio, Fondo sin figura.

Y porque el Fondo se impone cuando el objeto desaparece, y porque con él la soledad absoluta del sujeto emerge, por eso el Fondo es el foco de la angustia. Y por eso, también, el Fondo es lo real.

En ausencia del objeto cesa, pues, la mirada. El Fondo, lo Real, no puede, desde luego, ser mirado.

El orden de la mirada es el de lo imaginario: la mirada lo es siempre del Yo: sabe lo que busca, es posesiva, se dirige hacia su objeto. (González Requena 1997: 93)

Ese lugar no resulta completamente agradable, según remarca la música extradiegética, y supondrá una de las principales ansiedades del protagonista principal, ese miedo al agua que su mujer ha relacionado con algún problema infantil. Cuando la película se acababa de estrenar, Vincent Canby, desde su tribuna del *The New York Times*, se refería al habitante de la mar como ese monstruo “which in *Jaws* comes from the depths of inner space --the sea as well as man’s nightmares” (1975: 19). Como Brody, también nos vemos abocados a compartir esa desazón hacia la mar al tener como referencia primera en el texto este intranquilizador plano-secuencia. Según Rafael Grau, “Lo más admirable en **Tiburón** reside probablemente en la creación de una cierta atmósfera inquietante, fantasmal, que se patentiza ostensiblemente en las dos primeras partes del film” (1975: 29).

El lugar del que parte el relato es, por las sensaciones que reproduce, marcadamente femenino, maternal, o pre-maternal, si se prefiere. Un lugar del que suele resultar trabajoso salir, requiriendo un proceso de adaptación más o menos traumático según de quién se trate. El caso de Brody resulta sintomático de su masculinidad, aún no asentada: la sola idea de sumergirse, de navegar o de entrar en contacto con el agua —como hemos comentado por ejemplo al analizar su incapacidad para adentrarse en la orilla en el momento del segundo ataque— le producen una total aversión, que sólo se desvanecerá cuando surja vencedor de su encuentro con el tiburón. Al igual que Mann antes que él, habrá de desarrollar un sentimiento de atracción por el lugar de donde procede, y convertirlo en deseo que, finalmente, también tendrá que superar. Sobre las imágenes que aparecen poco después en *Jaws* Tim Lucas comenta:

When the ocean is shown from the beach, it is presented as a seductive, twinkling body of water with the magic of shooting stars in the evening sky. These opening scenes, maybe two or three minutes of screen time, are arranged in such a way that fear of the sea is immediately established. The water is made into a frightening extension of the shark itself. (Lucas 1976: 31)

El miedo al agua, según los productores de la película, se asocia con otro miedo también primitivo:

The producers of *Jaws* have said that they touched off this phobia by sheer accident. The fear, they say, is of being eaten, and especially of being eaten about the legs, those vulnerable, trailing appedages in water which, once man is on dry land, come happily into their own. It is, they say, a memory of the aboriginal crawl out of the sea on to dry land, and a fear of being out of our element once back in the water. (Millar 1975-1976: 888)

Ese temor lo afrontamos en el siguiente apartado de nuestro análisis<sup>241</sup>.

### 3.4.2. La bomba y el Indianapolis

En el apartado que hemos titulado “Cicatrices”, dentro de la sección dedicada al cuerpo en *Jaws*, ya hemos mencionado que las palabras más sentidas —más *interiorizadas*— de la película son pronunciadas por Quint cuando Hooper deja escapar de sus labios el término “mother” como alusión humorística al tatuaje que el marino se ha borrado de un brazo<sup>242</sup>. Las heridas físicas introducen, entre bromas, otras más profundas. Hooper ya ha dicho que Mary Ellen Moffit le rompió el corazón y ahora Quint, en respuesta a la curiosidad de Brody, relata su experiencia a bordo, o mejor dicho, en el naufragio del Indianapolis<sup>243</sup>. El universitario ha citado a

---

<sup>241</sup> De este doble miedo, al agua de la mar y a las consecuencias de una inmersión en la misma no se escapó ni el propio director, según recuerda John Millius en declaraciones hechas a Nancy Griffin: “After the movie opened, Steven bought a beach house in Malibu. And he was very, very concerned, because he felt he had done a grave injustice to sharks by making the movie. Of course, they probably would really avoid him and treat him very well because he made them famous. Great white sharks are protected now and admired because of *Jaws*. But Steven felt he had broken some karmic law with the sharks, and that as soon as they knew he was in the ocean they’d be, ‘Calling all sharks, calling all sharks, Spielberg is in the ocean.’ And little ones, big ones, you know, they’d all be steaming toward him. It took him years to get in the water at that beach house” (1999: 105).

<sup>242</sup> En *Saving Private Ryan*, película más puramente del género bélico, hasta la fecha, del director, uno de los soldados que agoniza en la playa de Omaha con las vísceras al aire se limita a gritar “Mama! Mama!”. La cercanía de la muerte y del horror parecen incitar al regreso a/o de la madre. Este momento de terror máximo constituye una experiencia equivalente a la vivida por Quint tras el naufragio del Indianapolis.

<sup>243</sup> Spielberg recuerda en *The Making of Jaws* (Bouzereau 2000) que este monólogo lo había escrito inicialmente Howard Sackler, pasando luego por John Milius, quien lo reescribió por completo en unos minutos, y finalmente llegando a Shaw, el cual aún le daría una versión definitiva. Según Gottlieb, “The complete John Milius contribution to *Jaws* is the line, “I’ll find him for five. I’ll kill him for 10,” spoken by Robert Shaw shortly after Quint’s first entrance” (1990: 10). Y concluye: “the *Indianapolis* speech was written by Shaw, who was a gifted writer as well as an actor. He collated the research, and examined all the drafts of the speech by different screenwriters” (Salisbury y Nathan

la madre como aquel objeto de deseo al que Quint ha debido de renunciar en algún momento. Pero el ex-combatiente no le sigue la broma e interrumpe la diversión para poder exponer en público, ante sus dos compañeros y ante quienes vemos la película, aquella experiencia que a él todavía parece producirle ansiedad. Lo hace para todos esos oídos, pero en su discurso se dirige a Brody, intentando transmitirle su experiencia como un profesor lo haría con un alumno, o un padre con un hijo. Reproducimos en su totalidad las palabras de Quint, como hemos hecho con el monólogo de Mann en el aseo: no sólo se recurre a un mecanismo similar, éste del monólogo largo inserto en la narración, sino que también se repite el tema común de la fragilidad de la vida humana y de aquello que produce la ansiedad de quienes hablan:

Japanese submarine slammed two torpedoes into her side, Chief. I was comin' back from the island of Tinian to Leyte, just delivered the bomb, the Hiroshima bomb. 1,100 men went into the water. Vessel went down in twelve minutes. Didn't see the first shark for about half an hour. A tiger, 13-footer. Know how you know that when you're in the water? You tell by lookin' from the dorsal to the tail. Well, we didn't know. Because our bomb mission had been so secret, no distress signal had been sent. They didn't even list us overdue for a week. Very first light, Chief, sharks come cruisin', so we formed ourselves into tight groups. You know, kinda like old squares in a battle like you see on a calendar like the Battle of Waterloo. The idea was, the shark comes to the nearest man and then he starts poundin' hollerin' and screamin'. Sometimes the shark would go away, but sometimes he wouldn't go away. Sometimes that shark, he looks right into you, right into your eyes. You know, a thing about a shark, he's got lifeless eyes. Black eyes, like a doll's eyes. When he comes at you, don't seem to be livin' until he bites you. Those black eyes roll over white and then you hear that terrible high-pitched screamin'. The ocean turns red in spite of all the poundin' and the hollerin', they all come in. They rip you to pieces. You know, by the end of that first dawn lost 100 men. I don't know how many sharks. Maybe 1,000. I don't know how many men, they averaged six an hour. On Thursday morning', Chief, I bumped into a friend of mine, Herbie Robinson,

---

1996: 84) (también relatado en Baer 2001: 58). Spielberg se tomó más molestias con estas líneas que con las de ningún otro momento del film.

from Cleveland. Baseball player, bosun's mate. I thought he was asleep. Reached over to wake him up. Bobbed up and down in the water just like a kind of top. Upended. Well, he'd been bitten in half, below the waist. Noon the fifth day, mister, a Lockheed Ventura saw us. He swung in low and saw us. It was a young pilot, look. Younger than Mr. Hooper. He saw us and he came in low, and three hours later a big fast PBY comes down and starts to pick us up. You know, that was the time I was most frightened. Waitin' for my turn. I'll never put on a life jacket again. So, 1,100 men went in the water, 316 men come out. The sharks took the rest, June the 29th, 1945. Anyway, we delivered the bomb.

El monólogo se abre y se cierra con sendas alusiones a la bomba atómica que se arrojó sobre Hiroshima<sup>244</sup>. Lo que Quint cuenta no alude directamente a la bomba, sino que es una consecuencia de la misma<sup>245</sup>. Su experiencia es una experiencia primordialmente de agua, de agua y de muerte. Quint compara el agrupamiento de los hombres para defenderse de los tiburones con imágenes de la batalla de Waterloo. Se trata de una defensa heroica, en la que la singularidad se pierde en favor del mantenimiento del grupo. Enfrente, el enemigo ya no es el tiburón sino sus ojos faltos de vida, la muerte en forma de escualo. Experiencia de muerte: encuentro con lo real que Quint logra transmitir con palabras. Un ejemplo, el de un amigo suyo, no hace más que anticipar una vez más la forma en la que Quint va a morir en la película. Quint ya sabe: sabe sobre el lado del horror que para él ha supuesto lo real, y no quiere que, cuando llegue el momento, se prolongue ese horror. Pero, por

---

<sup>244</sup> El tema de la bomba atómica sería retomado por Spielberg en 1987 con *Empire of the Sun*, texto filmico donde Jamie/Jim Graham (Christian Bale), el niño protagonista, es testigo de la luz irradiada por una de las explosiones nucleares sobre territorio japonés. En un primer momento cree que esa luz procede del alma de la señora Victor (Miranda Richardson), que acaba de morir: Jim vive la experiencia atómica como una separación de la persona que ha ocupado la función de madre durante la parte central de la película. De nuevo *bomba y madre* vuelven a aparecer directamente relacionados en un texto de Spielberg. Según McBride, "The apocalyptic wartime setting and the climatic moment when Jim sees the distant white flash of the atomic bomb being dropped over Nagasaki gave Spielberg powerful visual metaphors 'to draw a parallel story between the death of this boy's innocence and the death of the innocence of the entire world, he said at the time of the film's release' (1997: 393). La película se cierra con el reencuentro de Jim con su madre tras haber superado una serie de dificultades que le han preparado para ingresar en la edad adulta.

<sup>245</sup> Según Rubey: "On the most simplistically causal level then, the men of the Indianapolis were killed by the sharks in retribution for the dropping of the atomic bomb on Hiroshima and the deaths of 70,000 Japanese civilians. But if this is punishment, who is the punisher? The only possible answer is something like Nature, natural forces anthropomorphized, punishing the savagery of man with the savagery of the sharks" (1976: 22). Y concluye: "the shark represents fears of retribution for the bombing of Hiroshima (and perhaps for our role in Vietnam as well) growing out of feelings of guilt and doubts about the justifiability of our actions" (22).

otro lado, hará todo lo posible para que ese encuentro por fin se produzca. El marino manifiesta su masculinidad de manera sádica hacia sus compañeros en el Orca, haciéndoles correr el mismo riesgo<sup>246</sup>, y de manera masoquista hacia sí mismo, encaminándose hacia el encuentro definitivo con la muerte.

Visualmente la escena se organiza en una serie de contraplanos, por un lado de Quint y Hooper sentados, y por otro de Brody de pie. La mayor parte del metraje la ocupa el ex-combatiente en primer plano, con Hooper a su lado ligeramente desenfocado (F3092).



F3092

La escena se completa con la inserción de algunos contraplanos breves del policía, hasta que con la alusión a ese amigo partido en dos por un tiburón se individualiza a cada uno de los personajes en escena, incluyendo una mirada de Hooper hacia Brody (F3093, F3094 y F3095a).



F3093



F3094



F3095a

El último plano se construye como un *travelling* de acercamiento hacia la cara de Quint, hasta que queda completamente en primer plano, sin que Hooper aparezca en cuadro (F3095b).

---

<sup>246</sup> En este sentido, Pauline Kael, según recoge McBride, ha escrito que Quint “is so manly that he wants to get them all killed; he’s so manly he’s homicidal” (1997: 248).



F3095b

Con esta estructura se logra subrayar la importancia del discurso del ex-combatiente, ya que literalmente le observamos *crecer* en pantalla, y también se consigue que allí donde se vea la película reine el más absoluto silencio, pendiente de las palabras que revelan la interioridad de Quint<sup>247</sup>, las cuales tampoco tienen contestación a bordo del Orca. Como única respuesta, se oye el sonido de un animal marino que Hooper rápidamente identifica con una ballena. La mar, y las criaturas que la habitan, han escuchado la intervención de Quint y, en una suerte de réplica, confirman su historia.

La bomba y el Indianapolis traen otra consecuencia para Quint, algo que él no menciona y que cualquiera que haya padecido una experiencia similar describiría como que *ha vuelto a nacer*. No debemos olvidar el momento histórico al que se está refiriendo el ex-combatiente. Alude a un hito de la humanidad, la Segunda Guerra Mundial, que ha constituido un *leitmotiv* en la trayectoria de Spielberg como director desde la realización de esta película. Se trata de un tiempo en el que predomina la idea de la muerte, pero que finalmente se convierte en una vuelta a nacer, una vuelta a la vida. De igual manera, la bomba y el naufragio del Indianapolis están anticipando prolépticamente el final del texto fílmico, donde encontramos la explosión de otra *bomba* y el *renacer* de Brody y Hooper, como comentamos en el próximo apartado.

---

<sup>247</sup> Shaw, consciente de la importancia de este monólogo y de que era la mayor ocasión que tenía de brillar en la película, pidió poder beber algo de alcohol cuando llegara esa escena. Según Spielberg, el actor llegó “fully prepared” (Griffin 1995: 96), y no sólo declamó las líneas de esa versión, adaptada por el propio Shaw, del guión, sino que también les contó experiencias muy personales sobre su esposa y sus hijos, algo que no aparece en el texto fílmico, pero de cuya vivencia se beneficia. Cuatro años después de *Jaws* se estrenaría *Apocalypse Now* (1979), donde Francis Ford Coppola sí utilizó una borrachera de Martin Sheen cuando estaba representando al capitán Willard en la secuencia inicial del film.

### 3.4.3. Matar al tiburón

Con Quint muerto y Hooper desaparecido, Brody debe hacer frente al tiburón por sí mismo. De nuevo asistimos a un duelo final en el que el protagonista masculino ha de afrontar sus miedos más profundos. El instante en el que Brody se queda finalmente solo en el barco es subrayado inmediatamente por el tañer de la campana del Orca, como si repicara por la muerte de Quint, anunciando también la inminencia de un duelo entre dos fuerzas contrapuestas, como sucede en la banda de sonido de muchos *westerns* llegado el momento del enfrentamiento final<sup>248</sup>. Pero el jefe de policía no se halla en el OK Corral, sino que se encuentra, solo, en un barco que se hunde, acosado por las mandíbulas de un tiburón asesino. Antes de que el animal vuelva a aparecer, Brody busca refugio —y armas— en el interior del Orca. El tiburón irrumpe súbitamente dentro de la embarcación a través de las ventanas, en una nueva penetración de su figura fálica, en esta ocasión en las aberturas del femenino barco. Pero en cuanto ha logrado penetrar en la embarcación, lo que mejor vemos de él es el significativo femenino de su boca, enrojecida parcialmente por la sangre de Quint (F3096).



F3096

Ante semejantes fauces, Brody reacciona arrojando en su interior la bombona de oxígeno que flotaba en el agua: primero agrede al animal con ella y finalmente se la echa entre las mandíbulas. La bombona sigue la estela dejada por el cuchillo de Quint unos pocos planos antes, y se erige así en un nuevo símbolo fálico que se une a las demás armas que han utilizado los tres protagonistas del texto fílmico. El progresivo hundimiento del Orca, junto con la irrupción del tiburón en el mismo, han conseguido que por fin hayamos podido ver a Brody totalmente empapado, saliendo del agua que le cubría por completo. Anteriormente se le había visto también mojado

---

<sup>248</sup> En *Duel*, el momento en el que Mann dirige su coche hacia el promontorio donde sucede el choque frontal aparece subrayado desde la banda sonora por acordes de campanillas o de xilófono, así como por notas de violín que recuerdan a la escena de la ducha en *Psycho*.



—aunque no tan calado— segundos antes de perder las gafas como consecuencia del ataque del tiburón sobre la embarcación cuando acababa de recibir los disparos que fijaban sendos barriles al escualo. Brody coincide con David Mann en el detalle de la pérdida de las lentes: ambos deben afrontar su encuentro con lo real sin la protección de esos cristales. La ocasión en la que el policía se encuentra más cerca de la boca que ha engullido a Quint se corresponde con el primer momento en que le vemos mojado íntegramente: el que en breve se va a convertir en bautismo de fuego lo es antes, literalmente, de agua, con lo que ello supone para alguien que odia, o teme, al agua.

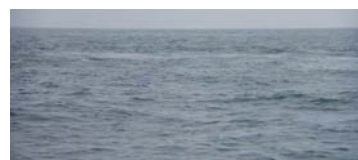
Sigue sonando la campana, y su repetitivo tañido no sólo alude a Quint, sino que también nos remite al momento en que se había señalado el punto de ignición del texto fílmico, el momento del primer ataque con el primer medio-hombre tendido en la arena de la orilla, incapaz de contestar a los requerimientos de la mujer que nadaba en el agua, ni a su invitación ni a su petición de ayuda, escena que hemos analizado al comienzo de la sección dedicada al cuerpo, donde hemos destacado el tañer de la boya a la que se intentaba agarrar Christine. Corroborando el paralelismo, sobre el sonido de la campana vemos un plano casi idéntico (F3097a) a los que se fundían para relacionar la presentación de los dos medio-hombres (F3010a). El texto se cierra sobre sí mismo para indicarnos el cambio que está experimentando su protagonista masculino.



F3097a



F3010a



F3097b

Este plano (F3097a) también se asemeja a los otros muchos que han mostrado el seguimiento que los tres hombres han venido haciendo del tiburón, con la salvedad de que en esas otras ocasiones no se solía ver más que el barril que indicaba la presencia del escualo: ahora, en cambio, Brody es capaz de divisar la aleta que señala la presencia de la ley del padre en esas aguas, una aleta que se sumerge en la mar hasta que la toma coincide (F3097b) con lo que Brody podía divisar desde la ventana de su primera aparición en el texto fílmico (F3010a). En aquella ocasión también se había producido la ocultación de la baliza fálica, que allí se realizaba mediante un fundido, sin que lo viera Brody. Ahora, sin embargo, el policía está

preparado para observar la inmersión de la aleta del tiburón en la mar: ha sido testigo de la *entrada* de Quint en la boca del tiburón, e igualmente lo es ahora de la incorporación de esa aleta, fálica y metonímica del tiburón, en la mar.

Ha llegado el momento de *entrar a matar*, para lo que Brody se pertrecha de dos armas: el fusil de Quint y una pértiga o percha que recuerda al arpón de Hooper. Triplemente armado, con el revólver en el cinturón, su atención se centra en el último elemento fálico que queda: el mástil de la nave. Desde esa posición —remarcadamente masculina por la acumulación de símbolos fálicos—, el policía inflige un severo castigo al tiburón<sup>249</sup> (F3098). El deseo de Brody hacia la boca de la mar —contenido en la mayor parte del relato y manifestado principalmente como miedo— alcanza su máxima expresión en este momento (F3099).



F3098



F3099

La obsesión que han mostrado los otros dos hombres por sus piernas también se repite ahora, ya que se aísla esa parte del cuerpo de Brody para ponerlo al alcance visual del morro del tiburón (F3100). Al igual que Hooper, Brody también experimenta una castración, y no le queda más remedio que observar cómo se separa de él la percha que ha estado manejando. La insistencia del policía en su deseo se hace patente en el plano semi-subjetivo desde su pierna (F3101), que muestra al escualo sumergiéndose con la percha entre sus mandíbulas.



F3100



F3101

---

<sup>249</sup> La altura a la que se coloca Brody y el lugar donde *pincha* recuerdan al picador del toreo, picando con garrocha al toro.

Brody dispara varias veces, pretendiendo hacer explotar la bombona que el tiburón porta en su boca. Tras el último disparo, la cámara se acerca hasta las mismas fauces, donde se encuentra instalada la bombona, en toma hipersubjetiva desde la posición del policía (F3102), expresando el deseo contenido del policía de entrar, como Quint, en ellas. Aunque pudiera parecer que Brody no usa el Nombre del Padre, sí lo hace a través de su arma, el arma del padre, ese fusil ya viejo con el que logra acertar de manera inexplicable —sin gafas y a una distancia considerable— en la bombona de oxígeno que es transportada —en movimiento por tanto— en las mandíbulas del tiburón<sup>250</sup>.



F3102



F3103

Bombona y fusil acaban desempeñando una función equivalente a la del maletín con el apellido “Mann” en *Duel*<sup>251</sup>. La bomba que salva trae consigo una explosión de agua y sangre (F3103) y culmina las relaciones sexuales, frustradas o prefiguradas, del resto del texto fílmico. El policía ha de aceptar, como Mann en *Duel*, que ocurra el encuentro entre la bala del fusil y las fauces del tiburón, y también entre tiburón y mar. El contraplano que nos devuelve a Brody nos lo muestra emergiendo chorreante a consecuencia de la explosión (F3104).



F3104

---

<sup>250</sup> Según Dean Kowalski, Brody “succeeds in killing the shark by fusing the worldviews of his comrades: he uses Quint’s old rifle to pierce and explode one of Hooper’s oxygen tanks, which has fallen into the shark’s mouth” (2008: 81).

<sup>251</sup> Fredric Jameson, en su lectura ideológica del film, no presta atención al uso del fusil por parte de Brody, fijándose en cambio en quiénes sobreviven y asignándoles el valor de “an allegory of an alliance between the forces of law-and-order and the new technology of the multinational corporations” (1979: 144).

Al igual que Mann, Brody es incapaz de pronunciar palabra alguna y se expresa con gritos de júbilo. Además el policía *vuelve a nacer*, aceptando su nueva relación con las aguas que le rodean y que empapan su cuerpo<sup>252</sup>. Glen Man considera la gesta de Brody en términos heroicos y legendarios:

Another variation of the reluctant hero, and one that relates directly to *Jaws* and Brody's status, is the insider (usually a lawyer, politician, or policeman) who is an outsider because he arrives into a community and needs to prove himself in order to become a viable member. Sheriff Brody recalls the figure of Ransom Stoddard (James Stewart) in John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), an eastern lawyer who settles in the western frontier town of Shinbone and proves his worth by shooting the villainous outlaw Liberty Valance (Lee Marvin) and becomes a legend, ensuring the town's evolution in the westward march of civilization as Shinbone's territorial representative to Congress, then as governor of the state, and finally as U.S. senator. *Jaws* elevates Brody to this historic line of heroes in the mythic consciousness of the nation. Like Stoddard, he is a law-and-order man from the city who arrives into a rural community and must prove himself in order to be accepted. He is the composite figure of the outlaw and the official— he mediates between the frontier iconoclasm and lawlessness of Quint and the civilized sophisticated technology of Hooper. With Quint's rifle and Hooper's oxygen tank, and his own enormous resourcefulness, Brody, the unanchored, patriarch-conflicted sheriffcum-reluctant hunter, annihilates the Great White shark, and in one fell swoop reaffirms the American myth of individual chutzpah, restores security to small-town America and its institutions, and stabilizes his patriarchal role within his new community and within the unit of the nuclear American family. (Man 2007: 155)

---

<sup>252</sup> Según Caputi, "at an initiatory ritual of rebirth, they [los hombres] are able to kill the mother" (1978: 316).

Es cierto que se ha destruido el tiburón, pero ésa no era la obsesión de Brody (era la de Quint)<sup>253</sup>, ya que la mayor angustia del policía se centraba en la mar, que es la que explota más claramente<sup>254</sup>. Según Stella Bruzzi:

What Brody achieves by this final triumphant act is the reclamation of the phallus and the restitution of the father's importance: he has slain his inner demons and he can finally offer both the families of Amity and his own some protection. [...] True belief in the father is established, as Britton implies, through Brody having acted on his own: he had told Hooper that in Amity, unlike in New York, 'one man can make a difference' and now he has proved that 'individual action by the one just man is still a viable force for social change' (Britton 1976: 31). (Bruzzi 2005: 101)

Mellen destaca el hecho de que sea un policía quien realiza la gesta heroica:

Finally, violence fuels the 1976 film *Jaws* (based upon Peter Benchley's potboiler), with its three standard male types: the egotistic, self-assertive loner (Robert Shaw), the policeman who must be initiated into the need for greater violence (Roy Scheider), and the intellectual, who is ineffectual without stronger men by his side (Richard Dreyfus). Vigilantism on behalf of the community is, in this variation, directed against an animal predator, but the formula remains otherwise intact.

However, this film of the mid-seventies proposes a reversal of power from that typical of the American film. The loner, Shaw, an emblem of the solitary frontiersman of consummate skill and raw physical courage, nevertheless lacks sufficient force to defeat the overwhelming menace and is swallowed alive. It is the lawman, Scheider, as steller and beneficiary of civilization, who, with his patience and violence, combined with the aid of the intellectual, Dreyfus [sic]

---

<sup>253</sup> Y también la del espectador, como recuerda Joseph Andriano: "it is difficult now to watch the explosion of the shark without thinking it is merely 'Bruce,' effects-master Robert Mattey's mechanical monster, disintegrating in red smoke not blood, fulfilling our manifest collective wish that the dragon be conquered, even though the latent wish, a result of our deep 'tribal' love of our monsters, wants the dragon to remain unvanquished, like *Moby-Dick*" (1999: 28).

(sneered at by real man Shaw), defeats the seemingly omnipotent force of disorder threatening society. Only these two, working side by side, can defeat the shark. And so once more in a seventies film does the cop emerge as our hero and protector, here rational, self-sacrificing, and eminently worthy of our most unqualified confidence. (Mellen 1977: 310)

La bombona que flotaba dentro del Orca es la misma que Brody ha introducido en las fauces del tiburón y que ahora ha explotado de un disparo: la falta de peso de la bombona indicaba que estaba vacía, y por tanto no sería posible la explosión. La razón externa al texto, además de un posible error de *script*, puede proceder del contrato de Scheider, que, como el de cualquier actor, le excluiría del manejo de objetos pesados y/o peligrosos. En el texto, podemos apuntar una razón adicional: la de que no es la bombona la que explota, sino la mar en su relación con el tiburón y los símbolos fálicos que lo acompañan, produciéndose la culminación del encuentro del otro-Todo-Objeto con el Padre Simbólico. Brody ha de abandonar su miedo y su deseo hacia la mar:

Sólo hay una salida para los marasmos de la relación imaginaria: hace falta sacar al deseo del sujeto del otro-Todo-Objeto para que, así, pueda sobrevivir a su estallido. (González Requena 1996: 24)

#### **3.4.4. Criaturas en el agua**

La eliminación del tiburón, y el tiempo que Brody pasa a solas con él, se enmarca entre la desaparición de Quint en las aguas y la vuelta de Hooper del fondo de las mismas. Durante este intervalo Brody ha pasado de manera aparentemente satisfactoria por la fase del espejo. Como sucedía con Mann en *Duel*, aún nos queda preguntarnos si será capaz de ocupar la posición del Padre en el futuro. En *Jaws*, la aparición de Hooper contribuye a dar una respuesta parcial a ese interrogante.

---

<sup>254</sup> De acuerdo con Spielberg, en declaraciones hechas a Mitch Tuchman, “the third act was basically a man-against-beast tale. It could be called a celebration of man’s constant triumph over nature—not necessarily for the good” (2000: 49).

El universitario surge de las aguas inmediatamente después de la explosión. No hemos vuelto a saber de él hasta que ésta no se ha producido, y al igual que en su primera intervención en el texto fílmico, también ahora busca a Brody, esa figura paterna que durante la estancia en el Orca había sido sustituida por Quint. Hooper no sólo localiza al policía, sino que también se apoya en él mientras los dos se ríen (F3105): de esta manera se repite la identificación que se había producido en la escena de las cicatrices entre Hooper y Quint, pero en esta ocasión con un compañero diferente, a quien el universitario debería profesar admiración por haber sido capaz de acabar con el tiburón<sup>255</sup>.



F3105

Hooper pregunta por Quint, y Brody ha de decirle que no ha sobrevivido. La manera en que el universitario cuestiona al policía da lugar a otra interpretación de esa pregunta, ya que sólo dice “Quint?”, como si otorgara ese nombre, el Nombre del Padre, a Brody. El policía responde con un brevísimo “no” tras el que la actitud de Hooper cambia, un “no” que señala la desaparición de Quint y que se puede interpretar, bien como que Brody ha impuesto una primera negación desde su papel de padre, o que a la pregunta de si él es Quint —u ocupa su lugar—, la respuesta es negativa, a pesar de todos los pasos que ha dado. En ambos casos, lo cierto es que Brody requiere la confirmación del universitario para escoger el medio de transporte que les acerque a la playa, y que también es Hooper quien sabe el día en que se encuentran y quien ordena al policía que siga pataleando: “Keep kicking”, le dice. Brody no discute y cierra su intervención oral en el texto fílmico aludiendo a su obsesión primera: “I used to hate the water”. Ese “hate” indica más un temor que un verdadero odio, y el “used to” señala una costumbre pasada que Brody ya no posee: al menos admite haber superado su relación con el otro-Todo-Objeto. Hooper replica, de forma irónica, con las últimas palabras que oímos en el texto fílmico: “I

---

<sup>255</sup> Según Bruzzi, “As Brody and Hooper float back to shore on what remains of Quint’s boat, equilibrium or ‘order’ has been restored” (2005: 102).

can't imagine why". No puede imaginar por qué porque el odio-miedo-deseo de Brody suponía transcender la barrera de lo imaginario y, tras el encuentro con lo real, aceptar la dimensión simbólica del texto.

Acabadas las palabras, las imágenes aún aportan sentido. Según Robert Cumbow:

The final image of *Jaws*—Brody and Hooper, swimming back to shore as the camera pulls up and away, reducing them to incidental details in a sweeping seascape—evokes again the man-in-Nature resolution of *Duel* and *The Sugarland Express*. That climactic high angle shot is intended to emphasize the absence of any boats or machines, as much as it is to stress the final, welcome sharklessness of Amity's allegorical coast. (Cumbow 1976: 8)

Sobre el plano de los dos hombres, pataleando en un espacio equivalente al que Brody ve al levantarse cada mañana, se superpone otro plano que muestra una playa vacía que conduce a un faro (F3106a). Asistimos a la última penetración del texto fílmico, en este caso de ese trozo de playa rematado por el fálico faro en la horizontalidad de la mar.



F3106a



F3106b

El fundido ya no lo es de mar con mar, y desde nuestra posición de espectadores observamos la presencia de la Ley del Padre sobre esas aguas. “Like the buoy in the opening scene, the lighthouses warn man away from the dangers of the sea”, afirma Lemkin (1984: 282). En el último plano de la película (F3106b) apenas si se puede divisar, mientras aparecen los títulos de crédito finales, a los dos hombres aproximándose a la playa e incorporándose para salir de las aguas. La composición está dominada por el faro al que el texto separa de la mar, con sus dos criaturas a punto de abandonarla.



### 3.5A. CONCLUSIONES: AVANCES EN EL DESARROLLO DEL HOMBRE

El tercer largometraje de Spielberg nos presenta, al igual que *Duel*, a un protagonista masculino casado, con dos hijos, que sale de su hogar para desempeñar su trabajo, teniendo que enfrentarse a hechos y situaciones que van más allá de lo que inicialmente es capaz de abarcar.

Al levantarse por la mañana, el policía no muestra gran interés ni por su esposa, ni por sus hijos, que se pegan a las faldas de su madre<sup>256</sup>. Brody hace lo mismo con la mujer del cartel de bienvenida a Amity, a la que no llega a mirar, pero a la que podemos percibir como el otro-Todo-Objeto que domina el encuadre. Sid Sheinberg señala la similitud con *Duel* como una de las razones por las que se le permitió a Spielberg dirigir esta película: “The reason I felt so strongly that Steven was the appropriate person was that I felt much of what made [Spielberg’s TV film] *Duel* work would make *Jaws* work” (Griffin 1995: 90). La autoridad del jefe de policía es insistentemente cuestionada tanto por los demás personajes que se encuentra como por la propia composición de las imágenes que pueblan el texto fílmico<sup>257</sup>. El personaje encarnado por Roy Scheider dedica gran parte de sus energías —sobre todo durante el primer tercio de la película— a intentar hacer valer su función paterna, de policía que debe cuidar a los ciudadanos de Amity, aunque fracasa varias veces en el intento. Brody consigue que se coloque su propia estaca como signo de la prohibición que intenta imponer en el pueblo, con la cual pretende evitar el encuentro con lo real.

El personaje de Brody progresa, no obstante, en relación al de David Mann en *Duel*, en el sentido de que en *Jaws* el policía tiene dos modelos muy claros de masculinidad que le sirven de ejemplo (Hooper y Quint)<sup>258</sup>, optando por una

---

<sup>256</sup> Brody supone un avance con respecto a Mann en este sentido, ya que, antes de la visita de Hooper a su casa, lo vemos en actitud cariñosa hacia uno de sus hijos (o más bien de su hijo hacia él). Brody es un hombre social, integrado en su familia y en su pueblo, a diferencia del individualismo de Mann.

<sup>257</sup> Según John Moran: “The police chief, our central character, can’t cope with all the problems; he can’t hire the shark hunter Quint, he can’t kill the shark himself because he’s afraid of the water and at the same time he can’t control the town” (1976: 108). Gordon Gow, otro crítico de la película, también al año siguiente del estreno de la misma, afirma: “Brody [...] is presented as overtly ineffectual” (1976: 30).

<sup>258</sup> Stella Bruzzi afirma que “Quint, as well as the shark, represents the dark side of civilised masculinity while the success of the educated Hooper is in keeping with Hollywood’s belief in and over-valuation of the privileged and traditional male” (2005: 102).

solución intermedia que no se corresponde exactamente con ninguno de ellos pero que sin embargo consigue aunarlos como referentes<sup>259</sup>. Según Friedman, las muy variadas interpretaciones de la película comparten la visión de que:

Quint represents an older, more individualistic code of action and system of values, and Hooper a more technological and contemporary approach. Brody consistently mediates between these seemingly conflicting positions. (Friedman 2006: 164)

Los cuerpos de Quint y Hooper se muestran parcialmente cuando exhiben las cicatrices que denotan el “contacto con el horizonte de la muerte” (González Requena y Ortiz de Zárate 1995: 47) que para ellos supone el goce. Brody, sin embargo, no puede contribuir a la comparación porque aún no se ha enfrentado a lo real. Mediante la mostración de fragmentos del cuerpo (Heath 1985: 513) se repite la misma evolución que en *Duel*, donde partíamos del cuerpo de Mann reflejado fragmentariamente.

A diferencia de *Duel*, la masculinidad de Brody no sólo está influida por su relación con la madre, sino que además recibe más lecciones paternas que Mann, en este caso de la figura de Quint, a quien el policía llega a enfrentarse, aunque tímidamente. Se introduce al marino como la figura eminente, quintaesencialmente masculina<sup>260</sup> del texto: su voz —grave—, su actitud —desafiante— y la manera en que lo trata la cámara —haciéndole crecer ante nuestros ojos— lo asocian con la fuerza marina que ha atacado a la chica de la playa.

En *Jaws* el avance, y sobre todo la culminación del texto fílmico, suponen que se complete el *estadio o fase del espejo*. Para ello Brody ha de consentir en separarse de su maternal esposa y de todo aquello que fetichísticamente le recuerde a

---

<sup>259</sup> Mott y Saunders observan similitudes con el *Moby Dick* de John Huston (1956) en la relación de estos tres personajes: “Most of the similarities between *Jaws* and *Moby Dick* (or at least John Huston’s film version of the latter) appear in this final act. Spielberg and Gottlieb’s characters bear a slight, but deliberate, resemblance to the revengeful Captain Ahab (Quint), the inexperienced young mariner, Ishmael (Brody), and the knowledgeable Queequeg (Hooper). (Spielberg enhanced Benchley’s novel by adding the element of revenge as motivation for Quint)” (1986: 51).

<sup>260</sup> Como hemos señalado al introducir el cuerpo del *lobo de mar*, Quint representa al hombre primitivo que preconiza Robert Bly en *Iron John*.

la madre, como por ejemplo sus gafas, de las que su mujer le proporciona un par de repuesto. La mayor ansiedad del policía se desarrolla hacia la mar, más concretamente hacia el agua, a la que dice odiar. El arranque del texto fílmico nos permite asociar el agua con un lugar prenatal del que cualquiera puede proceder, incluyendo a Brody, a Quint o al propio tiburón al que atribuimos el punto de vista de esas imágenes iniciales, un (pre)maternal universo submarino donde se sitúa el lugar primero, ese lugar que para Brody supone su mayor ansiedad, lugar al que Hooper vuelve durante un tiempo, y en el que Quint se queda para siempre.

El tiburón se constituye como signo de doble significación, por un lado con el significante masculino y fálico de su figura completa, que se puede ver en el cartel anunciador de la película, y por otro con el significante femenino —que también se observa en el póster promocional— de las fauces del tiburón, la *boca de la mar* por la que Quint vuelve a entrar. Brody es testigo de la muerte de Quint, culminación del deseo del marino que supone su penetración en la boca femenina del gran escualo — con lo que el neoyorquino ha de aceptar al *padre*-Quint como el tercero hacia el que mira la *madre*-boca— y su vuelta hacia el seno materno, la cual se escenifica como un parto hacia atrás. El título original del texto fílmico —*Jaws*— se decanta por la alusión metonímica al tiburón a través de sus mandíbulas, de tal manera que desde la primera llamada que hemos recibido para ver la película se nos ha mencionado a todo el animal haciendo referencia a una de sus partes, aquélla que nos puede provocar una mayor ansiedad. Estamos de acuerdo con McBride cuando afirma que “there is no doubt that *Jaws* is swimming in some treacherous psychological waters” (1997: 247). Por su parte Gordon afirma:

The truck could be said to erupt out of Mann’s unconscious, just as the shark erupts out of Brody’s; in a sense, each film can be considered as the anxiety dream of its hero (though, of course, it also functions in different ways as an anxiety dream for its creators and for its audience). (Gordon 2008: 47)

La psicología del film se vuelve más traicionera al considerar su clausura. Cuando Brody ya ha presenciado la muerte de la figura paterna que le ha estado enseñando y que casi conduce a sus dos hijos putativos hacia un destino igualmente macabro, entonces el policía asume el Nombre del Padre, permitiendo que la bala procedente del fusil del ex-marine penetre en las fauces del animal, y que tiburón y

mar se fundan en una explosión final. Brody ha sido testigo del choque entre la bala del fusil y las fauces del tiburón, entre el tiburón y la mar: se ha producido el encuentro entre el otro-Todo-Objeto y el Padre Simbólico. La onda expansiva hace que el policía se moje aún más, y su reacción, con gritos de júbilo, no difiere mucho de la de Mann al final de *Duel*. Brody *vuelve a nacer*, normalizando su relación con la mar, a la que ha de renunciar como objeto de temor y de deseo, superando de manera aparentemente satisfactoria la lacaniana fase del espejo.

Hasta este punto la trayectoria vital del protagonista masculino de *Jaws* coincide con la de Mann, pero si el cierre de *Duel* nos dejaba al viajante con la duda de si sería capaz de ocupar la posición paterna más adelante, ahora esa duda se convierte en desafío por parte de Hooper, quien no permite que Brody asuma completamente el liderazgo mientras se dirigen hacia la orilla, cuestionando la capacidad de Brody para ocupar la posición del Padre, ya que es el joven ictiólogo quien afirma y toma decisiones con seguridad.

La última toma del film nos muestra a ambos dando las últimas patadas y abandonando las aguas de la mar en una playa presidida por un fálico faro que domina la composición, dando a entender que la Ley del Padre vigila esas aguas, pero sin dejar claro si esa Ley es la de Brody. No debemos olvidar tampoco que, a pesar de que Quint ha supuesto todo un modelo de masculinidad para Brody, la relación que el marino tiene con el otro-Todo-Objeto se manifiesta finalmente como un retroceso en el tiempo y en el espacio, volviendo a ese lugar primero en lo que constituye una representación visual de un parto hacia atrás.

Refiriéndose a la masculinidad de Brody, McBride recuerda que el director estaba decidido a:

take the edge off Roy Scheider as the hotshot masculine leading man ... and let him have all the problems, all the faults of a human being. And let him have fears and phobias, and bring all these fears and phobias out in the picture, and then not resolve all of them. Because you can't. That's why a person spends all his life learning about himself. (McBride 1997: 248)

Nos queda preguntarnos si el paso hacia adelante que ha dado Brody será definitivo o, como Quint, también volverá a requerir la unidad con la madre.

Spielberg ha dicho sobre *Jaws* que “It deals with one social issue [i.e.] There is no place in the world to stay unprotected. Which is what this film is all about” (Baxter 1996: 111). La interpretación social que el director da de su propia obra también puede aplicarse a la psicología de cada individuo: al decir que no hay lugar en el mundo en el que se pueda permanecer sin protección está admitiendo la legitimidad de la búsqueda de esa protección por parte de cada persona, especialmente de los personajes masculinos de esta película. Seguiremos aprendiendo de *Jaws*, y esperando que las dudas que ha dejado planteadas sobre la masculinidad de su protagonista principal se resuelvan en los siguientes textos fílmicos, o que éstos sigan cuestionándonos.

### 3.5B. CONCLUSIONS: PROGRESSION IN MAN'S DEVELOPMENT

Spielberg's third film introduces, like *Duel*, a main male character who is married, with two children, and who goes out of his house in order to work, having to face facts and situations that go beyond his scope.

When he gets up in the morning, the policeman does not show a great interest in his wife or his children, who stay close to their mother's skirt<sup>261</sup>. Brody does the same thing with the woman in Amity's welcoming poster, whom he does not look at, but whom we can perceive as the all-Other-Object that dominates the composition. Sid Sheinberg points out this film's similarity with *Duel* as one of the reasons why Spielberg was allowed to direct *Jaws*: "The reason I felt so strongly that Steven was the appropriate person was that I felt much of what made [Spielberg's TV film] *Duel* work would make *Jaws* work" (Griffin 1995: 90). The police chief's authority is insistently questioned both by the rest of characters he meets and by the *mise en scène* of the film text images<sup>262</sup>. Roy Scheider's character devotes a great part of his energy —above all during the first third of the film— to attempting to perform his paternal function as a policeman who must look after Amity's citizens, although he fails several times. Brody manages to place his own stake as a sign of the prohibition he is trying to impose on the town, a prohibition which intends to prevent him from encountering the Real.

Nevertheless, Brody progresses in relation to David Mann in *Duel* in the sense that in *Jaws* the policeman has two clear examples of masculinity to follow (Hooper's and Quint's)<sup>263</sup>, opting for an intermediate position which does not correspond to any of them but which nonetheless manages to turn them into a unified

---

<sup>261</sup> Brody does mean a step forward in this sense because prior to Hooper's visit to Brody's home we see Brody behaving affectionately towards one of his sons (or rather his son towards him). The policeman is a social man, integrated in his family and town, unlike Mann's individualism.

<sup>262</sup> According to John Moran: "The police chief, our central character, can't cope with all the problems; he can't hire the shark hunter Quint, he can't kill the shark himself because he's afraid of the water and at the same time he can't control the town" (1976: 108). Gordon Gow, another reviewer of the film, states the following also in the year after its release: "Brody [...] is presented as overtly ineffectual" (1976: 30).

<sup>263</sup> Stella Bruzzi asserts that "Quint, as well as the shark, represents the dark side of civilised masculinity while the success of the educated Hooper is in keeping with Hollywood's belief in and over-valuation of the privileged and traditional male" (2005: 102).

referent<sup>264</sup>. According to Friedman, the many varied interpretations of the film share the view that:

Quint represents an older, more individualistic code of action and system of values, and Hooper a more technological and contemporary approach. Brody consistently mediates between these seemingly conflicting positions. (Friedman 2006: 164)

Quint's and Hooper's bodies are partially exhibited when they show the scars that are the sign of the "contacto con el horizonte de la muerte" (González Requena and Ortiz de Zárate 1995: 45) which for them is the same as Lacan's *jouissance*. However Brody cannot contribute to the comparison because he has not faced the Real yet. By showing body fragments (Heath 1985: 513), the same evolution of Brody's body is repeated from *Duel*, where we departed from Mann's body fragmentarily reflected.

Unlike in *Duel*, Brody's masculinity is not only influenced by his relation to the mother, but he also receives more paternal lessons than Mann, in this case coming from Quint, whom the policeman eventually confronts, although timidly. The sailor is introduced as the quintessential masculine figure<sup>265</sup> of the text: his voice—low—, his attitude—challenging— and the way he is treated by the camera—making him grow before our eyes— link him to the sea force that has attacked the girl of the beach.

In *Jaws* the progress, and above all the culmination of the film text, mean that the Mirror stage is completed. In order to let this happen, Brody has to accept renouncing his maternal wife and everything that fetishistically reminds him of the mother, like for example his glasses, a spare pair being given to him by his wife. The

---

<sup>264</sup> Mott and Saunders detect some similarities with John Huston's *Moby Dick* (1956) in the relationship between these three characters: "Most of the similarities between *Jaws* and *Moby Dick* (or at least John Huston's film version of the latter) appear in this final act. Spielberg and Gottlieb's characters bear a slight, but deliberate, resemblance to the revengeful Captain Ahab (Quint), the inexperienced young mariner, Ishmael (Brody), and the knowledgeable Queequeg (Hooper). (Spielberg enhanced Benchley's novel by adding the element of revenge as motivation for Quint)" (1986: 51).

policeman's greatest anxiety comes from the sea, more specifically from the water, which he says to hate. The opening of the film text allows us to associate the water with a prenatal place from which anyone might come, including Brody, Quint or the shark itself, to whose point of view the opening images are associated, a (pre)maternal submarine universe where the original place is located, that place that represents Brody's greatest anxiety, a place where Hooper returns for a while, and a place in which Quint remains forever.

The shark becomes a double-meaning sign, on the one hand as the masculine and phallic signifier of its whole figure, which can be seen on the film poster, and on the other as the feminine signifier—which can also be seen on the poster— of the shark's jaws, the *sea mouth* through which Quint enters again. Brody witnesses Quint's death, which culminates the sailor's wish for penetrating the great shark's mouth—so that the New Yorker has to accept *father*-Quint as the third one who the *mother*-mouth looks at—and his return to the mother's womb, which is presented as a reverse birth. The film title—*Jaws*— prefers to metonymically allude to the shark by means of its jaws, so that from the first call of attention that we have had to see the film the whole animal has been mentioned by making reference to one part of it, that which causes us the greatest anxiety. We agree with McBride when he states that “there is no doubt that *Jaws* is swimming in some treacherous psychological waters” (1997: 247). According to Gordon:

The truck could be said to erupt out of Mann's unconscious, just as the shark erupts out of Brody's; in a sense, each film can be considered as the anxiety dream of its hero (though, of course, it also functions in different ways as an anxiety dream for its creators and for its audience). (Gordon 2008: 47)

The film's psychology turns even more treacherous when considering its ending. When Brody has already seen the death of the paternal figure who has been teaching him and who almost drives his two putative sons to an equally macabre destiny, then the policeman assumes the Name of the Father, making it possible for

---

<sup>265</sup> As we have pointed out when introducing the *sea wolf's* body, Quint represents the primitive man promoted by Robert Bly in *Iron John*.



the bullet coming from the ex-marine's rifle to penetrate the shark's jaws, and letting the shark and the sea merge in the final explosion. Brody has witnessed the final clash between the rifle's bullet and the shark's jaws, between the shark and the sea: the encounter between the other-All-Object and the Symbolic Father has happened. The shock wave soaks the policeman even more, and his reaction, with jubilant cries, does not differ much from that of Mann's at the end of *Duel*. Brody *is reborn*, normalising his relationship with the sea, which he has to renounce as object of fear and wish, overcoming in an apparently satisfactory manner the Lacanian Mirror stage.

Hitherto the life path of the masculine protagonist of *Jaws* coincides with that of Mann's, but *Duel*'s closure left us with the salesman's doubt of whether he would be able to take up the paternal place in the future. Now that doubt is turned into a challenge by Hooper, who does not let Brody take the leading role when they are approaching the sea shore, questioning Brody's capacity to occupy the Father's place, as it is the young ichthyologist who is more assertive and takes decisions more firmly.

The film's last take shows both of them kicking the water and leaving the sea in a beach presided by a phallic lighthouse which dominates the composition, implying that the Law of the Father is watching those waters, but without clarifying whether that Law is Brody's. We must not forget that, although Quint has stood as a masculinity model for Brody, the relationship the sailor has with the other-All-Object means his final regression both in time and space, going back to that former place in what is shown as a visual representation of a reverse birth.

In reference to Brody's masculinity, McBride reminds us that the director was determined to

take the edge off Roy Scheider as the hotshot masculine leading man ... and let him have all the problems, all the faults of a human being. And let him have fears and phobias, and bring all these fears and phobias out in the picture, and then not resolve all of them. Because you can't. That's why a person spends all his life learning about himself. (McBride 1997: 248)

Our only doubt is whether the step Brody has taken is a definitive one or, like Quint, he will also require unity with the mother. Spielberg has said about *Jaws* that “It deals with one social issue [i.e.] There is no place in the world to stay unprotected. Which is what this film is all about” (Baxter 1996: 111). The social interpretation that the director provides of his own work can also be applied to each individual’s psychology: by saying that there is no place in the world to stay unprotected we are accepting the legitimacy of each person’s quest for that protection, especially that of the male characters in this film. We shall keep on learning from *Jaws*, hoping that the doubts that remain about the masculinity of its main character will be resolved in the subsequent film texts, or that those films keep on questioning us.

**CAPÍTULO CUATRO**

***JURASSIC PARK: EN BUSCA DE UN PADRE***





“I wish Daddy was here,” she said.

“Daddy always knows what to do.”

Michael Crichton, *Jurassic Park* (1991: 274)

#### 4.0. INTRODUCCIÓN: SPIELBERG BUSCA LA MADUREZ COMO DIRECTOR

Entre *Jaws* y el primer *Jurassic Park* transcurren dieciocho años. Durante ese período Spielberg firma algunos de los largometrajes más reconocidos internacionalmente del momento —por el público, y en ocasiones también por la crítica. La mayoría de esos textos fílmicos están protagonizados por personajes masculinos, como vemos a continuación.

La película estrenada después de *Jaws*, en 1977, es *Close Encounters of the Third Kind*, cuyo guión está firmado por el propio Spielberg<sup>266</sup>. Aun siendo bien aceptada por el público internacional, *Close Encounters* no tiene la tremenda repercusión popular de su antecesora, no *rompe* taquillas<sup>267</sup>, pero su atractivo visual y sonoro sigue presente en la mente de quienes tuvimos el privilegio de verla en el cine<sup>268</sup>. Con esta obra el director se adentra como cineasta profesional en el terreno de la ciencia ficción, género al que pertenecía *Firelight*<sup>269</sup> (1964). En *Close Encounters* aparecen dos protagonistas masculinos: un hombre, Roy Neary (Richard Dreyfuss de nuevo), y un niño, Barry Guiler (Cary Guffey). Uno de los planos en los que aparece ese niño ha sido definido por el propio Spielberg como la “*master*

---

<sup>266</sup> Algo que no vuelve a suceder hasta 2001 con *A.I. Artificial Intelligence*.

<sup>267</sup> Por ejemplo en España tiene 3.270.032 espectadores, según la base de datos del Ministerio de Cultura. [[http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas\\_Index.html](http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html)].

<sup>268</sup> El verdadero *blockbuster* de ese año es *Star Wars*, dirigida por un amigo de Spielberg, George Lucas, con el que ha colaborado principalmente en la saga de Indiana Jones. *Star Wars* suscita, entre otros temas, el del culto al padre como referente simbólico, en sintonía con obras clásicas de John Ford. La saga de Lucas se revuelve alrededor de la dificultad para ejercer la paternidad, para concluir con la figura de Darth Vader/Anakin Skywalker dándose cuenta de que ha sido un esperpéntico fracaso como padre. El tema del padre es ampliamente explorado al principio de esta década por Francis Ford Coppola —también amigo y colaborador de ambos cineastas— en sus dos primeras entregas de *The Godfather* (1972 y 1974).

<sup>269</sup> Largometraje *amateur*, filmado en ocho milímetros y estrenado cuando Spielberg tiene diecisiete años, que ya relata la abducción de varias personas por extraterrestres.

*image*”, la imagen maestra o matriz de su carrera<sup>270</sup>: el director se refiere a la imagen que contiene la puerta de una casa que se abre a una luz exterior (F4001)<sup>271</sup>, imagen que entronca con las puertas con las que se abre y se cierra *The Searchers* (Ford 1956) (F4002 y F4003).



La puerta da pie a la separación del niño de su madre, la cual pronto encuentra a Roy Neary, un padre de familia que ha abandonado su hogar: un padre que finalmente accede a una nave nodriza alienígena cuyo interior se presenta como la meta final del protagonista masculino del film. A la nave nodriza en inglés se la denomina *mothership*<sup>272</sup>: la reunión con la madre es doble, ya que el niño del plano matriz también vuelve con su progenitora (F4004).

---

<sup>270</sup> “I think it’s the little boy in *Close Encounters* opening the door and standing in that beautiful yet awful light, just like fire coming through the doorway. And he’s very small, and it’s a very large door, and there’s a lot of promise or danger outside that door. I think that might be an interesting image for me”, le declara Spielberg a Gene Siskel (1991: 72). Cuando Siskel le pregunta si ése es su “symbol of the human condition”, el director le responde: “That we don’t know what’s out there, and yet we should discover what’s out there. We should be afraid of not knowing. And we should take a step toward what we don’t understand and what we don’t know about and what scares us. We shouldn’t be self-destructive about it, but we should go toward that kind of proverbial light and see what’s out there for us” (72). A propósito de esta misma imagen, Gordon considera que “the boy stands on the threshold, in a liminal space, neither wholly inside nor wholly outside” (2008: 274). Basándose en las teorías de Donald Winnicott (1996), que consideran que el juego no tiene lugar ni dentro ni fuera, Gordon afirma que “Spielberg returns us to the child at play, the child on the threshold, first discovering this transitional or potential space which is the origin of all cultural experience, both of moviemaking and of movie viewing” (2008: 274).

<sup>271</sup> McBride menciona este momento desde el punto de vista de la madre: “The anguish Jillian experiences over the extraterrestrials’ abduction of her small son, Barry (Cary Guffey), makes her kin to all the other Spielbergian mothers forcibly separated from their children, from Lou Jean Poplin in *The Sugarland Express* to the Paszów forced-labor camp inmates in *Schindler’s List*” (1997: 283). La madre de *Saving Private Ryan* constituye otro ejemplo de este aspecto.

<sup>272</sup> Nave madre, literalmente, o estado o condición de madre si tomáramos “ship” como sufijo, aunque en inglés la palabra que se usa con ese último significado es “motherhood”.



F4004

El retorno de Quint al seno maternal se repite por partida doble en *Close Encounters of the Third Kind*<sup>273</sup>. McBride resume la trayectoria del personaje interpretado por Richard Dreyfuss:

As played by the “alter ego” of the thirty-year-old bachelor filmmaker, Roy is a child-man unprepared for the responsibilities of marriage or fatherhood. It is not until he drives his family away by symbolically regressing to an infantile state—shaping a mountain out of mud in his living room like a toddler playing with his own waste—that Roy finds a way to escape from his oppressive surroundings. When his Disneyish dreams of “wishing upon a star” are fulfilled by his ascension into the womb of the mother ship, Roy is symbolically reborn, like the astronaut at the end of *2001*. Escorted aboard by the tiny childlike aliens to whom he seems both brother and father, Roy, in Spielberg’s description, “becomes a real person. He loses his strings, his wooden joints, and ... he makes the most important decision in the history of the world.” (McBride 1997: 283)

Por último, no debemos dejar de mencionar que la presencia de François Truffaut como primer director-actor en una película de Spielberg<sup>274</sup> supone un prelude del papel que se le asigna a Richard Attenborough en *Jurassic Park*.

*1941* (Spielberg 1979) es habitualmente recordada como el mayor fracaso de Steven Spielberg como director. Esta película se toma a broma la posible invasión de Estados Unidos por parte de Japón, cuando ya había sucedido el ataque a Pearl

---

<sup>273</sup> Tuve ocasión de disertar sobre este tema con motivo del III Congreso Internacional de Análisis Textual *De la Deconstrucción a la Reconstrucción*, donde presenté la ponencia “La reconstrucción como re-unión con la madre en textos spielbergianos” (Díaz-Cuesta 2005). Las reflexiones que presento aquí recogen y amplían algunos de los puntos expuestos en aquella ocasión.

<sup>274</sup> El papel del Dr. Jean Itard en *L’enfant sauvage* (Truffaut 1970) —de un hombre muy preocupado por establecer vínculos comunicativos con el niño salvaje del título de la película— había preparado

Harbor. *1941* se constituye en una comedia fallida que, sin embargo, anticipa el tema de la ocupación de Estados Unidos por fuerzas exteriores, como sucede en *War of the Worlds* (2005a). De entre los personajes masculinos decididos a defender “their homeland”, como reza el texto que aparece en imagen en el arranque del film, cabe destacar al capitán Wild Bill Kelso (John Belushi), un hombre cuya caracterización le podría permitir conducir el camión de *Duel* y que aquí pilota un avión de manera suicida (F4005). Belushi construye un personaje envuelto de una masculinidad estereotípica vinculada a las fáciles exageraciones que se pueden hacer del personal militar, aunque también cargado de contradicciones, como cuando se desmaya al ver un poco de su propia sangre. En esta misma línea nos encontramos con un general que llora mientras ve *Dumbo* (Sharpsteen 1941) en el cine (F4006). Ambos personajes son muestras de hombres duros cuya sensiblería les vuelve ridículos, en lo que constituye uno de los elementos cómicos de la película.



F4005



F4006

Con *Raiders of the Lost Ark* (1981) Spielberg inicia su serie de aventuras, producida por George Lucas y protagonizada por un hombre, el Dr. Henry “Indiana” Jones Jr. (Harrison Ford), que no es un super-héroe ni un anti-héroe, sino un infra-héroe al alcance de todos (Díaz-Cuesta 1998: 222-223), un David Mann envalentonado. Desde su primera aparición en pantalla, Spielberg carga su nombre, su apellido, sobre la silueta de este personaje (F4007), marcado por su apariencia, como le dice Katanga, el capitán del barco que le ayuda a escapar: “I’ve heard a lot about you. Your appearance is exactly the way I imagined”.



F4007

---

al director-actor para su interpretación en *Close Encounters*, en el que el establecimiento de comunicaciones entre seres de distintos planetas es una de las constantes del film.



Katanga sólo ve al Jones aventurero, pero en la película también nos lo encontramos con otra personalidad, según nos recuerda Harlan Jacobson:

*Raiders* worked, even if only superficially, because Indiana Jones was an archaeology prof—in the same way Clark Kent was a reporter. [...] That was the original marketing beauty of Jones as a character: not only does he fulfill the fantasies of the deskbound middle class, but his bush character and costume is essentially a capitulation to blue collar notions of masculinity, or at least it was until blue collars started getting in on the sensitivity boom. (Jacobson 1984: 51)

Efectivamente, esta primera versión de Indiana Jones no es la de un hombre sensible, y mucho menos cuando se le caracteriza como aventurero. La frontera que separa a Mann del camionero y al jefe Brody de Quint se torna menos definida, y aquí llegamos a ver al Dr. Jones al volante de un camión, no sin antes tener que pelear para conseguirlo.

El *leitmotiv* de *E.T.: The Extraterrestrial* (Spielberg 1982) es volver a casa, de nuevo con final en una nave (F4008). La película supone la confirmación de Spielberg como mago de Hollywood, capaz de atraer a personas de todas las edades en todo el mundo.



F4008

La gran novedad que incorpora *E.T.* es que otorga el máximo protagonismo a un niño de diez años en relación simbiótica con un extraterrestre de escasa estatura. Andrew Gordon nos recuerda que, “As has often been remarked, the ‘Golden Age’ of SF is twelve, and the best SF appeals to the eternal, wondering child within us”

(2008: 7)<sup>275</sup>. Gordon ha explorado el texto fílmico abordando el tema de la relación entre niños y adultos: “adult males are the true aliens in this film, scary creatures usually shown at waist level, from a child’s or alien’s point of view” (80). Añade que “the human invaders are associated with such phallic imagery as trucks, keys, and flashlights. In contrast, E.T. is associated with the maternal: the egg-shaped ship and gardening” (81). Como sucede con el tiburón de *Jaws*, E.T. es polisémico y no sólo se asocia con lo maternal, sino también con la función paterna, entre otras: “The notion of E.T. as imaginary companion helps to explain some of his complex and sometimes contradictory functions: as Elliott’s double, as father substitute, and as walking phallus” (86). Refiriéndose al final de la película, Gordon señala:

*E.T.* ends, like *Close Encounters*, with a retreat from the dangers of masculine assertion, back to the womb of mothership and Mother Night. Yet *E.T.* does not seem as narcissistic and regressive in its resolution as *Close Encounters*, perhaps because of *E.T.*’s child hero and also because of the successful splitting the film enacts through its double hero. Even as E.T. is being returned to the womb, Elliott escapes from one: he walks out of the plastic sheath that encloses his house, and when he pulls the pins on the plastic tunnel trailing behind the truck, he symbolically cuts the cord. (Gordon 2008: 81)

Las apreciaciones de Gordon son ciertas, pero no lo es menos que el montaje del final de la película nos muestra a Elliott cerca de su madre y de su padre figurativo, Keys (F4009 y F4010).



F4009



F4010

---

<sup>275</sup> Cuando vi la película por primera vez, la edad de Elliott y la mía propia (trece años) me causaron un alto grado de identificación con su personaje en esta película, en esa *Edad de oro* de la ciencia ficción que menciona Gordon.

De todas las imágenes de la película, la que muestra a Elliott (Henry Thomas) y a E.T. sobre un fondo de luna llena no sólo es la más famosa y la que mejor recordamos (F4011)<sup>276</sup>, sino que entronca directamente con la primera imagen de una película profesional de Spielberg estrenada en cine, es decir, con la primera imagen de *Duel* (F4012): la infancia representada por ambas bicicletas es elevada al plano más alto de la imaginación en *E.T.*, mientras que en *Duel* se vincula al lugar simbólico del que arranca David Mann, encerrado en su coche.



F4011



F4012

*Jaws* también se encuentra presente en “a serrated grill [that] causes the spaceship to resemble the shark from *Jaws* – a self-referential indulgence that flatters Spielberg fans who notice it, and rewards close, active reading”, según Morris (2007: 89), así como en el propio *leitmotiv* verbal del film, esa letanía que reza “ET phone home”<sup>277</sup>, en la que resuenan ecos del “Show me the way to go home” que cantan los tres hombres que protagonizan *Jaws* en el momento de *male bonding* —de camaradería masculina— de la película.

Entre *E.T.* y su siguiente largometraje como director, Spielberg estrena dos películas que también merecen ser mencionadas. La dirección de la primera de ellas, *Poltergeist* (Hooper 1982), ha sido a menudo atribuida al propio Spielberg, aunque los títulos de crédito y la resolución del conflicto legal que se suscitó sobre su autoría sólo permiten citar a Tobe Hooper como tal<sup>278</sup>. A pesar de su temática esotérica, *Poltergeist* puede traducirse en términos de defensa de una familia que supera una

---

<sup>276</sup> Posteriormente adoptada por Spielberg como logotipo de su productora Amblin.

<sup>277</sup> El regreso a casa es también una de las obsesiones de *The Searchers*.

<sup>278</sup> Más recientemente Buckland (2006: 154-167) ha intentado demostrar estadística y estilísticamente que la autoría de este film no le corresponde a Spielberg. Lo que se atestigua en numerosas entrevistas a gente que estuvo presente en el rodaje es que aunque Spielberg dirigió

serie de vicisitudes que la amenazan, logrando llegar unida hasta el final. De nuevo observamos un momento del film que nos remite a *Jaws*, cuando la madre rescata a su hija del más allá, agarrándose a una cuerda que sujeta el padre, saliendo ambas ensangrentadas, en una repetición del *parto hacia atrás* de *Jaws*, pero en esta ocasión en el sentido que devuelve la vida a la niña (F4013 y F4014). Finalmente, el único elemento para el que no habrá hueco en la habitación de hotel en la que se ven obligados a residir es el aparato de televisión.



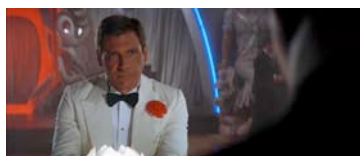
F4013



F4014

Spielberg dirige el segundo de los cuatro segmentos de los que se compone *Twilight Zone: The Movie* (1983). La duración del mismo lo sitúa en la categoría de medimetroaje. El segmento supone una nueva regresión a la infancia-adolescencia: de un lado por la idea general de la película, que propone volver a sentir las experiencias producidas por la serie televisiva del mismo título estrenada en 1959, y de otro por la temática del segmento, que se dedica a mostrar a una serie de ancianos que vuelven a ser niños<sup>279</sup>. De todos ellos, hombres y mujeres, sólo hay un chico que no desea volver a su estado original y se queda en su piel de joven, si bien sus compañeros logran mantener ese espíritu juvenil tras una noche de salto atrás en la configuración de los cuerpos y de los sentimientos.

En *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), Spielberg nos muestra facetas del arqueólogo que desconocíamos: caracterizado por un lado como una suerte de James Bond (F4015) (Díaz-Cuesta 1998: 221).



F4015

---

momentos concretos de la filmación, pasando por encima de Hooper, la autoría final le corresponde a este último.

<sup>279</sup> Un tema que es explorado poco después por el director Ron Howard en *Cocoon* (1985).

Y por otro, se le representa como un ser malvado que puede llegar a pegar a su hijo figurativo, Short Round (Jonathan Ke Quan), mientras Jones se encuentra bajo el influjo de la maligna diosa Kali: “The unrelieved horror at the movie’s heart involves worship of a Mother Goddess” (Morris 2007: 107). La película ha sido criticada por su dureza y por su mostración del horror. El propio director se avergüenza de ella en este sentido: “I wasn’t happy with [*Temple of Doom*] at all [...] It was too dark, too subterranean, and much too horrific. I thought it outpoltered *Poltergeist*” (McBride 1997: 355). El crítico de la revista *People* añade que “No parent should allow a young child to see this traumatizing movie; it would be a cinematic form of child abuse” (McBride 1997: 357). Sin embargo, Mott y Saunders recuerdan que *Temple of Doom* también tiene algún efecto positivo, ya que conduce a la creación de una nueva catalogación de las películas en Estados Unidos según la edad de la audiencia, incorporando el código PG-13 (parental guidance suggested for children under 13)<sup>280</sup>: “To his credit, Spielberg was in the vanguard of the moment, stating publicly that he would not let a ten-year-old see *Temple of Doom*. He later commented that ‘the responsibility to the children of this country is worth any loss at the box office’” (1986: 87). Con esta actitud, el director parece verse influido por la trama de la película, que hace que Jones cambie sus planes para rescatar a los niños de una aldea, a quienes adopta visualmente en la última imagen del texto fílmico (F4016), en la que se le observa junto a su pareja afectiva, Willie Scott (Kate Capshaw<sup>281</sup>), y a Short Round. Según McBride, “Like so many other irresponsible father figures in Spielberg’s work, Indiana Jones in *Temple of Doom* must exorcise his adult weaknesses and undergo a purifying test of character in order to be worthy of his fatherly responsibilities” (1997: 357).

---

<sup>280</sup> De hecho, esta clasificación ha sido promovida por el propio Spielberg, como declara en *Vanity Fair*: “The story of that was, I had come under criticism, personal criticism, for both *Temple of Doom* and, you know, *Gremlins*, in the same year. I remember calling Jack Valenti [then the president of the Motion Picture Association] and suggesting to him that we need a rating between R and PG, because so many films were falling into a netherworld, you know, of unfairness. Unfair that certain kids were exposed to *Jaws*, but also unfair that certain films were restricted, that kids who were 13, 14, 15 should be allowed to see. I suggested, “Let’s call it PG-13 or PG-14, depending on how you want to design the slide rule,” and Jack came back to me and said, “We’ve determined that PG-13 would be the right age for that temperature of movie.” So I’ve always been very proud that I had something to do with that rating” (Windolf 2008). Desde entonces, la mayoría de las películas que proceden de Hollywood se encuadran precisamente en ese grupo.

<sup>281</sup> Kate Capshaw es la actual esposa del director.



F4016

*The Color Purple* (1985) es un texto completamente volcado sobre cuestiones de género y de violencia masculina y se clausura también con una reunión, en esta ocasión de una madre con su hermana e hijos. Spielberg firma aquí su primer intento de realizar cine comprometido, un poco encorsetado por recurrir a una rígida planificación fordiana (Díaz-Cuesta 1997: 539-546). El máximo exponente de una masculinidad monstruosa es Albert (Danny Glover), también llamado Mr. por Celie (Whoopi Goldberg), la protagonista. Albert es capaz de eclipsar al propio sol con su puño cuando expulsa a la hermana de Celie de su casa (F4017) o de hacer que el mismo sol se refleje en su musculosa y sudorosa piel (F4018).



F4017



F4018

En general, en lo que se refiere a los hombres de la película, y por encima de la cuestión racial, *The Color Purple* versa sobre padres que no dan, que no se dan a sus hijos ni a su familia. En palabras de Joseph McBride, “Spielberg’s black male characters are defined by their mostly unnuanced roles as rapist (Celie’s “Pa”), tyrannical patriarch (the fathers of Mister and Shug), philandering abuser (Mister), or henpecked buffoon (Harpo)” (1997: 374). Albert acaba siendo ligeramente redimido por la planificación y por la trama, y se le permite compartir brevemente el plano final del texto fílmico, que muestra a las dos hermanas reunidas a contraluz, y, frente a esa puesta de sol que ya no sólo es fordiana, sino también representativa de Spielberg, pasa fugazmente el hombre que ha gestionado los trámites burocráticos que han permitido el regreso de la hermana emigrada a África, cuyas cartas Albert había ocultado durante muchos años (F4019).



F4019

A pesar de la humillación académica sufrida en los óscar<sup>282</sup>, Spielberg sigue intentando demostrar que ha madurado como artista, y en *Empire of the Sun* (1987) recurre de nuevo a la historia de un niño, Jamie (Christian Bale), que afronta la pérdida temporal de sus padres internado en China, en un campo de concentración japonés, durante la Segunda Guerra Mundial. En ese tiempo, Jamie sufre una transformación física y sobre todo psicológica, cambiando incluso su nombre por el más prosaico Jim. El apócope se lo impone Basie (John Malkovich), uno de los padres funcionales que le van *adoptando* a lo largo del film. Friedman observa tres tipos de padres que van proporcionándole a Jim diversos modelos de masculinidad: “If Mr. Graham offers the external image of how a father should look, and Dr. Rawlins an idealized personification of how he ought to behave, then Basie embodies the distasteful reality of family life under dire conditions” (2006: 209). Friedman se olvida de Mr. Victor, quien, aunque no realiza un gran papel como padre, sirve para que Jamie/Jim sea testigo de una recreación de la escena primaria o primordial de Freud cuando el señor Victor se dispone a hacer el amor con su mujer (F4020). Aunque al final se produce una vez más la reunión de un hijo con sus padres, viendo esta película nos damos cuenta de que muchas obras de Spielberg no tratan tanto sobre re-encuentros como sobre separaciones y sobre cómo sobrevivir a ellas. Quizá ése sea el tema clave de esta obra, el de la supervivencia: cómo sobrevivir en un campo de concentración, pero también cómo sobrevivir a la infancia que se va quedando atrás. El proceso por el que pasa Jamie/Jim se convierte en rito de paso que le hace olvidar al niño que ha sido, incapaz de reconocer a su verdadero padre —quien tampoco le identifica, aunque sí lo hace su madre— cuando se re-encuentran (F4021).

---

<sup>282</sup> Donde *The Color Purple* no consigue ninguna estatuilla de entre sus once nominaciones.





F4020



F4021

En *Indiana Jones and the Last Crusade* (Spielberg 1989) el apelativo “junior” referido a Henry “Indiana” Jones cobra toda su dimensión, ya que la relación padre-hijo se sitúa como elemento vertebrador de muchas escenas e incluso del hilo argumental de la película. El propio Spielberg reconoce esa relación: “I came up with the father-son story because the Grail is symbolic of finding the truth in one’s life — the truth we are always looking for, consciously or unconsciously. For me, that was represented by Indy and Henry meeting” (Eisenberg 1989: 47). En palabras de Susan Arostein, “Indiana’s search for his father is more than the search to find and retrieve him. It is, as he must learn, the search both to accept him and, in a very real way, to emulate or become him” (1995: 21). Según Morris, al final “the journey leads Jones to paternal reconciliation and incorporation into the Symbolic, represented in exclusively male bonding with Jones Senior, Brody and Sallah in the closing shot” (2007: 153). A lo largo del film, con la madre de Indiana muerta, ambos doctores Jones comparten la misma mujer, y ambos logran escapar de la gran boca en forma de grieta que se abre a sus pies por la que acaba de precipitarse Elsa (Alison Doody) (F4022).



F4022

El hecho de que Sean Connery, uno de los primeros y más venerados James Bonds, represente el papel de padre de Indiana no hace sino insistir en recalcar los diversos modelos en los que se basa el personaje del arqueólogo aventurero: sus raíces hay que buscarlas en Jones Senior/Connery/Bond, así como en el primer villano al que se enfrenta el joven Indy en el *flash-back* que inaugura la película, joven encarnado por River Phoenix. De ese primer villano Indiana no sólo toma su sombrero, sino que incluso copia su estilo a la hora de vestir, y de hecho la introducción del saqueador de tesoros arqueológicos supone un pequeño momento de confusión para los



seguidores de la saga (F4023). La apariencia de Indiana queda completada con la incorporación del látigo como arma representativa y con la cicatriz que éste le crea (F4024), la cual nos remite a las cicatrices de los hombres de *Jaws*.



F4023



F4024

Lester Friedman concluye, sobre las tres primeras películas de la saga, afirmando que:

All three Indiana Jones films contain such conspicuous deviations from the macho codes that dominate their source materials, the stereotypical matinee serials and conventional adventure movies; in doing so, they call into question the American masculine codes of conduct acclaimed in those movies. [...] For all his rugged charm and daring physical feats, Indiana Jones is an ineffective and largely unsuccessful figure, one not particularly well suited to hoist the banner of American manhood triumphantly aloft. (Friedman 2006: 113)

Para *Always* (1989b) Spielberg escoge, como ya había sucedido en *Jaws* y en *Empire of the Sun*, a tres hombres para representar diferentes modelos de masculinidad: Al (John Goodman) se nos ofrece como el amigo fiel, incapaz de suponer peligro alguno para las relaciones sentimentales de Dorinda (Holly Hunter) con los otros dos personajes masculinos, Pete (Richard Dreyfuss) y Ted (Brad Johnson). Spielberg, a través del sufrimiento de Pete y Dorinda, se enfrenta al mayor grado de separación que se puede imponer: el de la muerte. Y también el mayor grado de desafío: saber volver a vivir sin anclarse en el pasado. Algo de lo que Spielberg no llega a ser capaz en esta película, tanto por su condición de *remake* de *A Guy Named Joe* (Fleming 1943), como por intentar mantener la atmósfera de guerra en un entorno de bomberos aéreos. Pete se asocia con el tipo de hombre que no puede decir no a un desafío, aunque sea para salvar unos árboles, si bien es cierto que su muerte se produce cuando salva a su mejor amigo. Sobre el personaje de Pete, Friedman sostiene lo siguiente: “Ultimately, however, he evolves from the childish daredevil to the mature surrogate father who guides Ted (“That’s my boy!”) into

becoming an expert pilot and a suitable match for Dorinda (“That’s my girl!”)” (2006: 17). *Always* supone una lucha con el pasado y también con el tipo de hombre que ha de escoger Dorinda. La alternativa que se le ofrece es Ted, quien muestra un mayor respeto por la vida, incluyendo la suya propia y la del conductor de autobús al que salva mientras entretiene a los niños que transporta el vehículo (F4025), secuencia que nos remite directamente a *Duel* (F4026).



F4025



F4026

Por último, no debemos dejar de reseñar la presencia de Audrey Hepburn (Hap en el film), cuya angelical actuación supone una visión maternal del primer tránsito hacia el cielo. El propio Spielberg reconoce que Hepburn “was closer to the maternal side of nature” (McBride 1997: 407).

El miedo a la muerte como separación extrema sigue presente en *Hook* (1991) cuando Peter Banning/Pan (Robin Williams) comienza a recordar su pasado: “I didn’t want to grow up because everybody who grows up has to die some day”, le confiesa a Tinkerbell (Julia Roberts). Peter no sólo se ve angustiado ante la muerte, sino también, una vez más, ante su papel como hombre y como padre, según afirma Friedman: “Like all of Spielberg’s films, *Hook* explores how men struggle to fulfill the cultural expectations of generically masculine roles” (2006: 22). Y añade: “*Hook* insists that men, as differentiated from boys, must learn to put their self-indulgent pasts behind them, to subordinate childhood memories to adult commitments” (23). Henry Sheehan cree que la peripecia de Peter en este film le permite conseguir una “more secure and emotionally open masculinity” (1992a: 54). Spielberg intenta transmitir que para ser un buen padre hay que volver a sentir como un niño, pero sobre todo hay que sentirse padre, de ahí que el pensamiento feliz escogido por Peter para volver a volar sea el recuerdo de su hijo todavía bebé en sus brazos (F4027), razón por la que quiso crecer: “I wanted to be a father”. Peter consigue el difícil objetivo de ser un buen padre volviendo a sentir como un niño, como se lo reconoce al morir el líder destronado de los Niños Perdidos, Rufio (Dante Basco): “I wish I had a dad like you”. La película finaliza con una nueva reunión familiar de la que un

hombre senil e infantil, Tootles (Arthur Malet) sale volando. Antes de volver a Londres, cuando el capitán Hook (Dustin Hoffman), representante de una “potent masculinity”, según Sheehan (1992b: 71), desaparece bajo el cocodrilo que tanto teme, se le oye al capitán decir sus últimas palabras: “I want my Mommy”.



Matar al dragón solía ser una de las pruebas a las que se sometían los héroes en la literatura. Los resultados podían ser diversos, lo que más importaba en la cultura anglosajona era que las hazañas del héroe le permitieran alcanzar la fama. En *Jurassic Park* (1993a), Steven Spielberg vuelve a convocar a una serie de hombres y, en menor medida, mujeres, para afrontar a monstruos que ya no son dragones sino dinosaurios genéticamente reconstruidos. En este capítulo nos dedicamos a estudiar la representación de las masculinidades de esos héroes-hombres que arriesgan su vida y su fama frente a la amenaza jurásica.

Con *Jurassic Park*, Spielberg regresa a terreno conocido, al terreno que le había colocado en primera línea de Hollywood con *Jaws*, como ya hemos citado: “I have no embarrassment in saying that with *Jurassic Park* I was really just trying to make a good sequel to *Jaws*. On land” (McBride 1997: 418). *Jaws* a su vez se constituye, como hemos visto, en continuación y re-creación de *Duel*. *Jurassic Park* plantea, sin embargo, un panorama más completo y complejo de la masculinidad del héroe que sus anteriores versiones. Aparece un mayor número de hombres ocupando diferentes funciones a lo largo del texto fílmico y se establece una red de relaciones más tupida<sup>283</sup>.

Aunque para muchos críticos *Jurassic Park* sea meramente la producción *alimenticia* que Spielberg rueda mientras tiene en mente la inmediata dirección de su texto más grave hasta la fecha —*Schindler’s List*—, para algunos analistas el film

---

<sup>283</sup> Y mucho más amplia que la propuesta por Andrew Gordon en *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, en el apartado dedicado al “Character of the Hero” de esta película (2008: 214-215).

*jurásico* representa la esencia de la creación de Spielberg. Así lo manifiesta Richard Corliss al reseñar la película para la revista *Time*:

But no film could be more personal to him than this one. With its next-generation effects and its age-old story line, this is a movie whose subject is its process, a movie about all the complexities of fabricating entertainment in the microchip age. It's a movie in love with technology (as Spielberg is), yet afraid of being carried away by it (as he is). (Corliss 1993)

Ian Freer cita las predilecciones de Spielberg: "I'd always wanted to do a dinosaur movie. So this in a sense was my hobby movie" (2001: 220). Pero Freer va más allá, afirmando que:

By combining the relentless ride of *Duel*, the menace of *Jaws*, the wonderment of *Close Encounters*, the close calls of *Raiders*, the childlike viewpoint of *E.T.* (and very little from *1941*), it could be the most Steven Spielberg Steven Spielberg film ever made. The perfect marriage between story and storyteller. (Freer 2001: 219)

Con *Jurassic Park*, Spielberg vuelve a conseguir que ir al cine a ver una película concreta se constituya en un evento en la existencia de gran parte de los habitantes de nuestro planeta. Como afirma Tod McCarthy en su reseña para la revista *Variety*, "the dinosaurs rule here, and Spielberg and his team of special effects aces have put something on the screen that people have never seen before, which is the surest way to create a blockbuster" (1998: 135).

Robert Baird ahonda en este aspecto:

Blockbusters become "must-sees" primarily for their special effects [...] With *JP*, interest was driven by an idea, confirmed throughout production and word-of-mouth in the opening weeks of release, that Spielberg and his crew were stocking the screen with unprecedented, "living" dinosaurs. Thus, seeing *JP* became more than just another trip to the theater; it became a pilgrimage to an "event" and a front-seat view to a technological breakthrough. (Baird 1998: 90)

El público al que va dirigida la película es más reducido que el de las anteriores obras de monstruos, al incorporar la limitación PG-13, según nos recuerda McCarthy: “The only thing that will keep this properly PG-13-rated extravaganza from approaching rarefied “Star Wars” and “E.T.” b.o. heights is its inappropriateness for kids under 10 or 12 – it’s just too intense” (1998: 134). No obstante, la crítica es poco benevolente con el film, y, como resume Buckland, “the media approached *Jurassic Park* in one of two ways—as a mindless but entertaining blockbuster, or as a science fiction film grounded in scientific fact” (2006: 174).

Quizá lo que hace que a pesar de todo esta película supere a sus antecesoras en la taquilla es lo que McBride denomina el *sentido de lo maravilloso*: “The sense of wonder that is part of Spielberg’s *raison d’être* elevates his *Jurassic Park* to an imaginative level far beyond Crichton’s cold-blooded speculations on paleo-DNA cloning” (1997: 419)<sup>284</sup>. Dejando a un lado la comparación con la obra literaria que precede al film, la relación entre novelista y director es bastante buena<sup>285</sup>, y según McBride es el escritor quien le pregunta, cuando la película aún no constituye más que un pensamiento:

“Finally I could stand it no longer. ‘Steven,’ I said, ‘how are you going to *do* this?’

“He shrugged, and made a little dismissing gesture with his hand. Not important. Not what we need to talk about. (Of course, it was also true he didn’t then have an answer.)

“I said, ‘But these effects—’

“‘Effects,’ he said, ‘are only as good as the audience’s feeling for the characters.’” (McBride 1997: 421)

---

<sup>284</sup> Según Ben Macintyre en *The Times* “the film has had an effect on America in some way reminiscent of Orson Welles’s 1938 broadcast of *War of the Worlds*” (1993: 14).

<sup>285</sup> La influencia de Michael Crichton sobre la película *Jurassic Park* va más allá del precedente literario, ya que con anterioridad, en 1973, Crichton dirige *Westworld*, texto en el que se muestra una isla habitada por robots que recrean comportamientos humanos y que finalmente quedan fuera de todo control. *Jurassic Park* debe mucho conceptualmente a esta película previa del novelista.

Siguiendo al propio Spielberg, centrémonos ahora en los personajes masculinos del texto fílmico, para cuyo estudio, como con los textos anteriores, hemos realizado varios análisis parciales de fragmentos de la película siguiendo los cuatro rasgos de caracterización de la masculinidad propuestos por Pat Kirkham y Janet Thumim en su libro *You Tarzan: Masculinities, Movies and Men* (1993): el cuerpo, la acción, el mundo externo y el mundo interno.

#### 4.1. EL CUERPO EN *JURASSIC PARK*

Detengámonos primero en “the actor’s presence, his star persona” (Kirkham y Thumim 1993: 11), es decir, en la *presencia* actoral y en la consideración que cada actor pueda tener como estrella de Hollywood. Para ello seguimos el orden de los títulos de crédito, que citan al trío de protagonistas que podemos llamar *senior*, Sam Neill (Dr. Alan Grant), Jeff Goldblum (Dr. Ian Malcolm) y Richard Attenborough (John Hammond); a los secundarios con papel destacado Bob Peck (Robert Muldoon) y Martin Ferrero (Donald Gennaro); al niño, o protagonista *junior*, Joseph Mazzello (Tim Murphy); a los representantes de la variedad racial en el film, Samuel L. Jackson (Ray Arnold) y B. D. Wong (Henry Wu); y por último a la personificación del desastre (obeso y obseso por los ordenadores, la comida y el dinero), Wayne Knight (Dennis Nedry). Recorramos brevemente algunas de las representaciones que han hecho cada uno de ellos, prestando especial atención al trío protagonista.

Sam Neill aparece en el primer lugar de los títulos de crédito. Nacido en 1947, es prácticamente coetáneo de Spielberg, que es un año mayor, por lo que perfectamente puede representar a su álgter ego en la ficción. Neill obtiene el papel después de que Richard Dreyfuss<sup>286</sup> y Kurt Russell pidan una elevada cantidad de dinero por interpretar a Grant (Baxter 1996: 377) y de que William Hurt decline la invitación (McBride 1997: 423). Volviendo a Neill, hay que decir que se trata de un actor que, a pesar del éxito *jurásico*, no ha logrado dar el salto definitivo al cine desde la pequeña pantalla de televisión, en la que con antelación a *Jurassic Park* ha destacado como Sidney Reilly en *Reilly: Ace of Spies* (Goddard y Campbell 1983).

La ascendencia neozelandesa de Neill por parte de su padre y la inglesa por parte de su madre, así como su infancia norirlandesa y su educación en escuelas de pago, le han convertido en un actor camaleónico, capaz de representar diversos acentos *educados*, impecable en el papel de espía. Anteriormente protagoniza la tercera parte de *The Omen* (Donner 1976), titulada *The Final Conflict* (Baker 1981), en el papel de un anti-cristo treintañero. En la década de los ochenta trabaja en Australia y Nueva Zelanda, instalándose en Estados Unidos tras estrenar *Evil Angels*<sup>287</sup> (Schepisi 1988), donde acompaña a Meryl Streep en la recreación de un caso real de desaparición de una niña y la errónea acusación de sus padres, y sobre todo tras el éxito internacional de la producción australiana *Dead Calm* (Noyce 1989). Su variable acento le permite representar al capitán Vasily Borodin, en un papel de menor protagonismo, en la película *The Hunt for Red October* (McTiernan 1990). Tras aparecer en producciones de menor importancia, su gran año es 1993, no sólo por *Jurassic Park*, sino también por *The Piano* (Campion 1993), donde da vida al tiránico marido de la atormentada protagonista del film. Actor de difícil encasillamiento, Neill se presenta como un libro cerrado, lleno de misterio para su papel como el Dr. Alan Grant en *Jurassic Park*, con un *pasado* oscuro como anti-cristo, como posible asesino de su propia hija, o como marido indeseable. Se plantean dudas sobre si es el actor más adecuado para hacerse cargo de dos niños en la ficción, a no ser que lo que precisamente se pretenda implicar es que pueden no encontrarse nada seguros en su compañía.

El segundo actor de nuestra terna de protagonistas *senior* es Jeff Goldblum, que empieza a destacar en un film coral, *The Big Chill* (Kasdan 1983). Compagina la televisión con papeles menores en películas de poco calado, y logra una cierta fama como el hombre-mosca de *The Fly* (Cronenberg 1986). Su *star persona* aporta algo más que un experto en la teoría del caos. En mi opinión, esta última película es la que más tiene que ver con *Jurassic Park*: intentando autoteletransportarse, el personaje que interpreta Goldblum lo hace en compañía de una mosca, con la que se cruza. En *Jurassic Park*, “Manipulation of DNA acts as a reverse time machine”

---

<sup>286</sup> El hecho de que se baraje la opción de Dreyfuss refuerza la tesis de que se está fraguando una suerte de secuela de *Jaws*.

<sup>287</sup> También conocida como *A Cry in the Dark*.

(Wollen 1993: 7). Su peculiar físico<sup>288</sup> le convierte en el hombre ideal para el papel de Seth Brundle en *The Fly*, y esta experiencia le deja el camino abierto para colaborar en otra producción en la que se realizan mutaciones genéticas, aunque en esta ocasión entre dinosaurios y ranas. También ha protagonizado una película hispano-francesa rodada en inglés, la inquietante *El sueño del mono loco* (Trueba 1989)<sup>289</sup>.

El barón<sup>290</sup> Richard Attenborough, como Goldblum, es una elección directa de Spielberg (Freer 2001: 2009). Lo es para un personaje con el que el director se siente identificado: “Spielberg underscored his affinities with the character by casting another movie director (Richard Attenborough) as the Scottish impresario” John Hammond (McBride 1997: 422). Antonio Sánchez-Escalonilla observa que “casi podría hablarse de una proyección de Steven Spielberg en John Hammond” (2004: 291). Su edad y su físico bonachón le convierten en el hombre perfecto para la idea que el director tiene de Hammond, “metamorphosed into a jolly Santa Claus whose toys have got out of hand” (Baxter 1996: 378)<sup>291</sup>. La condición de director de cine de Attenborough da una vuelta de tuerca más al papel que va a protagonizar, acercándole aún más a Spielberg, y trazando un paralelismo entre el desafío que supone rodar esta película y el que representa el parque temático que Hammond pretende crear. Attenborough lleva consigo el prestigio de haber dirigido varias *biopics*, como *Gandhi* (1982)<sup>292</sup>. También cuenta en su haber con la dirección de la reputada biografía *Cry Freedom* (1987), en la que denuncia el *apartheid* sudafricano, y más recientemente dirige *Chaplin* (1992). Spielberg rescata para la interpretación, tras un descanso de catorce años, a un actor que como director ha sabido contar al mundo historias extraídas de la realidad. La duda radica en si resulta verosímil como Hammond, y si, dada la temática del film, la gente puede llegar a confundirle con su también afamado hermano, el naturalista televisivo sir David Attenborough.

---

288 La seducción que se despliega en pantalla entre el personaje encarnado por Goldblum y el representado por Laura Dern traspasa las barreras de la ficción: Goldblum se divorció de Geena Davis (a quien había conocido también en un rodaje, el de *The Fly*) para casarse con Dern (Baxter 1996: 378).

289 Volveremos con él, como con el resto de protagonistas que repiten intervención, cuando analicemos *The Lost World: Jurassic Park*.

290 Título otorgado en 1993, tras el de caballero (*sir*).

291 La metamorfosis a la que se refiere Baxter lo es con respecto a la novela de origen, en la que se le muestra como un empresario más despiadado.



Entre los secundarios destacan Bob Peck y Martin Ferrero. El primero es un inglés de Leeds poco mayor que Sam Neill, nacido en 1945, lo que le permite representar la función de una versión de Grant como cazador. Su formación británica se cimienta en su experiencia con la Royal Shakespeare company y el National Theatre, aunque la popularidad le llega de la mano de uno de sus numerosos papeles en series de televisión, en concreto en los seis episodios de *Edge of Darkness* (Campbell 1985), donde da vida al protagonista, un riguroso inspector de policía que investiga la muerte de su propia hija. La eclosión internacional le llega gracias a *Jurassic Park*. Por su parte, Martin Ferrero es otro secundario habitual en series de televisión estadounidenses, entre las que cabe citar las internacionalmente reconocidas *Hill Street Blues* (cinco episodios) (Bochco y otros 1981-1985) y *L.A. Law* (un episodio, “Leaping Lizards” (Zinberg 1986)), y entre las que destacan los veintitrés episodios de *Miami Vice* (Yerkovich y otros 1984-1990) en el papel secundario de Izzy Moreno: actuaciones subalternas de carácter latino.

Mención aparte merece Joseph Mazzello, el niño con un papel en ocasiones casi de protagonista, y que, según Freer, en el momento de filmación de la película ya es todo un veterano de nueve años (2001: 209). Con cinco años se estrena en televisión y luego le llegan papeles en cine, de escasa relevancia en la superproducción *Presumed Innocent* (Pakula 1990), y de mucho mayor calado en la más íntima *Radio Flyer* (Donner 1992). De su valía para el papel que se le asigna en *Jurassic Park* da fe el hecho de que Spielberg le sigue la pista desde el *casting* de *Hook* (Freer 2001: 209).

En cuanto a la representación de minorías raciales, Ferrero —a quien ya nos hemos referido— aporta el toque latino, Samuel L. Jackson el de la minoría negra y B. D. Wong el asiático. Jackson destaca con anterioridad en sus colaboraciones con el director Spike Lee, y en la mayoría del resto de sus trabajos no le ha quedado más remedio que contentarse con papeles de proscrito o antagonista de poca importancia. Aunque el rol que se le ofrece en *Jurassic Park* sigue siendo menor, se le asigna una posición destacada en el organigrama del parque temático, y también del elenco de la película. En cuanto a Wong, podemos decir que ha brillado con luz propia en Broadway, y que los papeles estelares en cine le siguen estando vetados, creo que

---

<sup>292</sup> Arrebatándole el óscar a Spielberg en el año de *E.T.*

precisamente por su condición asiática-americana, y no por falta de méritos, como ha demostrado en el teatro.

Por último, pero no por ello menos importante, hemos de citar a Wayne Knight, cuyos rasgos físicos constituyen una verdadera caracterización del personaje que le corresponde en *Jurassic Park*. Anteriormente se le conoce principalmente por su papel de cartero en la comedia de situación *Seinfeld* (David y Seinfeld 1989-1998), y en cine por haber representado a uno de los detectives que interrogan a Sharon Stone en *Basic Instinct* (Verhoeven 1992). Spielberg se aprovecha de la naturaleza obesa y obsesa de esas caracterizaciones para utilizarle como contrapunto cómico cuando comienza la tensión, y como carnaza de dinosaurio cuando ya no le necesita.

Los actores que dan vida a los hombres de *Jurassic Park* conforman un grupo heterogéneo, en el que dos de ellos destacan sobre el resto, a pesar de que el papel protagonista queda reservado para Sam Neill: por un lado Jeff Goldblum, por su talento y por su físico, y por otro Richard Attenborough: este último no tanto por su relevancia como actor, sino por su prestigio como director de películas que intentan desvelar hechos verdaderos. Veamos ahora qué verdad o verdades se esconden tras los cuerpos de los hombres de *Jurassic Park*.

#### 4.1.1. Cazador blanco, cadáver negro

Antes de alcanzar a ver al primero de los secundarios destacados, observamos otros hombres en la escena inicial, cuya banda sonora se anticipa y comienza con sonidos de la jungla sobre el logotipo de la Universal, como si la amenaza que representan esos ruidos no sólo se cerniera sobre la isla que nos van a citar más adelante, sino sobre todo el cine<sup>293</sup>. Tras unos títulos de crédito mínimos, que se limitan a dar cuenta de las compañías productoras y del título del film, y sobre los que seguimos oyendo esos sonidos, subrayados por música intrigante, vemos un fundido en negro y un primer plano de follaje oscuro, frondoso y movido por algo<sup>294</sup>. Buckland afirma que “In the opening scene, we also see a strong level of awareness

---

<sup>293</sup> Como había hecho Hitchcock al principio de *The Birds*.

<sup>294</sup> O alguien, remitiéndonos al principio de *E.T.*

of spectator expectations, since the first shots play on shifting/false expectation” (2006: 182). En la toma siguiente se nos ofrece un primer plano de un extra, un trabajador con casco de operario en el que se vislumbra un logotipo que no llegamos a ver: se trata de un obrero de raza negra que parece estar perplejo, tal vez asustado, observando algo por encima suyo (F4028). Spielberg crea expectación en estos planos iniciales, y como espectadores nos preguntamos si asistiremos a la primera aparición de los dinosaurios en el texto fílmico.



F4028



F4029

A continuación se sucede un contraplano del follaje —que se sigue moviendo— y un plano medio de varios trabajadores de apariencia latina sobre cuyos cascos podemos ver el logotipo<sup>295</sup>, que representa al esqueleto de un tiranosaurio en actitud amenazadora, bajo el cual se pueden leer las palabras “Jurassic Park” (F4029). El logotipo es una versión del utilizado para promocionar la película en carteles y todo tipo de *merchandising*, y de esta manera se traza un paralelismo que está presente durante toda la película entre los personajes que la habitan y los propios espectadores. Como en *King Kong* (Cooper y Schoedsack 1933), nos podemos preguntar si vamos a ver la película anunciada o un documental sobre el rodaje de la misma. La respuesta nos la da el movimiento de cámara, en *travelling* de acercamiento marcadamente cinematográfico, hacia Robert Muldoon, caracterizado como el típico cazador blanco, en contraste con los operarios que le han precedido, con su sombrero y su chaleco, aunque equipado con un arma que no parece destinada a matar sino a adormecer a la criatura sobre la que dispare (F4030). Descubrimos que lo que se mueve en el follaje es una enorme jaula que parece una

---

<sup>295</sup> De la presencia del logotipo en nuestras vidas da cuenta Constance Balides: “By now, this image, the logo of *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), must be lodged within the commercial unconscious. It appears throughout the film as part of the *mise-en-scene* of the diegetic world of the dinosaur theme park, and it was stamped on one thousand merchandized products circulating outside the film” (2000: 139).

caja llena de agujeros<sup>296</sup> en la que Spielberg pretende haber encerrado al primero de sus dinosaurios (F4031) en su primer truco de prestidigitación en el texto fílmico. Las palabras que se pronuncian en español confirman la localización de la isla de Nublar al oeste de Costa Rica, información que aparece impresa sobre las imágenes. Se nos permite ver a Muldoon desde dentro de la caja/jaula, compartiendo así el espectador la visión de la criatura allí encerrada. A continuación, el cazador da orden de aproximar la caja a otra jaula de mayores dimensiones, y ello nos permite ver el rostro asustado de un operario a través de uno de los ventanucos rectangulares de la caja (F4032), como si contempláramos la proyección de una película dentro de la película. Esta construcción de *mise en abîme* refuerza la idea de artificiosidad que podemos tener al adentrarnos en la película.



F4030



F4031



F4032

Muldoon ya ha sido destacado en diversos planos mediante la cercanía de la cámara y la iluminación que se le otorga, pero es en un plano americano de espaldas en el que podemos observar que su indumentaria se completa con un pantalón corto (F4033), el único de todos los presentes así caracterizado, y el único hombre adulto de cierta importancia que expone sus piernas en el film (exceptuando al abogado Gennaro cuando llega a la isla de Nublar)<sup>297</sup>.



F4033

---

<sup>296</sup> En la que Antoine de Saint-Exupéry podría haber colocado un cordero (en *Le Petit Prince*, 1946).

<sup>297</sup> Como también lo hace el único personaje femenino adulto de la película, la doctora Ellie Sattler (Laura Dern).

Kirkham y Thumim (1993: 13) dan importancia a quién se quita la camisa y quién no: nosotros también se la daremos cuando nos detengamos en el cuerpo de Ian Malcolm, pero no debemos dejar de lado esta demostración de las piernas como atributos viriles, aunque emparentados con los de Sattler. No en vano, “Clothes can sexualize men just as they can sexualize women” (Kirkham y Thumim 1993: 13). Logramos divisar las piernas de Muldoon al completo cuando intenta rescatar al encargado de la puerta (F4034): “While nature reincorporates the violently devoured gatekeeper, disappearing through slick, wet foliage in a reverse birth image” (Morris 2007: 194), construyendo así una perfecta continuidad con el anterior texto de nuestro corpus, con la diferencia de que aquí desaparece el cuerpo de un personaje menor, sin los detalles escabrosos de la muerte de Quint en *Jaws*.



F4034

No se nos debe escapar el detalle de que la amenaza que proviene de dentro de la caja, siguiendo el “Shoot her” de Muldoon, es femenina, como, en un principio, el resto de dinosaurias de la isla.

Gordon señala que “The tough eyes of Muldoon are juxtaposed with the cold, reptilian eyes of the dinosaur (a velociraptor, we later learn), setting up a comparison and a competition between them, which ultimately leads to Muldoon’s death” (2008: 205). Cuando se produce esa muerte se nos muestra con pocos más detalles que ésta, de tal manera que el fallecimiento del operario presagia y nos hace imaginar la propia muerte de Muldoon, que ocurre casi completamente fuera de campo.

Muldoon es importante no sólo por ser el primer personaje de cierta relevancia en aparecer, sino también por su similitud con otros personajes masculinos de nuestro corpus:

Grant resembles Muldoon, the great white hunter of the park: both admire and identify with the dinosaurs. Muldoon in turn resembles Quint, the Ahab-like shark hunter in *Jaws* who became like a shark in his obsession. Both Quint and

Muldoon die at the hands of the monster they hunt, although Muldoon is not as obsessive as Quint, nor is his death shown in the same gruesome detail. (Gordon 2008: 215)

#### 4.1.2. Primeros pasos de Gennaro, Grant y Hammond

Gennaro es el siguiente hombre en aparecer. Lo hace de manera original, con el reflejo de su imagen, boca abajo (F4035), sobre el agua en la que se ha desvanecido la mano del operario cuando expiraba, anticipando la desaparición del propio abogado.



F4035

Se anuncia incluso el lugar de esa desaparición, ya que la silueta del abogado sobre el agua se asemeja a la de los iconos que señalan los urinarios masculinos, sólo que en esta ocasión hay una cuerda que hace de cordón umbilical que le une a la tierra y nos subraya la escasa estabilidad del personaje de Gennaro. La falta de equilibrio de Gennaro —que no ha dejado de lucir su traje de abogado a pesar de lo inapropiado de la situación— provoca la discreta burla de la versión latina de Indiana Jones que le recibe, y Gennaro se acaba cayendo como había apostado el excavador, el cual, más que explicarnos para qué se quiere el ámbar y los mosquitos en él encerrados, sirve para crear un cierto sentido de expectación ante la mención de Ian Malcolm, y sobre todo del doctor Alan Grant, que se produce en la escena inmediatamente siguiente.

Grant es anunciado por el excavador como un “digger”, otro excavador, y la escena que le introduce comienza mostrando precisamente la delicada operación de desenterrar los huesos de un dinosaurio. La acción salta de Costa Rica a Montana, y según Buckland “The staging of Grant and Sattler’s entrance is dynamic, for it exploits the full depth of the frame by suddenly introducing a new zone of action” (2006: 178). Grant es mencionado junto con la doctora Sattler, con la que no sólo

comparte titulación sino que también es su pareja sentimental. El paleontólogo ha sido previamente caracterizado como excavador, y las primeras palabras que pronuncia son “I hate computers”, lo que le sitúa aún más del lado de los métodos tradicionales de excavación. La presentación de Grant se realiza a través de sus manos, que tenemos que adivinar a posteriori entre las del resto de excavadores que le acompañan. La primera imagen que muestra su cuerpo lo hace de espaldas, sobre el suelo, haciendo honor a su fama de excavador (F4036). A continuación, Sattler le protege el cuello en un gesto a medio camino entre la relación sentimental que mantienen y una relación más maternalmente protectora de ella hacia él (F4037), que no sólo se ve protegido por el pañuelo, sino también por unas gafas de sol y un sombrero<sup>298</sup>.



F4036



F4037

Poco después, Grant, desprovisto de esos tres elementos protectores y ocupando el centro de la imagen, se apoya cómodamente en un poste que le señala como macho dominante y objeto de la mirada, mientras se sigue oponiendo a la exploración con computadoras (F4038). A pesar de la amenaza tecnológica, se le ve seguro de sí mismo, con Sattler cobijándose momentáneamente en él mientras le ríe sus bromas. El dedo índice derecho de Grant toca ligeramente la pantalla del ordenador, y ésta se nubla (F4039)<sup>299</sup>. En los planos siguientes, un niño que hasta entonces no habíamos visto le discute el hecho de que los velocirraptores impusieran miedo<sup>300</sup>. Su presentación se completa cuando Hammond entra en escena y el rostro de Grant se llena de arena de la excavación, como consecuencia de la tormenta

---

<sup>298</sup> Se mantienen las gafas, que han protegido a Mann y a Brody en los textos anteriores, y se introducen nuevos complementos de seguridad.

<sup>299</sup> Anticipando el tema de la amenaza tecnológica encarnada por los dinosaurios redivivos que abordamos al tratar el mundo interno.

<sup>300</sup> Momento que analizamos al abordar el mundo externo.

artificial desatada por la llegada de su benefactor: Grant aparece así prematuramente fosilizado, enterrado en vida como los huesos que tanto disfruta excavando.



F4038



F4039

Sin abandonar el sitio de la excavación, llega Hammond, a bordo de uno de los máximos representantes del poderío tecnológico del ser humano, un helicóptero de panza blanca, como la indumentaria de su más destacado ocupante. Antes de que contemplemos al empresario por primera vez, el helicóptero se muestra enmarcado por ropa tendida, colgando de una cuerda atada a la caravana que ocupan los doctores Grant y Sattler (F4040), en una imagen de domesticidad<sup>301</sup>. La ropa tendida se vuelve a mostrar cuando Grant entra en la caravana, amenazada por las ráfagas de viento creadas por el helicóptero y por la propia furia de Grant, que tira un pantalón al suelo (F4041).



F4040



F4041

No sólo la ropa se ve amenazada por el ingenio volador: también la propia excavación sufre las consecuencias del aterrizaje mientras miembros del equipo se afanan en protegerla. Es como si el viento que les llega los desnudara un poco y fuera a plantear otra manera de considerar el mundo y en particular el hecho de excavar en busca de huesos de dinosaurio. Todo este movimiento, incluida la precipitada carrera de Grant hacia la caravana, ha sido motivado por el diminuto

---

<sup>301</sup> Que ya hemos subrayado al analizar *Duel* y que nos reaparecerá en el estudio de *War of the Worlds*: en alusión al cuerpo, necesitamos de la ropa para protegernos del exterior, bien por el frío o



cuerpo de John Hammond, presentado de espaldas, volcado sobre el frigorífico (F4042), del que extrae una botella de champán.



F4042

Hammond llama la atención no sólo por su espectacular puesta en escena, gracias a su llegada en helicóptero, sino también por lo immaculado de su atuendo y por su cojera. La blancura de su ropa le liga por un lado a su faceta todopoderosa, como si de un dios se tratase —respecto a la excavación y sobre todo, en un principio, respecto al parque que ha creado—, y por otro a la idea del científico loco:

Though not strictly a researcher, John Hammond (Richard Attenborough) falls within a long tradition of literary and cinematic “mad scientists” who tamper with nature, such as Dr. Moreau and Dr. Jekyll. Most notably, he harkens back to the prototype for these figures, the infamous and tortured Victor Frankenstein who animated dead matter and created a monster that destroyed his life and murdered those he held most dear. (Friedman 2006: 134)

Antes de que podamos aperebirnos de su cojera, Hammond estrecha el dedo acusador, el mismo que había provocado las interferencias en el monitor de la excavación, apropiándose en parte de su poder fálico y convirtiendo un gesto agresivo en amistoso, como remarcando quién es el padre en esta situación, mientras entre ellos Hammond mantiene erguida una botella de Moët (F4043). Por otro lado, la cojera de Hammond sólo se hace evidente ante la llegada de la figura femenina de Sattler. La cojera suele asociarse con el miedo a la castración, pero aquí se asemeja más a un signo de distinción y de poderío, ya que, a pesar de la misma, Hammond ocupa la posición de mayor privilegio económico y estatus social, como

---

por el calor, o simplemente para cubrir nuestra desnudez, algo que habitualmente se nos oculta en las películas de Spielberg.

queriéndonos decir que algo habrá que ampare a ese cuerpo, y ese algo es el bastón presidido por una bola de ámbar con un mosquito en su interior, símbolo metonímico de su poder tecnológico. Hammond vence la voluntad de la pareja de paleontólogos tras encaramarse a la meseta de la cocina de la caravana, situándose a su misma altura (F4044), y desde allí brinda con ellos.



F4043



F4044



F4045

La presentación de Hammond no se completa hasta que le vemos en *su* parque, bajándose de nuevo del helicóptero, algo que en esta ocasión sí se muestra. Es el primero en bajar de *su* helicóptero y de poner el pie en *su* isla. Despojado de su sombrero y apoyado en su bastón, la cámara, desde una posición baja que aumenta su estatura (F4045), le muestra plenamente satisfecho de su creación, mezcla de naturaleza y tecnología, como explicitan las imágenes que le sirven de fondo: el helicóptero y sobre todo la impresionante catarata a la que han acompañado en su descenso desde el aire<sup>302</sup>. El cine dentro del cine se ve representado de nuevo por la pantalla natural que conforma la catarata, o también, en palabras de Nigel Morris: “The waterfall, down which the helicopter descends and before which Hammond steps out, resembles a light beam, reinforcing cinematic/religious parallels and establishing Edenic connotations” (2007: 195-196). Esa idea de proyección había estado presente en la primera aparición del empresario, ya que “Light shafts through a window behind them as they meet their benefactor, who glows like a projection” (195). En cualquier caso, aunque se trate de una proyección, lo es de un dios de blanco que nos pretende sorprender con *su* mundo, como el propio Spielberg con su película. Así nos lo recuerda McBride, quien afirma que Spielberg “could not help

---

<sup>302</sup> Todo ello subrayado por la grandiosidad de la música de John Williams.

identifying with Hammond's blinkered obsession with showmanship"<sup>303</sup> (1997: 421-422).

#### 4.1.3. Nedry, Malcolm, Tim, Arnold y Wu se presentan

El personaje de Dennis Nedry resulta ser el más repulsivo de cuantos habitan Jurassic Park<sup>304</sup>. Su cuerpo se nos presenta en actitud hedonista, comiendo en dos platos e investido con una camisa hawaiana, llena de flores vistosas (F4046), un paradigma del turista estadounidense<sup>305</sup> que visita lugares tropicales para hartarse de comida con el *todo incluido* de los complejos hosteleros.



F4046

Peter Wollen observa lo siguiente sobre la isla:

Isla Nublar is an island resort like Cancun or Djerba, what economists call an ITZ (integrated tourist zone), self-contained and cut off from the depressing and dangerous rest of the world in the pleasure periphery. (Wollen 1993: 7)

La glotonería de Nedry choca contradictoriamente con el “spared no expense” de Hammond, letanía que ha dejado caer en su primer encuentro con Grant. Hay y habrá gente para la que todos los gastos nunca sean suficientes, y el cuerpo ávido de comida y de dinero de Nedry es uno de ellos. Su apellido juega con la palabra “nerd” aplicada a los *computer nerds*, los fanáticos o *frikis* informáticos, y su nombre se asemeja a la palabra “den”, que puede significar *gabinete* o *estudio*, pero

---

<sup>303</sup> Un tema sobre el que volvemos más adelante, al abordar el mundo interno.

<sup>304</sup> Más incluso que los propios dinosaurios, que pueden imponer respeto y dar miedo, pero no llegan a resultar tan desagradables como el informático.

<sup>305</sup> Y también europeo.

que sobre todo quiere decir *madriguera*. Se animaliza así a esta versión de turista excesivo y obseso, ataviado con un reloj digital con calculadora incorporada que lo vincula a su pulsión informática, reloj que ocupa el lugar de la pulserita de *todo incluido* que no llega a llevar puesta. Cuando se introduce al representante de la competencia de Hammond —a quien Nedry pretende entregar embriones a cambio de dinero que le permita acceder al *todo incluido* de forma permanente—, el informático realiza uno de los gestos más desagradables que encontramos en la película, ya que con sus manos coloca crema de afeitar sobre un plato con un postre (F4047), de manera que alguien podría ingerir la crema como si fuera nata<sup>306</sup>. Éste es el Nedry que nos encontramos en *Jurassic Park*, el mismo que hace que Dogson no sólo le entregue una enorme cantidad de dinero (750.000 dólares) como adelanto por su traición, sino que pretende que le pague el festín que se está dando.



F4047

Nuestro siguiente personaje masculino, por orden de aparición, es el doctor Ian Malcolm. Goldblum interpreta a Malcolm, híbrido, mezcla, como los/las dinosaurios/as: de matemático y estrella del rock (en palabras de Hammond, motivadas por el atuendo de Malcolm y su comportamiento hacia *la chica*, la doctora Sattler). Esa mezcla nos lleva también a considerar los rasgos físicos del actor, en especial su cabeza, como dotados de una capa de animalidad, más concretamente de *lagarto* o directamente de dinosaurio, por el color, las dimensiones y las angulaciones de su piel. Un hombre seductor que también puede estar en extinción, pero sobre todo un hombre que es objeto de la mirada escrutadora de la cámara de Spielberg al detenerse en su cuerpo, como vemos más adelante. Malcolm ha sido mencionado por Gennaro en su conversación inicial con el excavador como el experto que el abogado ha propuesto para que firme en contra del proyecto de parque

---

<sup>306</sup> Muy probablemente en un futuro este tipo de conductas asociadas a personajes obesos serán erradicadas del cine de Hollywood por ser política y orgánicamente incorrectas.

promovido por Hammond. Su introducción física se realiza de manera compleja, desde un plano de detalle de la mano de Grant manejando la garra de velociraptor que acababa de excavar, garra que se yergue en posición erecta sobre la desnudez de la pierna de Sattler (F4048), en anticipo de la actitud seductora que Malcolm demostrará hacia Sattler. La garra es observada por Gennaro y por Malcolm y permite que el matemático —o, mejor dicho, especialista en el caos— rompa el hielo e inquiera sobre la ocupación de los expertos que apoya Hammond. Malcolm va vestido completamente de negro: una camisa negra y lo que parece un chaquetón de cuero negro, prenda por tanto con origen en la piel de un animal. También observamos que lleva parte de su pecho descubierto y pronto descubrimos que es un seductor empedernido, al flirtear con la doctora Sattler en cuanto ve ocasión para ello. Como parte de su animalizada caracterización, Malcolm llega a gruñir entre risas ante los comentarios de Grant.



F4048



F4049

El especialista en el caos apunta su dedo índice hacia Sattler, fuera de campo, para decirle “I refuse to believe that *you* aren’t familiar with the concept of attraction” (F4049): figurativamente la garra depredadora del dinosaurio se ha visto sustituida por el dedo seductor del matemático experto en el caos, dedo que utilizará en el interior del todoterreno para explicarle sus teorías de manera práctica y nuevamente seductora a la doctora Sattler, aprovechándose de la complicidad de esta última y de la pasividad de su pareja sentimental, que parece haber superado esa fase en su relación con Sattler. Malcolm se nos presenta así con el exceso de personalidad que le atribuye Hammond, y también muy cercano a los animales cuyo caótico poder viene anunciando.

Tim es introducido como hombre y sobre todo como niño, con el neutro “kids” con el que su abuelo le recibe a él y a su hermana, a los que califica de “target

audiencia”, público objetivo del parque, cuyas edades están por debajo de las anunciadas para la película, que, como hemos mencionado anteriormente, en Estados Unidos fue exhibida con la calificación PG-13<sup>307</sup>. Los niños de la película tienen el problema de que llegan sin compañía paterna o materna, con sus padres en pleno proceso de divorcio: una parte importante del film se dedica a buscarles una familia, y en particular un padre adoptivo con el que afrontar los peligros que les aguardan<sup>308</sup>. De los dos niños, el varón es el más pequeño y el que más se cobija en su abuelo cuando se encuentran por primera vez en el parque (F4050).



F4050

Pronto descubrimos que se trata de un experto en dinosaurios, y a lo largo de la película su cuerpo será sometido a una de las experiencias más salvajes de *Jurassic Park*, exceptuando la de ser devorado por los dinosaurios<sup>309</sup>. Tim es caracterizado como una especie de Dr. Grant en miniatura, vistiendo camisa vaquera como él, y también pantalones caqui —aunque cortos— e incluso un pañuelo anudado al cuello (F4051), como su admirado paleontólogo y en breve padre en funciones.



F4051



F4052

---

<sup>307</sup> Spielberg ha sido acusado por esta contradicción, que se ve reforzada por la presencia de abundante *merchandising* de la película dirigido también a menores de trece años. Los críticos se olvidan, no obstante, del “PG-13” de la calificación, que, como ya hemos mencionado, quiere decir “parental guidance suggested for children under 13”: las películas así exhibidas no es que no estén dirigidas hacia niños, sino que están permitidas para niños acompañados: queda en manos de los padres el decidir si los niños pueden ver esa película o no, y el asesorarles durante su proyección.

<sup>308</sup> Como analizamos al abordar el mundo externo.

<sup>309</sup> Ese punto lo abordamos al llegar a la acción.



Nos quedan por comentar los personajes de Arnold y el doctor Wu, siendo este último el primero en aparecer como uno de los variados técnicos en ingeniería genética que habitan el laboratorio de Jurassic Park (F4052). Son variados porque aquí hay diversas figuras femeninas y personas de diferentes razas, en un alarde no tanto de integración como de acaparamiento de talentos. Gennaro, ante semejante visión, le pregunta a Hammond si se trata de robots, con lo que se incide en el paralelismo entre la creación de los dinosaurios para la película y la construcción del parque dentro de la propia historia<sup>310</sup>, sólo que en esta ocasión llegando al extremo de confundir personas con robots. Wu se alinea con Hammond en su tarea re-creadora y también comparte con el empresario el color blanco de su vestimenta, vinculado aquí a su pertenencia al laboratorio del parque. También comparte un plano importante, en el que vemos a los principales protagonistas adultos del film presenciando el nacimiento de un dinosaurio, momento en el que se vislumbra el lado más maternal de Hammond<sup>311</sup> (F4053) (Friedman 2006: 137). Después de ese instante, su presencia en el film se difumina, en parte por lo desacertado de su afirmación de que un grupo de animales compuesto sólo por hembras no puede procrear.



F4053



F4054

Por último, Ray Arnold aparece marcado por su condición de fumador empedernido (F4054), un defecto que sirve para que nos apiademos menos de él cuando es devorado. Disfruta de mucho mayor protagonismo en la película, pero la

---

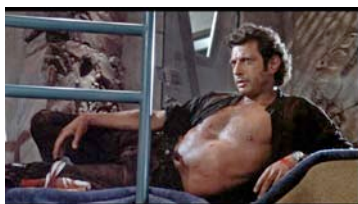
<sup>310</sup> En referencia directa a *Westworld*.

<sup>311</sup> Según Barbara Creed, “In some horror films a male scientist attempts to create a new life form (*Frankenstein*, 1931) or tamper in some way with the natural order (*Altered States*, 1980, *The Fly*, 1986). Practices of couvade, a term which refers to man’s desire to give birth, have been documented in the rituals of a number of peoples. The couvade is a custom in which the father, during the period when his wife is giving birth, also lies in bed where he enacts the motions of childbirth (Walker 1983: 106). Myths and legends from many cultures attest to the desire of the male to give birth” (1993: 128-129). Hammond encarna en esta película el deseo de algunos hombres de ser madres.

insistencia en mostrarle fumando no hace más que desvirtuar al personaje, futuro alimento de dinosaurio.

#### 4.1.4. Malcolm exhibe su cuerpo

Cuando en el centro de control se disponen a reiniciar todos los sistemas para burlar el bloqueo al que los ha sometido Nedry, contemplamos una imagen de Malcolm que llama poderosamente la atención: se encuentra seriamente herido en una pierna, como consecuencia del ataque del tiranosaurio, y, como afirma Morris, “injuries incurred while following Grant in distracting the creature literally disable Malcolm, reduced to pure spectatorship like James Stewart in *Rear Window*” (2007: 199). Dentro de esa condición de espectador también cabe la de servir de espectáculo para la mirada de quien contempla el torso semi-desnudo del matemático (F4055a). La pose se corresponde más con la de alguien que está sirviendo de modelo para un retrato que con la de un hombre malherido. La cámara de Spielberg no sólo lo muestra, sino que se acerca, creando un campo de atracción hacia esa figura semi-desnuda (F4055b), haciendo que nos olvidemos de la razón por la que Malcolm se encuentra ahí postrado: esa pierna herida que le impide caminar pero que no le impide seguir sintiendo deseo hacia la doctora Sattler<sup>312</sup>. La composición del plano, con una barra vertical y fálica que se sitúa a la altura de la entrepierna, refuerzan ese deseo. Pero ésta será la última intervención sexual de Malcolm, que en breve será convertido por Hammond en mesa sobre la que colocar los planos que devuelvan la energía a Jurassic Park (F4056).



F4055a



F4055b



F4056

---

<sup>312</sup> La escena nos recuerda a la de la mostración de cicatrices en *Jaws*: en esta ocasión se nos muestran los cuidados que requieren otras cicatrices en un cuerpo que es continuador de los de Quint y Hooper, y en menor medida —en este respecto— de Brody.



La cuestión de quién se abre la camisa deja de tener relevancia, y el deseo de Malcolm es relegado a un segundo plano, limitándose a ayudar a Sattler a encontrar el camino de los controles, junto con Hammond: los dos impotentes, el empresario por su edad y el matemático por su herida. Stephen Gould afirma que “Malcolm, in the film, is a frightful and tendentious bore, obviously so recognized by Spielberg, for he effectively puts Malcolm out of action with a broken leg about halfway through” (2002: 182): sin llegar a tan extrema consideración, lo cierto es que el papel del matemático se diluye en la segunda parte del film.

Finalmente, cuando regresan al helicóptero para huir de la isla, Malcolm no tiene más remedio que subirse al helicóptero con la ayuda de Grant (F4057), para quien ya no supone rival alguno, incapaz y sumido en una cojera que le vincula a Hammond.



F4057

#### **4.2. LA ACCIÓN EN *JURASSIC PARK***

Hay dos tipos de acción en los que se ven involucrados nuestros protagonistas. Uno de ellos afecta al conato de acción que Malcolm intenta desarrollar sobre Sattler frente a Grant, algo que ya hemos tratado suficientemente al abordar el cuerpo. El otro se refiere a los cuerpos masculinos en acción como consecuencia de la actividad depredadora de los dinosaurios<sup>313</sup>. A este segundo punto dedicamos la presente sección.

---

<sup>313</sup> Salvo en aquellas ocasiones en que el sexo del dinosaurio o dinosauria aparezca marcado por el texto fílmico, nos referimos a estos animales con el genérico masculino, incorporando la información que comentamos en el apartado “Paternidad nocturna” de la sección dedicada al mundo externo.

#### 4.2.1. Vehículos atrapados

El primer momento de acción trepidante del film no sucede hasta que ha transcurrido casi la mitad del mismo, cuando los vehículos en los que circulan los visitantes del parque se quedan detenidos, precisamente enfrente del lugar donde debían haber podido contemplar a la supuesta tiranosauria al principio de su itinerario, lugar que aparecía marcado por símbolos e inscripciones de peligro — tanto en español como en inglés— por el alto voltaje de la valla que separa a los dinosaurios de los seres humanos en sus vehículos. El punto de ignición que marcan esas indicaciones se había señalado previamente, pero no es hasta este momento que se vuelve incandescente. Lo hace de la manera más terrorífica que tiene el género: sugiriendo una mirada que no sabemos si se corresponde o no con la del animal depredador. De hecho, en el lugar que se suponía debía aparecer la presunta tiranosauria —o tiranousaurio—, lo que nos encontramos es una cabra viva, animal que en un principio ha sido rechazado por el tiranousaurio, ya que, como nos ha recordado Grant con anterioridad, este tipo de dinosaurios son depredadores que quieren cazar y no ser cebados.

Gennaro se mantiene con los niños: Grant aún no ha asumido sus funciones paternas y ni siquiera pregunta por ellos, algo que le recrimina Malcolm, exhibiendo unas ciertas dotes de experiencia paterna, aunque no las desarrolle en este film. El primer susto no procede de los dinosaurios sino de Tim, que se ha puesto las gafas de visión nocturna e intenta impresionar a su hermana, y por ende a los espectadores (F4058). J. F. Tarnowski detecta en este gesto lo que denomina “oralidad visual”, la cual “explica que se pueda literalmente “devorar” con los ojos” (1994: 98). Esto no llega a ocurrir en el caso de Tim, pero sí la padecemos cuando son los ojos de los dinosaurios los que miran.



F4058

Mientras esto sucede, Grant muestra sus dotes de supervivencia recogiendo agua de lluvia en una cantimplora y ofreciéndosela a Malcolm, que la acepta con un respetuoso silencio: se está preparando el camino para la aparición del héroe en el

texto fílmico. En el otro vehículo Gennaro parece bastante adormilado<sup>314</sup> (F4059), y por tanto poco dispuesto a ser el garante de la seguridad de los dos niños. Por fin se anuncia la llegada de los grandes depredadores, condensada en el temblor por impacto que se produce en un vaso de agua<sup>315</sup> (F4060).



F4059



F4060

Gennaro se despierta con los temblores, que se ven reflejados en el espejo retrovisor sobre el que se proyecta su cara<sup>316</sup> (F4061). A continuación, las gafas de visión nocturna que porta Tim nos permiten descubrir que la cabra ha desaparecido: tal vez, acuciados por el hambre, los dinosaurios han dejado a un lado su instinto cazador y se han dejado alimentar. Lex (Arianna Richards) verbaliza la pregunta que todos nos hacemos, “where’s the goat?”, cuya respuesta es proporcionada metonímicamente por la película, mostrándonos un trozo ensangrentado de la cabra sobre el techo acristalado del todoterreno (F4062), ese vehículo que una vez más se convierte en una suerte de incubadora de la que sus ocupantes deberán salir si quieren sobrevivir a la amenaza del tiranosaurio, es decir, si quieren *volver a nacer*.



F4061



F4062

<sup>314</sup> Su representación, con su corbata y su camisa de manga larga, nos hacen recordar al David Mann que durante gran parte de *Duel* es incapaz de afrontar el desafío que le impone el camión/ero.

<sup>315</sup> Casi oímos el “They’re here” de *Poltergeist*, luego prácticamente repetido en *War of the Worlds*: a pesar de la sofisticación del parque, el peligro se anuncia con un poco de agua, elemento frente al que el jefe Brody siente verdadera fobia en *Jaws*.

<sup>316</sup> En una nueva alusión a *Duel*.

La carne muerta aparece enfocada mientras en segundo plano y fuera del enfoque se puede distinguir el punto de ignición, con la señal de peligro sobre la valla protectora. De la amenaza se ha pasado al encuentro con lo real que supone el afrontar la muerte, aunque sea la de una cabra, en anuncio proléptico de la desaparición de uno de los ocupantes del vehículo. La tensión se vuelve mayúscula sólo de pensar que la siguiente víctima pueda ser un niño<sup>317</sup>.

Por si no hubiera quedado suficientemente remarcado, una garra se cierne sobre la señal de peligro (F4063). Se produce una sustitución figurativa, pues el peligro ya no procede de los voltios, sino de las garras del dinosaurio. La codicia de Nedry, que ha provocado la desconexión de la electricidad de la valla, ha traído consigo la amenaza de lo real, de una muerte segura si se entra en contacto con la amenaza que suponen los dinosaurios.



F4063



F4064

La muerte de Gennaro es cada vez más anunciada, en esta ocasión por la sangre que se le superpone desde los cristales del todoterreno (F4064), y opta por huir: el abogado busca refugio en un primer momento en el otro vehículo, pero ante la vista de unos aseos se decide por estos últimos. A la entrada de los mismos, lo que podemos ver es que aquello es territorio del tiranosaurio (F4065a), y a continuación el símbolo de los aseos (F4065b), que en esta ocasión, a diferencia de lo que sucede en *Duel*, lo son tanto para hombres como para mujeres<sup>318</sup>. Los adultos del otro vehículo, más que sorprenderse por que haya dejado a los niños solos, lo hacen por el lugar en el que se ha metido.

---

<sup>317</sup> Spielberg usa aquí estrategias de terror que ha desarrollado en *Jaws* con tan buena acogida por parte del público.

<sup>318</sup> Símbolo de la evolución de los tiempos o de un poco de tacañería dentro de la supuesta fastuosidad del parque tan repetida por Hammond.

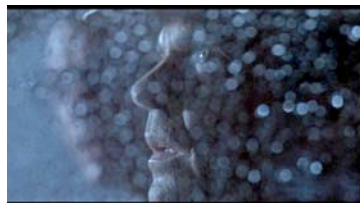


F4065a



F4065b

Sin pausa, asistimos a la apertura de un pasaje a través de la valla por parte del tiranosaurio. Los todoterrenos se ven más empequeñecidos aún que el coche frente al camión en *Duel*. Malcolm odia tener razón todo el tiempo, y esa frase da pie a que Grant entre en escena de perfil y en primer plano, en una composición ambigua que bien podría haberse correspondido con la entrada en escena de un dinosaurio (F4066). La toma se realiza con muy poca profundidad de campo, y se emparenta con los planos del principio de la película en los que se intercalaban tomas del ojo de Muldoon con los del ojo de la presunta dinosauria. Aquí no se produce ese intercambio, pero se asocia a Grant con Muldoon y su supuesta facultad de hacerle frente a los animales.



F4066



F4067

La capacidad de visión de los tiranosaurios, basada en el movimiento, como le recuerda Grant a Malcolm, se constituye en metáfora del cine, que también se basa en la imagen en movimiento. Abundando en la metáfora, del coche ocupado por los niños sale un haz de luz como el que puede haber en la sala de proyección, pero en este caso no se proyectan imágenes sino simplemente luz cuya dirección es inestable. Los dos adultos, desde su pasividad en el vehículo, se inscriben en el lugar del espectador (F4067), como si nos halláramos en un autocine con unos efectos especiales fuera de serie. Spielberg instala de esta manera al espectador en la acción, creando un mayor grado de identificación con las vivencias de los personajes.

La oralidad visual que hemos mencionado al comienzo de esta sección se manifiesta en todo su esplendor cuando un ojo del animal se sitúa ligeramente por encima del cerco de luz que produce la linterna que maneja Lex, proyectado sobre la ventanilla del vehículo (F4068). El contraplano, no obstante, no es para la niña sino

para su hermano pequeño, que abre unos ojos como platos en los que ya no hay rivalidad sino verdadero temor (F4069): Spielberg escoge al varón más pequeño para focalizar nuestra angustia en este momento de la escena.



F4068



F4069

Como sucederá cuando Sattler restablezca la electricidad de la valla, la culpa se carga sobre el componente femenino, en este caso sobre Lex, que pide disculpas por haber encendido la linterna. A pesar de las disculpas, el chico le recrimina: “You’re the one who turned it—“, pero la frase no puede ser acabada porque la boca del dinosaurio irrumpe en el interior del vehículo, como lo había hecho la boca del tiburón en el Orca. En esta ocasión en lugar de hombres adultos<sup>319</sup>, la amenaza va dirigida hacia dos niños: sólo el cristal les separa del contacto con el horizonte de la muerte, amparándose en sus cuatro manos e incluso en dos pies, con una cabeza que sobresale (F4070 y F4071). Es en este contacto donde las barreras entre lo femenino y lo masculino se difuminan, y lo único que importa es la huella que pueda dejar en nosotros el contacto con lo real.



F4070



F4071



F4072

Los dos hombres adultos persisten en su actitud de espectadores expectantes: su pasividad, a pesar del instinto de supervivencia que les ampara, empieza a resultar cómplice de la del animal depredador. Sólo cuando el dinosaurio ha dado la vuelta al vehículo, opta el más decidido de los dos por hacer algo: jugar la baza de un señuelo

---

<sup>319</sup> Desarrollados psicológicamente en mayor o menor medida, como hemos visto.



de luz en forma de bengala que atraiga y distraiga al animal. Tim, y también Lex, tienen marcas de sangre en la cara (F4072), huellas inequívocas de su proximidad a la muerte. De nuevo vuelve el juego de luces y sombras, pero sobre todo aparece el héroe, erguido, de cuerpo entero (F4073), en versión a tamaño natural del símbolo que representa los aseos masculinos, y por ende al hombre en medio mundo. Ese hombre, que sólo hemos podido observar en toda su dimensión al final de *Duel* y de *Jaws*, aquí hace su aparición a mitad de película<sup>320</sup>.



F4073

El otro hombre, Malcolm, no sigue las indicaciones de inmovilidad que le dicta Grant, y corre ante el tiranosaurio, el cual, sorpresivamente, acude al aseo unisex en el que se había refugiado Gennaro (F4074). El hecho de que el abogado mantenga sus pantalones cortos puestos, y que a pesar de todo siga sentado sobre el inodoro, nos confirma que lo que le había traído ahí había sido el miedo y la cobardía. El dinosaurio lo devora (F4075), sin que sintamos gran lástima por él, no sólo por su cobardía, sino también por la visión codiciosa que tiene del parque. La mitad de su cuerpo desaparece en las fauces del animal<sup>321</sup>. En *Jurassic Park* no muere ninguno de los protagonistas, y nuestra propia oralidad visual ha de verse saciada con la muerte de varios secundarios.



F4074



F4075

---

<sup>320</sup> Como analizamos al abordar el mundo externo, es el lado paterno de este hombre el que le mueve hacia una acción protectora de la progenie que le ha tocado adoptar.

<sup>321</sup> Hecho que nos remite al momento en que Quint es devorado en *Jaws*.

A continuación, la acción vuelve al todoterreno de los niños, en el que ya no nos sorprende que sea Tim quien se lleve la peor parte y se quede momentáneamente atrapado: la capacidad de aterrorizar aumenta cuanto más joven es la víctima potencial. A pesar de todo, nos envuelve un cierto grado de confianza al comprobar que Grant ha asumido por completo sus funciones paternas, y les dice a los niños lo que deben y sobre todo no deben hacer: “He can’t see us if we don’t move”, avisa a Lex utilizando el genérico masculino para referirse a la amenaza en forma de tiranosaurio<sup>322</sup>. Jugando con la profundidad de campo, Tim es retratado con su cabeza entre las mismas mandíbulas del dinosaurio (F4076).



F4076



F4077

Poco después, Grant, y junto a él Lex, se cimbrean al borde mismo de un precipicio (F4077), allí donde hemos localizado la valla protectora y el punto de ignición. Sin más dilación se cuelgan del precipicio, agarrándose a un cable que cuelga, en una imagen que tiene mucho de cordón umbilical y que nos recuerda a la línea de boyas que entra junto con Quint en las fauces del tiburón, pero que aquí tiene entidad de verdadero parto postergado: Grant asume así funciones paternas y maternas si son necesarias. Mientras tanto, el todoterreno ocupado por Tim se despeña<sup>323</sup>, y la escena termina con el rugido insatisfecho del tiranosaurio. McBride afirma acertadamente:

One reason *Jurassic Park* became the highest-grossing film ever made is that Spielberg so effectively tapped into primal fears about children in jeopardy. In the film’s most bravura set piece, child-hating paleontologist Grant (Sam Neill)

---

<sup>322</sup> Incluso antes de exponer su teoría sobre la influencia del DNA anfibio, Grant se refiere al animal usando el masculino: puede tratarse de la confusión de géneros que hemos mencionado, o de la costumbre de referirse a los grandes depredadores con el masculino, o tal vez a la incomprensión que genera el que semejante peligro proceda de un ser femenino.

<sup>323</sup> En alusión a *Duel*.



is forced to protect young Arianna Richards from the rampaging T. rex.  
(McBride 1997: 336)

La secuencia tiene su continuación minutos después, cuando se produce el rescate de Tim, tras pasar por el centro de control y por la escena de huida y desaparición de Nedry<sup>324</sup>. Tim ocupa por unos momentos un lugar idealizado por la literatura y sobre todo por el cine infantil anglosajón: la casa en el árbol, símbolo de una cierta independencia de los padres y de una vuelta a la naturaleza por parte de sus habitantes, y símbolo, sobre todo, de un alto grado de afecto y dedicación hacia los hijos por parte de los padres que construyen ese tipo de casas. En un momento determinado, el propio Grant se lo recuerda a Tim: “Your dad ever build you a tree house?”. A ninguno de los dos se lo construyeron, lo que apunta hacia carencias afectivas de sus padres tanto por parte de Grant como del niño. Con anterioridad, Grant advierte a Lex de que la tendrá que dejar sola durante el tiempo que tarde en rescatar al niño, a lo que ésta responde con un “He left us”, en alusión directa a Gennaro, y tal vez indirecta a su propio padre, en proceso de divorcio. Grant le da una palabra, que es la del padre y la del héroe: “But that’s not what I’m going to do”. Sólo nos resta ver si podemos creer en esa palabra. Será cierta, como sabemos, pero en ese momento el film arroja un interrogante sobre el grado de heroicidad de Grant. Mientras escala, Grant nos hace conocedores de que sus fobias no se limitan a los ordenadores y alcanzan también a los árboles por encontrarse demasiado altos. A pesar de ello, sigue subiendo, llegando hasta el vehículo, en cuyo interior le espera otra confesión: “I threw up”, le dice Tim, y Grant le asegura que no le dirá a nadie que ha vomitado, de nuevo cumpliendo a la perfección con su papel paterno, y sin rastros de las obsesiones viscerales del principio de la película. Una vez ambos se encuentran fuera del coche, la amenaza proviene de la tecnología representada por el todoterreno, y la protección, del árbol por el que deben descender a toda velocidad. Al quedar finalmente atrapados de nuevo en el vehículo, Tim muestra su aversión hacia el coche, a lo que Grant le responde que al menos no están en el árbol.

---

<sup>324</sup> Que analizamos en la siguiente sección.

#### 4.2.2. Nedry es devorado

Si hay un personaje masculino al que le hace justicia su destino como alimento de dinosaurios ése es Nedry. Contemplamos su inmenso cuerpo en acción cuando intenta escapar de la isla, ocupando el asiento del conductor de un todoterreno propulsado por gasolina, como el que usan Muldoon y Sattler para acercarse hasta el lugar del ataque del tiranosaurio: Nedry no utiliza el vehículo — más contaminante que los todoterrenos eléctricos del recorrido temático— para una misión de rescate sino para huir en busca de un destino lleno de dólares<sup>325</sup>. Nedry se sale de la carretera, y su vehículo se queda atrapado al borde de un desnivel por el que baja el agua como una pequeña catarata (F4078), que se tornará en purificadora cuando lave la sangre del informático. Incluso antes de que eso suceda, el agua, elemento natural donde los haya, ejerce toda su fuerza para tumbar a Nedry por el terraplén, haciendo que pierda sus gafas (F4079).



F4078



F4079

A diferencia de lo que ha sucedido con Mann o con Brody en las películas anteriores, aquí la pérdida de ese elemento protector no redunda en beneficio para su antiguo portador, y sin ellas será incapaz de discernir la dimensión de la amenaza que le aguarda.

De nuevo se vuelve a generar suspense mediante sombras que pasan rápidamente ante la cámara, con los sonidos animales que las acompañan. Aparece en escena un dinosaurio de dimensiones mucho menores que sus predecesores en pantalla, mientras Nedry ata el cabrestante del vehículo al árbol, intentando conjugar naturaleza y tecnología en su propio provecho. El dinosaurio no se presenta como una amenaza seria, por lo reducido de su envergadura. Durante un breve momento se produce la aparición y desaparición sucesivas del dinosaurio tras el árbol, pero

Nedry no se da por aludido ante la aparente pretensión de juego del dinosaurio, y se agarra al cable en una nueva imagen umbilical (F4080).



F4080

Ante la insistencia del dinosaurio, Nedry le dice que no tiene comida<sup>326</sup> e intenta jugar a lanzarle un palo como si fuera un perro. En el juego, no correspondido por el animal, Nedry aprovecha para llamarlo estúpido, no extrañándose de que se hayan extinguido, y le amenaza con atropellarlo cuando baje, con lo que el ataque final del animal se podría interpretar como en propia defensa. Nedry es cegado por el dinosaurio, y se da en la cabeza al entrar en su vehículo: parece que la tecnología se está volviendo en contra suya, y ni siquiera se fija en que se le han caído los embriones, verdadero McGuffin de la trama de espionaje industrial hasta ese momento. La imagen más aterradora de la escena se muestra cuando el dinosaurio despliega sus alas multicolores y se dispone a atacar desde el asiento del copiloto: salvando la profundidad de campo, la boca del animal se sitúa exactamente sobre la prominente barriga del informático (F4081). El ataque en sí es únicamente sugerido por el movimiento del vehículo desde fuera, sin que podamos observar las consecuencias del mismo sobre el vientre de Nedry. La secuencia se cierra con una catarata de lodo vertiéndose sobre el McGuffin, en alusión a la desagradable presentación del personaje al principio de la película.



F4081

---

<sup>325</sup> El todoterreno, además —sobre todo en el caso del ocupado por Sattler y Muldoon—, nos recuerda al vehículo en el que el jefe Brody abandona su casa al principio de *Jaws*.

<sup>326</sup> No se le ocurre que la comida puede ser él mismo.

### 4.2.3. Máxima tensión

El momento de máxima tensión de la película se produce cuando se devuelve la electricidad a la isla, incluida la valla electrificada, y Tim está a punto de morir electrocutado. Nos situamos en la escena en la que Sattler entra en el centro de energía de la isla. Allí pregunta por Mr. Arnold sin hallar respuesta alguna. Sattler no se deja arredrar por esa falta de respuesta —que puede indicar que a Arnold le haya sucedido lo peor— y sigue adentrándose en el centro de energía. En su búsqueda de los botones que activen de nuevo la electricidad de la isla es guiada por Hammond de manera torpe, y con mayor acierto por Malcolm, que desde su improvisado lecho/mesa de mapas muestra unas ciertas dotes de supervivencia —que hasta ahora sólo le habían sido concedidas a Grant y en menor medida a Muldoon.

Mientras tanto, Grant y los niños se acercan a la valla, que en ese momento todavía no se encuentra re-electrificada. La cámara se mueve para mostrarnos una vez más el punto de ignición, marcado por la señal de peligro de 10.000 voltios y el icono de una mano partida en dos por un cable (F4082).



F4082



F4083

Aunque las numerosas ramas que hay prendidas a la valla dan testimonio de la falta de electricidad, Grant arroja otra para cerciorarse. A continuación, gasta la broma más macabra de la película, fingiendo que está siendo electrocutado (F4083). Sobre este momento, y el hecho de que Tim sea casi electrocutado, Gordon ha apuntado que “it is as though Grant’s fantasies of violent death are acted out on the children” (2008: 215). La fantasía de Grant provoca, tras el susto inicial, distintas acogidas según el sexo del niño: rechazo en el caso de Lex y placer en el de Tim, ese

Dr. Grant en miniatura sobre el que se ve ejecutada la fantasía del paleontólogo<sup>327</sup>. La broma ha podido incluso atraer la atención de los depredadores, cuyos rugidos se oyen en breves instantes. La respuesta de los niños a esos ruidos es ponerse a escalar la valla precisamente en el lugar donde más claramente está indicado que no se debe hacer (F4084). Además les ayuda Grant: hay un momento en que hay que dejar de hacer caso a las leyes convencionales<sup>328</sup> y no queda más remedio que seguir la ley del padre, en este caso del padre figurado: Grant.



F4084

Simultáneamente, en el centro de energía, la manera que tiene Malcolm de indicarle a Sattler cómo llegar hasta la base es siguiendo la tubería principal, nuevo cordón umbilical que en este caso puede representar la vuelta a la vida electrificada de la isla. En el otro lado del cable se sitúan los niños, con Tim representando el papel de *machito* que propone una carrera hasta la parte superior de la valla. Grant no lo ve como una carrera, pero Spielberg juega con el conocimiento privilegiado del espectador, que sabe que sí se trata de una carrera, una carrera contra el tiempo y contra Sattler. Buckland señala que es “paradoxical then, that Sattler, who wants children with Grant, almost kills him, Lex and Tim” (2006: 187) y añade que “Spielberg has yet to improve upon his manipulation of film technique he displays in this scene” (187). A pesar de ello, Buckland considera que “the fence-climbing sequence is the best illustration to date of Spielberg creating organic unity by combining standard filmmaking techniques to their utmost effectiveness” (191-192). Confirmando la unidad orgánica de Buckland, Sattler localiza la base de la energía de la isla, donde de nuevo se ven inscritas de manera destacada las palabras “PELIGRO” Y “ALTO VOLTAJE”, tanto en español como en inglés (F4085). Para

---

<sup>327</sup> Que se constituye en un residuo de su actitud inicial hacia el niño de la excavación.

<sup>328</sup> Como sucede en *Duel*.

aumentar la tensión, Grant les indica a los niños que vayan poco a poco, retornando a su heroica actitud de padre cauteloso.



F4085



F4086



F4087

En ese mismo momento Hammond da instrucciones a Sattler sobre cómo cargar el mecanismo, bombeando, y Malcolm gesticula dolorido (F4086): si no fuera por la situación en la que se encuentran, el gesto también podría ser interpretado como de placer, como si se estuviera comunicando de alguna manera con Sattler. Las sensaciones y los sentimientos se encuentran alterados en esta escena: cada vez cobra más sentido que sea una mujer la que devuelva la electricidad a la isla, como si con esa acción activara a los hombres que la habitan, en particular a Malcolm y a Grant. El gesto de Malcolm se repite cuando Hammond le dice a Sattler que empuje. Tras apretar ese botón, llegan a la valla avisos visuales y sonoros que indican la vuelta de la electricidad, antes de que ésta se produzca, cuando todavía Tim se encuentra encaramado a la valla. Por fin, el punto de ignición estalla en una centelleante luz cegadora (F4087). La paradoja de Buckland que hemos mencionado tal vez no sea tal, y podría tratarse de que lo que se nos estuviera transmitiendo es que la influencia de la maternal Sattler no es tan beneficiosa sobre los niños como en un principio se podía esperar. Por el contrario, en una nueva muestra de habilidad y de heroicidad por parte de Grant, éste coge al niño al vuelo cuando sale despedido de la valla re-electrificada.

La amenaza femenina se ve reforzada cuando Sattler dice “we’re back in business” e inmediatamente es atacada por una velociraptora<sup>329</sup>, como si en el ambiguo “we” se pudieran incluir las mujeres (ejemplificadas por Sattler) y las dinosaurias depredadoras (ilustradas por la velociraptora). La situación da pie por

---

<sup>329</sup> De todos los dinosaurios, los raptors parecen los menos indicados para un cambio de sexo espontáneo, ya que estaban reclusos aparte y, supuestamente, eran vigilados con más atención que sus congéneres.

un lado a una reacción de mujer gritadora típica del género de terror, pero por otro a una acción de defensa inteligente por parte de la doctora. Aparece Arnold en forma de resto humano, en otro momento típico del cine de terror: el del brazo ensangrentado sin cuerpo al que ir unido<sup>330</sup> (F4088), y el único en el que vemos a Arnold sin su cigarrillo.



F4088



F4089



F4090

Cuando Sattler sale del centro de energía, se retoma a Muldoon, en lo que van a ser sus últimos instantes de vida. El cazador se prepara para abatir a su presa manejando su arma con precisión y delicadeza, mientras le empapa el sudor y sus ojos se muestran enormes y escrutinadores (F4089), recuperando así la relación con la presunta dinosauria de la escena inicial, ya que su arma apunta directamente hacia el ojo de una de ellas (F4090). Pero, como sabemos, los velocirraptores y las velocirraptoras atacan en grupo, y Muldoon será sorprendido por una de ellas, que le aborda por un lateral. A pesar de la cercanía con la que observamos el ataque, no llegamos a ver las consecuencias de éste, ya que quedan ocultas por el follaje (F4091), en repetición del ocultamiento de la muerte del guardián de la compuerta en la secuencia inicial del film.



F4091



F4092

Entre tantos *nacimientos regresivos* o, en otras palabras, muertes a manos de la naturaleza, asistimos por fin a un renacimiento que no es figurado, pues durante

---

<sup>330</sup> Brazo que nos remite a la mano de Christine y a la pierna seccionada en *Jaws*.



unos instantes, tras la electrocución, Tim deja de respirar y Grant, felizmente, le devuelve a la vida practicándole un boca a boca (F4092), en un alarde de capacidades de supervivencia por parte del paleontólogo: una muestra más de que cada vez se encuentra más a gusto en el papel de padre que se le ha asignado en este texto fílmico y de que ese papel necesita de heroicidades como ésta para ser representado.

#### 4.2.4. La escena de la cocina

A pesar de todas sus promesas, Grant deja a los niños solos en el restaurante del parque temático. La escena de la cocina viene precedida por un momento de delectación en la comida por parte de los niños, que sienten la llegada de las raptoras en la gelatina que Lex está a punto de ingerir. Se juega aquí con el hecho de que los niños estén comiendo, y el que ellos mismos puedan ser alimento de las raptoras, que son visualizadas como una sombra chinesca (F4093), en un plano típico de Spielberg.



F4093

El plano es complejo, ya que presenta a Tim desenfocado en primer plano y al fondo, sobresaliendo de su cabeza un mural pintado con un raptor del que parece desdoblarse la sombra chinesca de una raptora *de verdad*<sup>331</sup>.

El plano siguiente nos sitúa en la cocina, una gran cocina de restaurante en la que predominan las superficies metalizadas<sup>332</sup>: un lugar artificial, por tanto, muy diferente de la jungla en la que acaba de perecer Muldoon. Los niños se esconden en un extremo del recinto, con Tim mostrando un gesto compungido mientras

---

<sup>331</sup> Este tipo de planos remiten a Fritz Lang y al expresionismo y, en Estados Unidos, a la obra del productor Val Lewton, por ejemplo en su película *Cat People* (Tourneur 1942).

<sup>332</sup> La situación y la planificación nos remiten a otra cocina siniestra, en el Hotel Overlook de *The Shining* (Kubrick 1980).

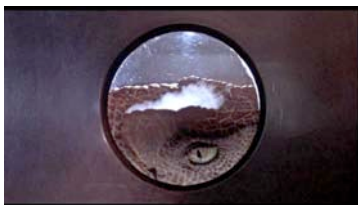


observamos que han utilizado el pañuelo que Grant llevaba al cuello para proteger las heridas de las manos del niño (F4094): se trata del mismo pañuelo que Sattler le había colocado al principio de la película, que finalmente ha desempeñado su función maternal a través de los cuidados de Grant. Por otro lado, se ha cumplido el aviso de mano partida del que se advertía en los carteles de peligro de la valla electrificada.



F4094

Se repite una vez más el tema de la oralidad visual, con ese ojo devorador que vemos, en plano hipersubjetivo desde la posición de Tim, enmarcado por el ojo de buey de la puerta de la cocina (F4095): se trata de “un raptor muy real que parece ‘responder’ a las disposiciones de ‘avidez oral’ del muchacho” (Tarnowski 1994: 101). Las raptoras son capaces de abrir esa puerta, lo que hace que Buckland considere que “the film loses credibility toward the end, as the velociraptors are conferred human qualities for the sole purpose of increasing tension and suspense in the kitchen scene” (2006: 191). El contraplano de Tim le muestra no sólo con los ojos abiertos como platos, sino también completamente boquiabierto (F4096), en expresión oral de pánico.



F4095



F4096



F4097

Mientras, en el centro de control, Grant empuña un arma por primera vez en el film (F4097). Requiere información de Sattler, que parece más preocupada por las heridas de Malcolm que por la suerte de los dos niños. Éstos perciben la entrada de una de las raptoras, según le explica Tim a Lex: acertadamente ambos se refieren al animal con el neutro “it”, sin distinción de géneros. Tim opta por intentar no

escuchar los sonidos que producen los animales, pero Lex hace que le siga. Los niños circulan por la cocina a cuatro patas: en su afán de supervivencia experimentan una cierta regresión infantil, produciéndose una inversión de valores, con los dinosaurios caminando sobre dos patas y los humanos a cuatro. Los niños van recorriendo los diversos pasillos de la cocina, como si fueran los de un supermercado en el que la comida son ellos. Para distraer la atención que ha recaído sobre Tim, Lex golpea un cucharón contra el suelo. Tarnowski interpreta este gesto de manera jocosa, ya que afirma que la niña “no duda entonces en divertirse golpeando en el suelo con un cucharón, ¡lo que no es sino una forma de llamar “a la mesa!”” (1994: 102). No creo que la niña se divierta con ello, pero ciertamente parece que estuviera llamando a los animales a la mesa, sólo que engañosamente: lo que les ofrece no es a ella misma, sino su reflejo en una superficie pulida de la cocina. Por su parte, Tim, luciendo una fuerte cojera, busca refugio detrás de una puerta, momento en el que se vislumbra fugazmente un plano (F4098) que nos remite al que Spielberg considera matriz de su carrera en *Close Encounters*<sup>333</sup>.



F4098

Gracias a la colaboración de ambos niños, consiguen encerrar a una de las raptoras tras una puerta a la que le echan el candado. Por último, logran salir de la cocina y llegan al restaurante, en el que les aguardan las figuras parentales de Grant y Sattler.

Tras su accidentado paso por el centro de control, los cuatro miembros de esta familia circunstancial han de huir a cuatro patas por los conductos de ventilación del centro de visitantes, para finalmente ser rescatados de las raptoras por un tiranosaurio, devolviendo un cierto orden al caos organizado: los animales permanecen con los animales y los humanos se dirigen al helicóptero.

---

<sup>333</sup> Al que nos hemos referido al principio de este capítulo.

### 4.3. EL MUNDO EXTERNO EN *JURASSIC PARK*

Más allá del estatus social representado por el poder del empresario escocés y por la elección de tres personas con el título de doctor para juzgar la viabilidad de su parque, la formación de una familia por parte de Grant constituye el tema capital del mundo externo en *Jurassic Park*. Si en *Duel* vemos a David Mann más como un niño que como un hombre en su propio matrimonio, y en *Jaws* se cuestiona el patriarcado social de Brody como jefe de policía al que le resulta muy trabajoso imponer su autoridad, aquí nuestro principal protagonista masculino ha de enfrentarse a la paternidad como parte integradora de la familia. Como afirma Sánchez-Escalonilla:

Spielberg se mantiene en la misma línea trazada en *Hook* y vuelve a plantear en *Parque Jurásico* la importancia de la paternidad en tres dimensiones: en primer lugar, como algo que nace de la aceptación de los niños y de la propia esencia infantil. En segundo lugar, como un elemento indispensable para que la familia funcione. Por último, como rasgo del héroe. (Sánchez-Escalonilla 2004: 287)

Gordon, por su parte, se refiere a los dos textos fílmicos ya analizados de nuestro corpus en comparación con *Jurassic Park*:

*Duel* and *Jaws* are also violent spectacles, but neither preaches family values, although their protagonists are fathers. Rather, those films are about men who must prove their manhood by getting away from their wives and children and killing a powerful, evil enemy in a one-on-one showdown, the pattern of the classic Western. (Gordon 2008: 209)

Y añade que:

It is only in Spielberg's films of the late 1980s and 1990s, after Spielberg became a father, that his protagonists must grow up and learn how to be fathers, as in *Indiana Jones and the Last Crusade*, *Always*, *Hook*, *Jurassic Park*, *Schindler's List*, and *The Lost World*. Spielberg is dealing with personal

concerns and also connecting to contemporary American cultural concerns.  
(Gordon 2008: 209)

Grant ha de ofrecer una alternativa al “irresponsible father (or grandfather)” (McBride 1997: 422) representado por Hammond. Según Buckland la función de gran parte de la película es “to act as a ‘rites [sic] of passage’ for Grant, as he takes responsibility for the children, and begins to change his attitude toward them” (2006: 185).

En este sentido la película se acerca al planteamiento de *The Birds*, según propone Peter Wollen:

In *The Birds*, as in *Jurassic Park*, a couple is formed and a bachelor learns to care for ‘wife’ and ‘family’, as a prelude, we suppose, to marriage. He learns to care by protecting them from the threat of predatory creatures which at the beginning of the story seem perfectly harmless. (Wollen 1993: 9)

En esta sección seguimos la evolución de Grant, desde el desdén — bordeando el sadismo— demostrado al principio de la película hacia un niño, hasta el cariño que es capaz de prodigar a sus hijos putativos en el helicóptero que les devuelve a casa.

#### **4.3.1. Grant atemoriza a un niño**

Una vez que se ha introducido a Grant como paleontólogo tradicional que disfruta excavando en busca de huesos de dinosaurio, se le presenta en actitud agresiva hacia un niño que se encuentra en la excavación, cuya existencia sólo queda justificada por la necesidad del texto fílmico de completar la caracterización de Grant.

El niño da continuidad a las risas que ha provocado Grant en el grupo que le rodea, al dar a entender que los dinosaurios aprendieron a volar, y que tal vez éstos tuvieran más en común con las aves actuales que con los reptiles. El niño no parece fijarse tanto en esa comparación evolutiva como en el ejemplo que pone Grant al aclarar que *raptor* quiere decir “bird of prey”. Es a esa ave de presa a la que no teme el muchacho, ya que más bien le parece un pavo de seis pies de alto (F4099).



F4099



F4100



F4101

Del niño, Gordon dice, un poco exageradamente, que es “funny-looking and androgynous, as well as fat and obnoxious, so that he resembles the greedy Nedry, as if to justify the sadism of Grant’s attack” (2008: 214). Grant es cuestionado cuando tiene tras de sí un poste que prolonga fálicamente su figura (F4100), a la vez que da cobijo a Sattler. Para responderle al niño, abandona esa privilegiada posición y hace uso del poder de su palabra, intentando darle una lección al chico. Antes incluso de que Grant entre en detalles viscerales, podemos observar que la camiseta del niño está recorrida por una serie de líneas rojas horizontales (F4101) que hacen presagiar la descripción que Grant le va a proporcionar del ataque de un raptor, recorriendo el cuerpo del niño. La descripción va oportunamente acompañada de graznidos solitarios de aves que no se ven en pantalla. Grant describe con precisión el tipo de ataque que sufrirá Muldoon, especificando y escenificando los detalles más virulentos ayudándose de un toque de *realia* en forma de garra de velociraptor. Morris apunta que “Grant delves deep into the front pocket of his jeans – phallic authority, after all, is at stake, producing a fossilised raptor claw” (2007: 205). A lo que Gordon añade: “As he speaks, Grant demonstrates the attack by passing the claw across the boy’s belly, combining orally sadistic fantasies—being eaten alive—with anal ones: the spilled intestines” (2008: 214). Uno de sus *zarpazos* llega a coincidir con una de las líneas horizontales que recorren la camiseta del niño, a las que nos hemos referido más arriba (F4102).



F4102

Cuando, instantes después, Grant y Sattler se encuentran solos, la paleobotánica le recrimina su actitud al haber asustado al chico, y le dice que si

quería asustarle podía haberle apuntado con una pistola —el arma que se suele reservar al hombre, que Grant habría empuñado sin demasiadas reservas. El paleontólogo reconoce su culpa, y la achaca a una idea, una palabra, “kids”, como si con ella se pudiera justificar su actitud. Grant alude a un tema aparentemente abordado previamente por la pareja: la posibilidad de tener “one of those”. Sattler le responde que no quiere *ese* chico, pero reconoce que “a breed of child Dr. Grant could be intriguing”. La doctora no está sino describiendo la caracterización de Tim cuando aparece en escena como una suerte de Dr. Grant en miniatura<sup>334</sup>. Tras dar varias razones poco convincentes para Sattler por las que Grant no quiere niños, como que hacen ruido, se ensucian y son caros, Grant aporta otra en la que ambos se detienen: “Some smell”. Su obsesión anal se refuerza con el hecho de que los bebés huelen. Aquí también puede haber un rechazo hacia esa parte de la vida de un niño de la que tradicionalmente el padre se desentendía y de la que Grant, por lo que deja traslucir en esta conversación, no quiere saber nada. La conversación se ha desarrollado mientras los dos doctores ascienden por una pendiente (F4103), como indicando lo cuesta arriba que se le hace a Grant el hecho de pensar en niños.



F4103

El diálogo se ve bruscamente interrumpido por el helicóptero de Hammond, que no sólo trae consigo una propuesta de visita a un novedoso parque temático y la prórroga de la financiación de la excavación, sino también, en lo que se refiere a esta sección, la posibilidad de proporcionarle un par de hijos *de prueba* a Grant:

How, then, does *Jurassic Park* achieve the transformation of Grant’s attitude towards children? It is through an excursion on to a ‘frontier’ terrain. Bonding occurs through the shared experience of hazard out in the wilds of the park. (King 2000: 62)

---

<sup>334</sup> Según hemos anotado en la sección dedicada al cuerpo.

### 4.3.2. Paternidad nocturna

Uno de los momentos en los que más se pone a prueba la capacidad de los padres es durante la noche. *Jurassic Park* incorpora uno de esos instantes como parte de su narración. Sucede cuando Grant ha rescatado a Lex y a Tim del ataque de un tiranosaurio, y para ello ha tenido que hacer que ambos niños *vuelvan a nacer* con él, la niña agarrándose a un cable umbilical que los salva, y el niño escapando de la amenaza resultante de la combinación árbol más coche<sup>335</sup>.

La secuencia arranca inmediatamente después de que Sattler y Muldoon logren huir de la escena del ataque del tiranosaurio, habiendo rescatado únicamente a Malcolm. Grant se queda solo ante la noche, en medio de la jungla, y acompañado de sus dos retoños *adoptivos*. Para pasar la noche escoge un árbol, a pesar de la mala experiencia que acaba de tener con Tim en uno de ellos, y tal vez como compensación a las casitas de árbol que no les construyeron ni el padre de Grant ni el de Tim. El árbol elegido es un conglomerado de raíces y lianas que *abrazan* la tierra, de la misma manera que Grant abraza a *sus* niños (F4104). Los niños representan una cierta inversión de valores de género, con la niña no importándole escalar árboles y el niño odiándolos, si bien condicionado por su reciente experiencia en el último en el que ha estado. Grant asciende de la manera correcta, por detrás de los niños, en previsión de que alguno de ellos se tropiece. Una vez que han encontrado un lugar en el que emplazarse, divisan una serie de braquiosaurios que están cantando, en anticipo de la nana que la banda sonora nos va a ofrecer.



F4104



F4105

---

<sup>335</sup> Secuencias que hemos analizado al referirnos a la acción.

Los planos que nos muestran el anochecer en la jungla, con árboles altos y cuellos largos de dinosaurios poblando el lugar, no distan demasiado de los que nos encontramos en el Londres de *Hook*, sólo que en esta ocasión la escena no se contempla desde la habitación de los niños sino desde el lugar donde han *anidado* (F4105):

Grant's development to a higher (natural) stage of (surrogate) fatherhood is visually reinforced in a shot of Grant, Lex and Tim framed as a group, huddled in a tree like nesting birds, a shot whose authority is heightened by its connection to the scientific argument in the film that dinosaurs are related to birds not reptiles and that some dinosaurs nested like birds in trees. (Balides 2000: 155)

Además, Grant había sido quien había expuesto la teoría de la evolución hacia las aves. No obstante, Lex los tilda de monstruos, y Grant le corrige diciéndole que son animales herbívoros, y que el otro tipo, que Lex odia, sólo actúa según su naturaleza, en un intento de que los niños —sobre todo Lex— acepten la naturaleza como es, sin recurrir a las artificiosidades del abuelo Hammond. Grant aprovecha este momento de intimidad con los niños para darles así una pequeña lección sobre el mundo en el que vivimos, incluso sobre un mundo que incluya dinosaurios. Entonces llega un pequeño instante de duda por parte de Grant, cuando se ve ligeramente sorprendido por los dos niños, que buscan acomodo a su lado cuando éste se sienta. Ése es el momento escogido por Spielberg para introducir el tema musical de una nana, y también para que Grant sea molestado por la garra de raptor que guarda en su bolsillo, con la que ha atacado visual y verbalmente al niño del principio de la película. Lex le pregunta qué harán Sattler y él ahora que ya no necesitan excavar huesos de dinosaurio, y el “I guess we’ll have to evolve” de Grant se torna en marcadamente ambiguo: la evolución parece que no sólo afecta a la situación profesional de los dos doctores, sino a la emocional y familiar. Grant sitúa la garra en un primer momento entre los dos niños, pero inmediatamente rectifica y la coloca a un lado, para finalmente dejarla caer por el árbol hasta el suelo, en un gesto que indica que él ha evolucionado algo, y que aquella actitud agresiva hacia los niños pertenece al pasado.



Las historias para dormir son sustituidas por chistes que cuenta Tim, y el sueño de los niños queda garantizado por la promesa de Grant de no dormirse en toda la noche: el hecho de que los niños crean en la palabra del padre —y del héroe— subraya así la evolución de Grant hacia una figura paterna en la que se puede confiar.

El tema musical continúa resaltado, mientras se transiciona hacia la escena de la conversación entre Hammond y Sattler en el restaurante. Entre medias, se suceden unos de los planos más criticados de la película, en los que se ven diversos productos de *merchandising* dirigidos a los niños (F4106), apilados en estanterías<sup>336</sup>. La isla se ha convertido por un momento en una enorme casa, en una de cuyas habitaciones anidan los niños, y en continuidad visual podemos ver los peluches destinados a ellos, en otra estancia de la misma isla<sup>337</sup>.



La secuencia en el árbol tiene su continuidad a la mañana siguiente, cuando Grant (que también se ha quedado dormido a pesar de su palabra: lo importante era que los niños creyeran en ella) y los niños son despertados por el voraz apetito de un braquiosaurio. Grant continúa su labor de tutela enseñando a los niños a jugar con los animales y a alimentarlos, como si fueran enormes animales domésticos, aunque el animal con el que los compara es con una enorme vaca<sup>338</sup>. El dinosaurio estornuda sobre Lex, convirtiéndola en un pingajo desagradable, pero Grant ahora no pone reparos a los olores de los niños: se ha convertido en un padre completamente volcado en sus hijos, aunque sean circunstanciales.

---

<sup>336</sup> En alusión a los peluches en el armario de Elliott entre los que se confunde E.T.

<sup>337</sup> Spielberg es el responsable de esta fantasía, y si queremos ver dinosaurios tendremos que ver su película, y si pretendemos hacerlo en familia tendremos que hacerlo de la misma manera que Grant, siguiendo las explicaciones del padre y fiándonos de su palabra: PG-13.

<sup>338</sup> Ese animal es sagrado en algunas religiones, y en cierta manera venerado allí donde se cría, ya que supone un vínculo entre la madre y la naturaleza por su capacidad de dar leche.

La secuencia se cierra cuando Grant descubre un nido con varios huevos de dinosaurio que han eclosionado (F4107). Visualmente parece que el paleontólogo hubiera estado incubándolos.



F4107

Se cierra así la similitud entre los animales y la familia compuesta en este momento por Grant y los niños, y, tras la noche que ha pasado protegiéndolos, somos testigos de que los animales con los que se les está comparando son capaces de criar, justo lo que está intentando hacer Grant con los niños. La escena se vincula directamente al momento en que habíamos asistido al nacimiento de una raptora en el laboratorio, pero ahora esa asignación de sexo se vuelve obsoleta ante la introducción por parte de Grant de la posibilidad —a todas luces efectiva— de que algunas dinosaurias hayan cambiado espontáneamente de sexo, debido a que los huecos de su código genético están rellenos con DNA anfibio procedente de ranas. Decididamente ya no sólo podemos hablar de dinosaurias en *Jurassic Park*, y lo más adecuado sería utilizar el genérico masculino en español o el neutro “it” en inglés para referirnos a cada uno de estos animales, como hacen acertadamente Tim y Lex en la escena de la cocina. Otro corolario que se puede extraer de esta secuencia es que la isla —no sólo el parque jurásico— está habitada por familias, artificialmente construidas en un principio, como se ve en los orígenes de las primeras dinosaurias y de la relación entre Grant y los niños, pero familias al fin y al cabo.

#### 4.3.3. Como una familia

Tenemos ocasión de ver a toda la familia en acción cuando todos sus miembros intentan cerrar las puertas de la sala de control, justo después de la escena de la cocina. Se encuentran en el restaurante, donde Grant había dejado a los chicos, y éstos buscan el cobijo de sus *progenitores adoptivos* en parejas mixtas, esto es, Lex con Grant y Tim con Sattler: ¿momento para el edipo? No tanto como para reconocer que el más pequeño busca a la figura maternal y la mayor se fía más del

arma que luce Grant (F4108). Se vuelve a la *control room*, donde Sattler se ocupa de los ordenadores<sup>339</sup>. Grant le pide a Sattler que reinicie las cerraduras, a lo que ella le responde con un “You can’t hold it by yourself!” (F4109). Decididamente, en esta familia no se sujetan los valores tradicionales que cedían la palabra y la fuerza únicamente al hombre: Sattler ha tenido ocasión de demostrarlo a lo largo de la película, y ahora le toca el turno a Lex, que en la última secuencia que hemos analizado en el apartado anterior discutía con Tim sobre si ella era una “nerd” o una “hacker”.



F4108



F4109

Todos se encuentran marcados por cicatrices frescas, ese lugar del cuerpo donde se produce el encuentro con lo real, como sabemos por *Jaws*. Lex se ha buscado un hueco en esta familia, y sus habilidades informáticas vuelven a poner los sistemas en funcionamiento demostrando su habilidad, mientras Tim la apoya a costa del dolor que le produce la herida en su mano quemada cuando da palmas sobre el respaldo de la niña (F4110). Ya no hay lugar para el enfrentamiento entre sexos y todo está en su sitio, incluida la fotografía de uno de los inventores de la bomba atómica, en concreto de J. Robert Oppenheimer (F4111)<sup>340</sup>.



F4110



F4111

---

<sup>339</sup> Recordemos que Grant no es compatible con las máquinas.

<sup>340</sup> Que nos remite a ese momento oscuro y contradictorio de la historia de la humanidad, y que nos retrotrae a las frías aguas que rodean al monólogo del Indianapolis en *Jaws*.

Parece como si desde el film se nos quisiera transmitir que sólo con un uso moderado y cauteloso de la ciencia y la tecnología podremos sobrevivir en el mundo actual, como esta familia.

Peter Wollen observa en esta escena una fantasía infantil hecha realidad:

Psychiatrists tell us that another common childhood fantasy is that of saving one's parents from monstrous attackers. This too is faithfully enacted in that it is the young boy who gets the central computer system working again and thus saves all the surviving adults (Wollen 1993: 8)<sup>341</sup>.

Por otro lado, los niños están tan concentrados en conseguir su objetivo que viven ajenos a la lucha que se está librando en la puerta, entre los animales y los doctores, y también, en cierta medida, entre los propios doctores: Grant le dice a Sattler que alcance el arma, a lo que ella le contesta: "I can't get it unless I move" (F4112), frase que sacada de contexto podría estar aludiendo a una relación sexual entre ellos.



F4112



F4113

Se sucede así una suerte de escena primaria, con los padres a este lado de la puerta, y con los chicos demasiado concentrados en lo que están haciendo como para sacar punta a la conversación que mantienen Grant y Ellie. El sexo, no obstante, sigue presente en la secuencia cuando, al reiniciar los sistemas, en la pantalla del ordenador aparece una chica vestida con un biquini a rayas cuya mirada está subrayada por unas uñas rojas, que sólo nos dejan ver uno de sus ojos (F4113), como en tantos planos de dinosaurios a lo largo de la película: el premio de Nedry para quien reiniciara el sistema se torna en un signo cargado de significación, con las

---

<sup>341</sup> No hay nada que objetar a la visión de Wollen, salvo que es la niña la que salva, y no el niño.

rayas de fondo simulando enormes zarpazos, y lo sorprendente de su ubicación prueba que aquí ha sucedido algo en el terreno sexual<sup>342</sup>.

La secuencia se prolonga en los conductos de ventilación del centro para visitantes, por los que nuestra familia huye a cuatro patas<sup>343</sup>. La secuencia incluye planos tan atractivos como el de una raptora en cuya piel se han escrito, proyectadas, líneas del código del ordenador (F4114), aludiendo una vez más al origen artificial de estas criaturas. Mientras, los verdaderos reyes de la naturaleza huyen a cuatro patas en regresión infantil y darwiniana. La acción desemboca en el vestíbulo principal del centro, donde cuelgan dos esqueletos de dinosaurios: esqueletos que pueden remitirnos a muchas cosas, pero sobre todas ellas se cierne la idea de la muerte, esa muerte que se ha negado a los dinosaurios reencarnados. Entre esos huesos, nuestra familia encuentra la salvación (F4115), a costa de que se vayan destruyendo para protegerla. Llega por fin el momento de mayor fusión familiar, con todos protegiéndose unos a otros (F4116) frente a la amenaza de muerte de las raptoras. Finalmente, un enorme tiranosaurio hace valer su tamaño, los dinosaurios se atacan entre sí y los humanos logran huir en el helicóptero.



F4114



F4115



F4116

#### **4.3.4. En el helicóptero de vuelta a casa**

La vuelta a casa de los supervivientes no puede comenzar de manera más triste, con Hammond decidido a no apoyar su propio parque. Cuando salen de los todoterrenos es él quien porta a Tim en primera instancia, mientras Sattler ayuda a Lex a entrar en el helicóptero. A continuación, hace lo mismo con Tim. Grant, por su parte, se encarga de asistir al más pesado de todos los heridos, Malcolm. Grant aún

---

<sup>342</sup> El paralelismo visual que existe entre las imágenes F4112 y F4113 refuerza esta interpretación.

<sup>343</sup> Como hemos comentado al analizar la acción.

ha de regresar a por Hammond, que se ha quedado rezagado en un plano muy parecido al de su llegada, pero sin el sombrero en la mano y con la mirada mucho más triste, porque ahora sabe que lo que había intentado construir no era más que una ilusión. Grant tendrá que animarle con sus brazos a entrar en el helicóptero: el empresario todavía va vestido todo de blanco, con alguna arruga y alguna mancha más que a la llegada, y el paleontólogo cubierto de tierra, que en esta ocasión no procede de su interés por desenterrar esqueletos de dinosaurios, sino por su encuentro con lo real, como lo atestigua su cicatriz en la cara (F4117).



F4117

Una vez dentro del helicóptero, la cámara de Spielberg se fija en el pomo del bastón de Hammond, en resumen de lo que no ha podido ser, mientras seguimos oyendo el rotar de las alas del helicóptero y se va superponiendo la banda sonora de John Williams. En panorámica, la cámara va recorriendo al abatido Hammond, que sólo tiene ojos para su fallido proyecto (F4118a), simbolizado en el bastón. Los siguientes son Sattler y Malcolm, entre quienes ya no parece existir tensión sexual alguna, aunque permanezcan sentados juntos (F4118b). Malcolm tiene la mirada perdida en la jungla, mientras que la de Sattler se centra en algo o alguien más cercano, en el interior del vehículo. De hecho se trata de varios: Grant y los dos niños, uno a cada lado, los tres con los ojos cerrados (F4118c), como había sucedido cuando habían *anidado* en el árbol, y como nos recuerdan algunos tonos de la banda sonora de aquel momento.



F4118a



F4118b



F4118c



A continuación se muestra un contraplano que aísla a Sattler, orgullosa de su novio (F4119), quien se ha convertido en el perfecto padre *accidental* de los niños. Grant se despierta y se siente observado: la mirada de Sattler hace que Grant se reconozca a sí mismo en el heroico papel de padre de familia que está representando (F4120). La pareja logra así un grado de entendimiento que hasta ahora las palabras les habían negado y se confirma al padre como al héroe de esta aventura.



F4119



F4120

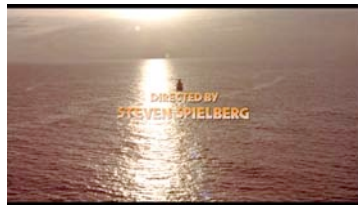
De nuevo un giro en la mirada de Sattler condiciona la de Grant, y con ella la del propio Spielberg: la música de Williams asciende con un cierto sentido de lo maravilloso, pero no para mostrarnos a criaturas resucitadas, sino a pelícanos que sobrevuelan las aguas (F4121), tal vez como una familia, como también lo hace el helicóptero.



F4121

Las aves nos retrotraen a las teorías de Grant sobre la evolución de los dinosaurios, y nos hacen pensar que tal vez haya sido mejor que todo se quede así, mientras el último plano de la película le queda reservado al helicóptero, símbolo del avance tecnológico de la humanidad y transportador de la nueva familia para la ocasión que se ha creado. Todo ello sucede a contraluz de una puesta de sol. Justo debajo del helicóptero, en el aire, sobre el agua, a medio camino entre la naturaleza y la tecnología, y acompañando a esa familia a casa, inscribe el director su nombre —y su apellido, el apellido de su familia— con caracteres parecidos a los que se

inscribían en el logotipo de Jurassic Park, tanto de la película como del parque temático (F4122)<sup>344</sup>.



F4122

#### 4.4. EL MUNDO INTERNO EN *JURASSIC PARK*

La preocupación interna que más angustia a los hombres de *Jurassic Park* es saber y asumir cuál es su lugar en el mundo. Lo hemos visto claramente en el caso de Grant y su, en un principio, reticente paternidad, aunque fuera *de prestado*. Para otros mundos internos de hombres de la película, una barrera inicial podría estar constituida por la valla de alta tensión y su punto de ignición tan notablemente marcado: ahí se separa a las personas de los animales. Pero esa separación tan clara llega un momento que se rompe y no sabemos si el peligro está a uno u otro lado de la valla o en la valla misma. Los hombres también han de situarse ante la dicotomía naturaleza/artificio, tan propia de las obras de terror, y se sienten maravillados por esa naturaleza artificialmente creada. Por último, los hombres necesitan conocer cuál es su sitio frente a las mujeres, algo sobre lo que el texto habla recurrentemente y que se resume en la lacónica frase de Sattler “Woman inherits the earth”. Todos esos sitios quedan alumbrados por la comparación con el circo de pulgas, que nos remite al parque temático pero también a la película de Spielberg. Para tener todos estos puntos en cuenta, en primer lugar nos fijamos en el logotipo del film, a continuación observamos cómo reaccionan nuestros hombres ante la maravilla creada por Hammond, luego analizamos las consecuencias de la frase proferida por Sattler sobre el dominio de las mujeres, y por último prestamos atención al diálogo entre Sattler y Hammond a propósito de ese circo de pulgas que ni él ni Spielberg dejan de crear.

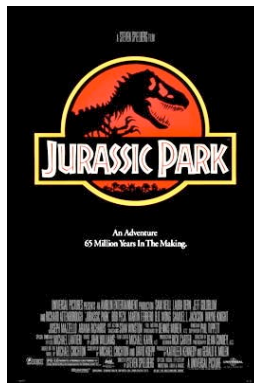
---

<sup>344</sup> Mediante su firma, Spielberg indica autoridad y en cierta medida propiedad, aunque la película y



#### 4.4.1. Logotipo y cartel

Logotipo y póster se confunden en esta película (F4123), ya que el cartel sólo añade que se trata de “An Adventure 65 Million Years In The Making”, lo cual empequeñece la duración del proceso de realización de una película<sup>345</sup>. El alcance es enorme: nos quieren decir que si no hubiera pasado todo ese tiempo no habrían sido capaces de realizar la película. En parte tienen razón, por la combinación de efectos digitales y animatrónicos que se llevan a cabo en este film. Por encima del logotipo nos recuerdan que es una película de Steven Spielberg, y por debajo de la frase de los 65 millones de años se da cuenta del habitual listado de personal artístico y técnico de la película, punta de iceberg de lo que aparecerá al final del film.



F4123

Volvamos con el logotipo. Su forma redondeada y atravesada por una franja horizontal más ancha en su mitad interior me recuerda a las señales de la carretera, y más concretamente a las usadas para indicar las paradas de autobús y de metro en Londres<sup>346</sup>. En definitiva, se está haciendo uso de lugares comunes, de una forma que no nos vaya a resultar extraña. Pero aun así deberíamos extrañarnos. Si bien las letras “JURASSIC PARK”<sup>347</sup> no presentan más que una tipografía simplificada, casi de mayúsculas de niños un poco estilizadas, y por debajo de las letras aparece un grupo boscoso sobre un fondo rojo, sobre las letras sí aparece, de manera destacada,

---

el sueño que ella supone pertenecen a todos cuantos la hemos visto, solos o en familia.

<sup>345</sup> E incluso la de la elaboración de un ensayo sobre un grupo de películas de Spielberg.

<sup>346</sup> Cito una ciudad que conozco que utiliza este sistema.

<sup>347</sup> Que hemos comentado en la sección dedicada al cuerpo.

una forma que nos debería no sólo extrañar, sino alarmar: se trata del perfil de un esqueleto de tiranosaurio en posición atacante, con sus extremidades superiores extendidas y sus mandíbulas abiertas, luciendo unos afilados dientes. El parque y la película que estamos dispuestos a *visitar* no se caracterizan por exhibir animales muertos, sino por todo lo contrario, por haber dado vida a la muerte. El fondo rojo podría proceder de una puesta de sol, como tantos en Spielberg, pero una vez vista la película sólo podemos asociar ese color con el de la sangre que han hecho correr los esqueletos redivivos del logotipo. La amenaza se cierne literalmente sobre el parque jurásico y sobre la jungla que lo cobija, junto con sus habitantes. Wollen ha apuntado acertadamente que:

*Jurassic Park* is like a palaeo-zoological version of *Night of the Living Dead*, in which fearsome creatures exhumed from their fossil graves converge on the terrified humans in the resort's welcome centre. (Wollen 1993: 8)<sup>348</sup>

Volviendo al logotipo, se pronuncia un anuncio de muerte, aún más repetido que el de los 10.000 voltios del punto de ignición. ¿O tal vez sea éste el verdadero punto de ignición, que nos quema desde antes incluso de haber puesto el pie en el cine? O sencillamente se trata de un punto de ignición *disfrazado*, revestido de entretenimiento cinematográfico o temático que puede ser incorporado a peluches para niños:

---

<sup>348</sup> Volviendo más atrás en el tiempo, el círculo central del logotipo, con el tiranosaurio y el bosque, podría llegar a emparentarse con una imagen procedente de una linterna mágica, precursora del cine. Probablemente no se trate de un hecho auspiciado por el propio Spielberg, pero para quien tenga dudas al respecto, al principio del DVD de la película el logotipo se queda reducido a ese círculo, y una luz roja no uniforme —no como las de las actuales salas de proyección, sino como las de las linternas mágicas— lo recorre apuntando hacia el espectador (F4124).



F4124

A pesar de disponer de todos los recursos del universo fílmico a su disposición, se acude a algo tan aparentemente superado como un simulacro de linterna mágica: usamos la palabra “simulacro” porque se está haciendo uso de una apariencia precinematográfica adaptándola a la película. O, simplemente, podría tratarse de una nueva regresión infantil, como las sombras chinescas que puede hacer cualquier niño con una linterna.

*Jurassic Park's* merchandising strategy is also a textual strategy in the film. The T rex logo appears on many objects in the film, from articles of clothing to theme park signs, and the merchandised products themselves appear as product placements. (Balides 2000: 150)

Constance Balides también apunta que el “T rex logo unified these licensed products and promotional programmes across diverse languages and cultures” (2000: 149). Un logotipo, por tanto, universal, y es que ¿hay algo más universal que el miedo a, o su contrapartida, la pulsión de muerte?

#### **4.4.2. Reacciones ante lo maravilloso**

En un principio, salvando la escena inicial, de la que son desconocedores los protagonistas principales del film, los dinosaurios se nos presentan no como una amenaza de muerte sino como algo digno de ser visto y admirado. Según McBride, “Spielberg’s depiction of the dinosaurs, like his depiction of the Great White Shark in *Jaws*, contains equal parts of fascination and fear” (1997: 423). McBride añade:

The director’s ambivalence sharpens the suspense by encouraging the audience to admire and even identify with the dinosaurs (as Grant does), while also experiencing the terror of their human prey. The resulting complexity of tone produces the kind of unsettling “attraction/repulsion” ambivalence familiar from Hitchcock films. Spielberg’s lifelong fascination with dinosaurs may stem from the same underlying anxieties as his obsession with irresponsible parents. Crichton theorizes that “children liked dinosaurs because these giant creatures personified the uncontrollable force of looming authority. They were symbolic parents. Fascinating and frightening, like parents. And kids loved them, as they loved their parents”. (McBride 1997: 423)

En ese paralelismo que McBride atribuye a Crichton yo añadiría que los dinosaurios están extintos y los padres no: tal vez eso convierta a los dinosaurios en más interesantes, por no estar realmente aquí. En una línea similar de argumentación, Wollen expone lo siguiente:

The fascination we feel for dinosaurs must be related in some way to their extinction, which troubles us. [...] On another level, there are the infant's fantasies of the primal scene, of terrifying parents, now long dead but all the more able to torment us. In *Jurassic Park*, the children divide up the monsters into "meat-osauruses" and "veg-osauruses", carnivores and herbivores, in a way which is surely gender-related: the savage predators are demented father figures while the sweet-tempered grazers, their prey, are beneficent mothers. (Wollen 1993: 8)

Volvamos con lo que sucede cuando los vemos por vez primera. Para poder divisarlos de cerca por primera vez nuestros protagonistas, también por primera vez, han de cruzar al otro lado de la valla de alto voltaje, señalándose el punto de ignición, allí donde el texto me quema, allí donde, de no haberlo traspasado, no habría relato (F4125).



F4125

Los visitantes circulan en Jeeps de gasolina descapotados, que proporcionan mucha más libertad que los todoterrenos eléctricos guiados por raíles de la visita oficial al parque temático. La banda sonora se vuelve aún más alegre mientras los vehículos circunvalan un par de árboles, prematuramente empequeñecidos ante el tamaño de las plantas (F4126). Hammond se levanta de su asiento trasero cuando el vehículo todavía está en marcha, solicitando al conductor que vaya más despacio y pare. A pesar de las vallas que sabemos rodean el parque, parece que estuviéramos asistiendo a una escena de un safari, en lugar de encontrarnos visitando un parque temático. Con los vehículos detenidos, la cámara se acerca a Grant, que es la máxima autoridad de las presentes sobre dinosaurios<sup>349</sup>. Apresuradamente se quita el

---

<sup>349</sup> Únicamente fósiles para él, hasta ese momento.

sombrero y se encarama a lo alto del Jeep, mientras se quita las gafas de sol, para que nada interfiera entre lo que hay que ver y lo que percibe. Su cara lo dice todo: está atónito (F4127).



F4126



F4127

A continuación coge a Sattler por la cabeza y hace que ésta, centrada en su especialidad, las plantas, gire la cabeza para mirar en el mismo sentido que él. El gesto de Sattler hacia Grant indica cierta sumisión, pero su cara, mientras se yergue, también lo dice todo: está estupefacta (F4128).



F4128



F4129

Por fin, compartimos con ellos lo que están observando en plano semi-subjetivo que consigue integrar al espectador aún más en la escena (F4129). La toma no es excesivamente diáfana, y todo parece un conglomerado de personas, árboles y extremidades de dinosaurio. Roger Ebert, en su reseña de la segunda película *jurásica* para la edición electrónica del *Chicago Sun-Times*, reconoce que:

There are moments in the first “Jurassic Park” which capture a genuine sense of wonder, the first time we see the graceful, awesome prehistoric creatures moving in stately calm beyond the trees. (Ebert 1997)

A continuación viene la prueba de fuego de los efectos especiales: poner a una persona frente al dinosaurio y que no parezcan estar en dos planos distintos (F4130)<sup>350</sup>. La partitura de Williams y la complicidad de Hammond hacen que sigamos más a los personajes y nos olvidemos un poco de los efectos. Las reacciones entre quienes no se han movido del Jeep varían entre la codicia de Gennaro y el derribado escepticismo del doctor Malcolm.



F4130

El culmen de la escena no se produce cuando se ven los dinosaurios, sino cuando la paleobotánica y el paleontólogo son informados de que también tienen un T-Rex, un tiranosaurio Rex. Como convocado por el animal, Grant hace una aparición, frecuente entre los hombres de la película, por un lado de la pantalla y de perfil, un tanto sorprendentemente, como incorporando cualidades del animal que admira (F4131a y F4131b). Finalmente, Grant no puede evitar caerse (F4132): como es habitual en Spielberg lo que más impresiona a personajes y espectadores ocurre fuera de campo, en la mente de esos personajes y de esos espectadores.



F4131a



F4131b



F4132

Aunque, según Gordon, “Spielberg says that the reaction he wanted from the audience was, “Gee, this is the first time I’ve really seen a dinosaur. This isn’t *Gorgo*, this isn’t *Godzilla* [1950s dinosaur movies], this is really a movie I think is really happening as I’m watching it” (2008: 211), resultan de aplicación aquí las

---

<sup>350</sup> El engaño no es perfecto y la superposición de imágenes se nota ligeramente: la técnica se

palabras de Baird cuando se refiere a la importancia de las escenas de miedo en la película:

By relying on the threat scene and its inducements to suggestion, Spielberg was able to link state-of-the-art film effects with the most dynamic multimedia system we know: the schemata-wielding human mind. (Baird 1998: 94)

El temor que pueden inspirar los dinosaurios no procede tanto de la mezcla de tecnología y naturaleza que se necesita para su creación como de la capacidad que tenemos para imaginarnos esa combinación puesta a nuestro servicio: se genera una ilusión que, como sucede en el parque de Hammond, puede escapar de nuestro control.

#### **4.4.3. *Woman inherits the earth***

Cuando los visitantes, al principio de su fallido *tour*, se acercan al entorno del tiranosaurio, somos testigos de la siguiente conversación entre Malcolm y Sattler:

Malcolm: God creates dinosaurs. God destroys dinosaurs. God creates man.  
Man destroys God. Man creates dinosaurs.  
Sattler: Dinosaurs eat man. Woman inherits the earth.

Los silogismos de Malcolm se encadenan unos a otros con perfecta lógica, salvo porque ha cometido el desliz políticamente incorrecto de utilizar al hombre para generalizar cuando debería haberse referido a personas o seres humanos, o simplemente a la humanidad. Sattler se aprovecha de su debilidad y coloca a las mujeres, que habían sido situadas fuera de la ecuación planteada por Malcolm, en la cúspide de la evolución... por abandono o luchas entre todos los demás. La amenaza no difiere, no obstante, de la que nos solemos encontrar en el género de películas de

---

perfeccionaría en la siguiente película de la saga.

terror, representadas por una madre o una idea de la maternidad monstruosas<sup>351</sup>, según reconoce Judith Halberstam (Mattessich y Halberstam 1993: 12). Como afirma Morris, “*Jurassic Park* conventionally feminises nature, and monsters are her manifestation” (2007: 209).

La mujer se convierte así en amenaza, no para dinosaurios ni dinosaurias — ya que no llegan a matar a ninguna fémina— sino para el hombre. El hombre parece ser el *animal* en vías de extinción, y tal vez el “we’ll have to evolve” de Grant se refiera únicamente a los hombres en las familias y en las situaciones que les ha tocado vivir. Las mujeres ya han evolucionado y saben lo que quieren.

Sattler verbaliza su amenaza *tapando* a Malcolm visualmente (F4133a y F4133b), entrando de perfil desde una esquina del encuadre, aunque sin el afán de sorpresa de apariciones similares de Grant o de los dinosaurios: aquí Malcolm es anulado por completo, quedándose sin palabras y sin imagen, y sólo podemos vislumbrar un esbozo de sonrisa cómplice por parte de Grant ante la ocurrencia de su feminista compañera sentimental.



F4133a



F4133b

Sattler, sin embargo, no sonrío, y parece haberse tomado muy en serio sus palabras. De hecho, las peripecias por las que pasa en la isla le dan en gran medida la razón, ya que, como hemos visto, ella es quien restablece la energía a la isla (no sin cierto peligro para su *familia adoptiva*), y quien rescata a Malcolm junto con Muldoon. Su atuendo de pantalones cortos la asemeja más con el cazador que con el resto de hombres de la isla. Friedman apunta que “Ellie Sattler is a powerful and aggressive heroine who represents a distinct improvement over most female figures

---

<sup>351</sup> No creo que Sattler llegue a plantear una amenaza del alcance de la propuesta por Judith Halberstam, que no interpreta estos silogismos, sino el hecho de que la isla esté habitada inicialmente sólo por dinosaurias como reflejo de una amenaza latente encarnada por las madres lesbianas de la década de los noventa (Mattessich y Halberstam 1993: 12).



in horror movies and within Spielberg's other productions" (2006: 141). A lo que Friedman añade que:

Over Hammond's lame sexist objections, Sattler bravely volunteers to turn the park's power system back on and, in this dangerous quest, is treated with respect by the film's most overtly masculine figure, the hunter Robert Muldoon (Bob Peck), who physically resembles a raptor himself. (Friedman 2006: 140)

Sólo hay un hombre que intenta detenerla en su afán rescatador, y no es otro que el más viejo de todos los personajes masculinos de la isla, Hammond, quien, cuando Sattler se dirige hacia el centro de energía, habiendo tomado la iniciativa y siendo secundada por Muldoon, esgrime un "It ought to be me, really, going". Ella le pregunta por qué y él sólo puede decir que "-I'm a.... And you're a....", incapaz de expresar conceptos que en el contexto en que se están moviendo carecen de contenido e incluso de expresión. Ella le mira con desprecio combativo (F4134), y le contesta desafiantemente: "We can discuss sexism in survival situations when I get back".



F4134

Sattler no sólo aporta la palabra exacta, "sexism", sino que habla de cuando vuelva, es decir, da su palabra de volver —incorporando características del héroe—, algo que Muldoon no llega a hacer a pesar de que él va armado.

Existen más ejemplos de enfrentamiento entre los sexos, pero se centran en la pugna que mantiene Tim con su hermana mayor: el niño, a pesar de ser más pequeño, pretende que en su relación se mantengan las estructuras tradicionales patriarcales, algo que se hace trizas cuando Lex reinicia los ordenadores de la sala de control.

Las mujeres de *Jurassic Park* pueden suponer algún problema para la integridad de los habitantes masculinos de la isla, con Lex encendiendo la linterna

durante el ataque del tiranosaurio, o Sattler activando la energía de la valla cuando su *familia* la está escalando, pero parece que quedan pocas dudas de que ellas “will inherit the earth” en un mundo, una sociedad, en el que las antiguas asignaciones sexuales van perdiendo peso y sobre todo la mujer es cada vez más capaz de asumir papeles tradicionalmente asignados a los hombres<sup>352</sup>.

#### 4.4.4. Domador de pulgas

Nuestro último apartado dedicado a esta película está íntimamente relacionado con el papel de Spielberg en la misma, a través de la figura de John Hammond. Como sabemos, el protagonista está encarnado por un director de cine, Richard Attenborough. Creo que más allá de los que, como Peter Biskind, opinan que “*Jurassic* had a classic horror-movie moral: Mad scientists mess with God’s work at their peril” (2000: 200), lo que prima es el ilusionista capaz de hacernos creer que estamos viendo realmente pulgas o dinosaurios. Refiriéndose a estos últimos, Friedman se pregunta “how can these reconstructed animals represent “nature” when they owe their existence to sophisticated machines and the men who operate them?” (2006: 143). Y añade que “*Jurassic Park* itself is not a natural environment but an elaborate and illusory simulacrum, a gigantic flea circus” (144). La frontera entre lo natural y lo artificial también es un constructo y puede cruzarse a nuestro antojo, aun a costa de nuestra propia integridad, como es el caso de Tim en la película.

James Spence se pregunta: “Can nature serve as a source of moral standards?”. Se responde a sí mismo afirmando que, aunque “tampering with nature may be unwise and have dire consequences, it is not inherently immoral” (2008: 97). Y puntualiza: “Moral appeals to nature and what is natural are undeniably popular, and the argument that something is unnatural is an easy way to criticize actions that seem foreign to us” (109).

---

<sup>352</sup> En Hollywood sólo queda un papel de momento bastante vedado a las mujeres, y ése es el de la dirección. El silogismo “God creates dinosaurs” podría venir acompañado de otro similar, “Spielberg creates dinosaurs” (Spielberg y todo su equipo, se entiende), de donde deduciríamos que Spielberg es Dios —de hecho así lo llaman algunos en la industria cinematográfica. ¿Habría lugar para una sucesión femenina de esta deidad? Sólo el tiempo nos lo dirá. En el año en el que finalizamos este estudio se concede el primer óscar a una mujer directora, Kathryn Bigelow, por *The Hurt Locker* (2008).

Detengámonos en el momento en el que Hammond abre su corazón a Sattler<sup>353</sup>. La escena ha transicionado desde la *familia* constituida por Grant en el nido, pasando por los elementos de *merchandising* del parque, que se superponen con los de la propia película. Hammond parece el único y el último visitante de esa tienda, sentado solo, intentando aprovechar el helado antes de que se funda por completo, un gesto que define su personalidad de querer sacarle el máximo partido a todo (F4135a). En realidad no se encuentra solo, como nos desvela el movimiento de cámara que deja a la vista a Sattler, escondida y observando, como el espectador, desde detrás de una columna (F4135b).



F4135a



F4135b

Esta actitud de ver sin ser visto, aunque luego se revele, contribuye a la intimidad de la escena, como si Sattler se estuviera pensando si inmiscuirse o no en los pensamientos de Hammond. Ella se sienta respetuosa y sigilosamente al otro extremo de la mesa. Hammond se justifica diciendo que todos se estaban derritiendo, mientras Sattler le pone al día del estado de Malcolm, herido. El empresario no continúa esa línea argumental y se fija en Grant y en los niños, y le asegura a Sattler que se encontrarán bien. Sin mayor introducción, incorpora el tema del circo de pulgas, lo primero que construyó al llegar de Escocia, y que define como “attraction”, con varias *atracciones* motorizadas. Hammond recuerda que el público aseguraba ver las pulgas, y hace su confesión sobre lo que pretendía con Jurassic Park: “But with this place I wanted to show them something that wasn’t an illusion. Something that was real. Something that they could see and touch. An aim not devoid of merit”. Sattler le da la réplica: “But you can’t think through this one, John. You have to feel it”. “You’re right, you’re absolutely right”, le contesta Hammond, que interpone su excesiva dependencia de los automatismos como un error. Por

---

<sup>353</sup> Como lo hace David Mann frente al espejo de los baños, o como desvela Quint al relatar su experiencia con el Indianapolis.

encima del ilusionista se sitúa el grandiosismo del creador: “The next time everything is correctable. Creation is an act of sheer will. Next time it’ll be flawless”, dice Hammond. Sattler le intenta hacer ver que “It’s still the flea circus. It’s all an illusion”. “When we have control—” replica Hammond. Sattler: “You’ve never had control! That’s the illusion. I was overwhelmed by the power of this place. But I made a mistake too. I didn’t have enough respect for that power, and it’s out now. The only thing that matters now are the people we love. Alan, Lex and Tim. John, they’re out there where people are dying”. Finalmente aparece la muerte como fin de la conversación (F4136).



F4136

De todo este diálogo resulta destacable el punto donde Sattler señala que, según ella, se encuentra la ilusión: en creer que se tiene el control: sea de un circo de pulgas, un parque jurásico, una película o la vida propia. De ahí que la conversación acabe tan bruscamente con la muerte, porque sobre ella tampoco tenemos control. Lo que nos atrae irremediabilmente de estos seres prehistóricos no es que puedan ser recreados en todas sus dimensiones, sino quizá el alcance de su inexistencia, que también podría ser la nuestra. En palabras de Friedman: “If this species of fierce and gigantic creatures perished, what hope do we have of surviving the chaos of existence?” (2006: 147).

#### **4.5A. CONCLUSIONES: SURGE EL PADRE HEROICO**

Aunque tanto David Mann como el jefe Brody tienen hijos propios, la pregunta que nos hemos hecho al final de nuestros análisis de *Duel* y de *Jaws* es si estos hombres serán capaces de ocupar la posición del Padre en el futuro. En *Jurassic Park* nos encontramos con diversos modelos de masculinidad, pero el protagonista absoluto de la película es el modelo que representa el doctor Alan Grant como padre funcional y heroico de los nietos del empresario John Hammond. En este sentido se produce un gran avance con respecto a los anteriores textos de

nuestro corpus: en *Jurassic Park* ya no se plantea si el protagonista masculino será capaz de ocupar la posición del padre, sino que directamente se coloca a Grant en la misma, aun cuando le hemos visto manifestar toda su aversión inicial hacia el niño que le increpa en la excavación, al principio de la película. La creación de una familia por parte de Grant y la propia evolución del personaje en su papel paterno constituyen el tema central del mundo externo de *Jurassic Park* y por ende de la película en su conjunto. Si podemos considerar a Grant como un héroe, lo es tanto por su destreza para manejarse frente a los dinosaurios como por su voluntad de comportarse como un padre con sus *hijos adoptivos*.

Los demás personajes masculinos principales parecen creados para expandir facetas que Grant no puede, o no debe, desarrollar, centrado como está en ejercer con éxito su rol parental y satisfacer así el requerimiento que le hace su pareja, la Dra. Sattler. Hammond también hace de padre (en este caso abuelo), aunque el suyo es el rol del padre irresponsable que, sin malicia, pone en peligro a sus nietos. En esta dejación de sus funciones, Hammond contribuye a que sea Grant quien salve a los niños. De hecho se podría decir que el paleontólogo les devuelve a la vida, que los niños vuelven a nacer con él: primero es Lex, quien se cuelga de un cable con tintes umbilicales, y luego es Tim, a quien Grant rescata de un árbol y de un todoterreno y al que le devuelve la respiración cuando está a punto de morir electrocutado por la valla re-electrificada. Estas gestas subrayan el rol heroico de la paternidad que asume Grant. Gennaro, por su parte, representa al padre ausente, el que se va y abandona a sus hijos, en un trasunto de los diversos padres ausentes en la filmografía de Spielberg, pero también como reflejo y representación de los verdaderos padres de los niños, ausentes en la película y en trámites de separación. Fuera de la función paterna y de sus distintas manifestaciones, Malcolm incorpora a la película la figura del conquistador con una caracterización animalizada que le hará rugir ante la presencia de la doctora Sattler, hacia la que desarrolla una labor de seducción, a pesar de tratarse de la novia de Grant y de que Sattler parece haber superado esa faceta en su actual relación y ya no busca que un hombre la seduzca sino que desea un padre responsable que le dé hijos y colabore en la educación de éstos. Por último, Muldoon es una de las víctimas más distinguidas de los dinosaurios y representa el lado más agresivo de Grant —con ciertos tintes de Quint—, una agresividad que el paleontólogo sólo logra desarrollar, empuñando un arma, una vez que el cazador ha fallecido.

Ninguno de los personajes protagonistas parece bajo las mandíbulas de los dinosaurios, aunque todos los que fallecen son hombres: no muere ninguna mujer. De esta manera se juega con las expectativas habituales del género de terror, donde lo tradicional es que sea la mujer quien sufra las acometidas del monstruo. Por otro lado, la mujer disfruta de un papel destacado en el film, un papel representado por la doctora Sattler, la cual aparentemente supone una amenaza para el mundo interno de los hombres del Parque Jurásico cuando pronuncia la frase “Woman inherits the earth”. Sin embargo, la amenaza, si es tal, no pretende la extinción de los hombres, sino que hace alusión a la necesidad de que los hombres evolucionen y desarrollen un mayor grado de compromiso y responsabilidad para estar a la altura de las mujeres que, como demuestra la película, también pueden realizar gestas heroicas.

Esta evolución que reclama Sattler es la que se produce en el personaje de Grant a lo largo de la película. Ya hemos citado algunas de las actitudes paternas de Grant, pero donde mejor se puede contemplar su evolución es en el momento en el que *anida* con sus *crías* a la sombra de la selva y del canto de los dinosaurios. Grant no es un padre ausente y está ahí para ahuyentar los miedos nocturnos de sus *hijos*, algo poco pensable en anteriores películas del director, con la excepción del final de *Hook*. El escenario escogido establece además un paralelismo entre la evolución de las dinosaurias de la isla, que han sido capaces de desarrollar los elementos masculinos necesarios para criar en un entorno en el que inicialmente no hay dinosaurios machos, y la evolución de Grant que también ha sido capaz de desarrollar las actitudes paternales que Sattler le reclama y que le capacitan para participar responsablemente en la cría de sus propios hijos. De este modo el film subvierte la hasta ahora separación/oposición entre los sexos y sus roles claramente diferenciados y propone la colaboración entre ellos. Así, encontramos signos positivos de esa colaboración entre ambos sexos cuando los cuatro integrantes de esta familia circunstancial que se ha creado en la película actúan de manera solidaria en la última escena que ocurre en la sala de control y, de ese modo, logran vencer al monstruo.

La película, como todas, se construye sobre una ilusión. En particular, ésta se cimenta sobre los diversos juegos de simulación que nos propone Spielberg a la hora de visualizar o de tan siquiera imaginar los dinosaurios que ha creado para nuestro deleite. Ese deleite, en criaturas que se extinguieron a pesar de su poder, nos hace recapacitar sobre nuestra existencia como seres humanos, con el horizonte de la

muerte en primer plano, representada metonímicamente por el macabro logotipo del parque jurásico y del texto fílmico: un logotipo aceptado universalmente, como la propia muerte. Nos queda preguntarnos si tan lúgubres augurios ensombrecerán la heroicidad paterna de Grant en el caso de que el paleontólogo emprenda la aventura de tener hijos propios con Sattler. Pero para eso necesitamos otra película, aunque cambien algunos actores: para eso necesitamos analizar *The Lost World: Jurassic Park*.

#### 4.5B. CONCLUSIONS: THE HEROIC FATHER ARISES

Although both David Mann and chief Brody have children of their own, the final question we have asked ourselves at the end of our analyses of *Duel* and *Jaws* is whether Mann and Brody will be capable of taking up the place of the Father in the future. In *Jurassic Park* we find several masculinity models, but the main character is Dr. Alan Grant, the heroic and functional father of John Hammond's grandchildren. In this sense a significant progression is perceived in this film if compared with the previous texts of our corpus: in *Jurassic Park* the question is not whether the main male character will be able to occupy the position of the father: he is directly assigned such a role, in spite of his having shown some disgust with the boy who confronts him at the digging at the beginning of the film. Grant's creation of a family and his role as a father are the main themes of the external world in *Jurassic Park* and, by extension, of the film as a whole. We can consider Grant as a hero, both because of his skills to confront the dinosaurs and because of his will to behave as a responsible father with his *foster children*.

The rest of male characters in the film seem to have the function of expanding those masculine traits that Grant cannot, or should not, develop, focused as he is on succeeding in his parental role and satisfying thus his partner's requirement. Hammond also plays the part of a substitute father (a grandfather in this case), but he is an irresponsible one: although no malice is intended on his part, he puts his grandchildren at risk. Hammond contributes thus to Grant's heroic role, allowing the latter to be the one that saves the children. In fact the paleontologist could be said to return them to life, the children are reborn with him: firstly, it is Lex that hangs from a string that resembles a umbilical cord; then, it is Tim that is rescued by Grant from a tree and from the four-wheel-drive vehicle, and it will also be Grant that gives Tim back his breath when the boy is about to die electrocuted by the re-electrified fence. All these deeds underline the heroic nature of Grant's role as a father. Gennaro, for his part, stands for the absent father, a father who abandons his children, as happens with several other absent fathers in Spielberg's filmography. He is also a reflection of the childrens' biological parents, who are also absent from the film and seem to be getting a divorce. Malcolm plays the role of male conquerer, with animal features that will make him roar in the presence of Dr. Sattler, to whom he offers his seductive manners, in spite of her being Grant's girlfriend and although she does not want to be seduced again but rather expects Grant to become the



responsible father she needs for her own children. Muldoon is one of the most distinguished victims of the dinosaurs and stands for Grant's most aggressive side — with some touches of Quint—, which the paleontologist is only capable of developing, as he holds a gun, once the hunter is dead.

None of the main characters is devoured by the jaws of the dinosaurs, although those who die are all men: no woman dies in the film. In this way the film plays with the usual expectations of the horror genre, where it is the woman who traditionally suffers the monster's attacks. Furthermore, an outstanding role is allotted in the film to one of the women, Dr. Sattler, who apparently acts as a menace to the internal world of the men of Jurassic Park when she states that "Woman inherits the earth." The menace, though, alludes to the fact that men should develop a stronger degree of compromise and responsibility in order to be at the same level as women, who, as the film has shown, can also perform heroic deeds.

The evolution Sattler claims from men is the one that we find in Grant. We have already mentioned some of Grant's paternal attitudes, but his evolution can be more clearly seen in the scene where he *nests* with his *babies* in the shade of the jungle, hearing the dinosaurs sing. Grant is not an absent father and he is there to keep away the nocturnal fears of his *children* and protect them, something which was almost unthinkable in Spielberg's previous films, with the exception of *Hook*. What is more, the selected setting establishes a clear parallelism between the evolution female dinosaurs have undergone in the island, to the extent that they have been capable of developing the male genes they needed in order to breed, and Grant's evolution by means of which he has been capable of developing the paternal attitudes Sattler claimed from him and which make him suitable for breeding children of his own with her. In this way, the film subverts the traditional separation/opposition between the sexes and their clearly differentiated roles and proposes instead collaboration between them. Thus we find positive signs of collaboration between both sexes when the four members of this awkward family work together as equals in the last scene in the control room and manage to defeat the monster.

Film is built upon illusion. This particular film is built upon the diverse simulation games that Spielberg proposes in his visualisation or simply imagination of the dinosaurs he has created for our enjoyment. Finding enjoyment in creatures that despite their power became extinct makes us ponder on our own existence as

human beings, with the horizon of death on the foreground. This death is metonymically represented by the macabre logo of both the Jurassic Park and the film text: a logo which is universally accepted, like death. We may wonder if such a lugubrious omen will cast a shadow over Grant's paternal heroism in case the paleontologist adventurously decides to have children with Sattler. Yet, in order to answer this, we need another film, although some of the actors may change: in order to answer this we need to analyse *The Lost World: Jurassic Park*.

**CAPÍTULO CINCO**

***THE LOST WORLD: JURASSIC PARK: DIFICULTADES COMO PADRE***





raising children is, in a sense, the reason  
the society exists in the first place.

Michael Crichton, *The Lost World* (1997: 230)

## 5.0. INTRODUCCIÓN: SPIELBERG MUESTRA DOS CARAS

En un período de sólo unos meses, Steven Spielberg es capaz de estrenar dos películas tan aparentemente dispares como *Jurassic Park* (1993a) y *Schindler's List* (1993b). De hecho, Spielberg realiza la post-producción de la primera película *jurásica* mientras dirige *Schindler's List*, algo sobre lo que Lester Friedman ofrece la siguiente acertada reflexión:

While laboring on two such dissimilar movies testifies to Spielberg's concentration, discipline, and ability to compartmentalize, it is also likely that focusing on the concrete tasks required to finalize a skillful but reasonably conventional monster movie allowed him vital respites from the perpetual strain of making the emotionally draining *Schindler's List*. (Friedman 2006: 134)

No obstante, Friedman añade que tal vez ambos textos no difieren tanto, ya que “the two films have a fundamental similarity. They both explore the brutality that surrounds and threatens us: *Jurassic Park* the savagery in our natural surroundings, and *Schindler's List* that same cruelty within human nature” (134).

*Schindler's List* obtiene la aceptación prácticamente unánime de crítica y público. La ceremonia de los óscaros por fin deja de tener secretos para Spielberg, que dedica la película a su mentor, Steve Ross, fallecido poco antes del estreno del film. En palabras de John Baxter, “Schindler emerges from the film as a figure of glamour and charisma, like Steve Ross, and also like Ross, larger than life” (1996: 382). Baxter añade en este sentido que:

as Spielberg makes clear with the dedication which follows almost immediately, preceding his own credit and that to the actors, the life really

being celebrated in this film is not so much Schindler's as that of Steve Ross.  
(Baxter 1996: 390)

No sólo las figuras de Ross y de Schindler (Liam Neeson) son "larger than life", sino que la película propiamente dicha también lo es, en tanto que posibilita la puesta en marcha en 1994 de la Survivors of the Shoah Visual History Foundation.

Cuando recoge el César honorífico, Spielberg, según relata Baxter, indica que existe un antes y un después, no sólo en su carrera profesional, sino también en su vida personal:

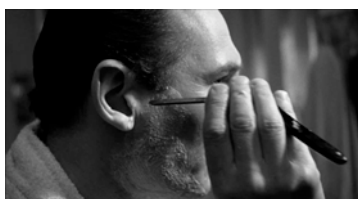
'Many of my films have been devoted to the craft of the imagination,' he went on, 'but I think because of *Schindler's List* and my wife Kate and my five children, I was able for the first time to leave form behind to live as a filmmaker should.' (Baxter 1996: 407)

Esta declaración verbaliza y hace pública la llamada a la madurez y al compromiso que *Schindler's List* provoca en la conciencia de un director que siente que ha llegado la hora de dejar atrás a Peter Pan y de convertirse en un esposo y en un padre capaz de asumir sus funciones y sus responsabilidades. Ese sentimiento, latente aunque no consciente, subyace, en mi opinión, en películas previas, de las que, como hemos visto en el capítulo anterior, la propia *Jurassic Park* es un ejemplo, en tanto en cuanto la talla de una figura paterna comprometida y responsable cobra mayor importancia que en sus anteriores filmes. En palabras de Joseph McBride, la imagen de "Schindler as a deeply flawed father figure who ultimately assumes responsibility for his "family" of eleven hundred Jews is at the heart of Spielberg's film" (1997: 436). Este tema no sólo se sitúa en el corazón de esta película, sino que, como McBride continúa diciendo, es una cuestión presente de una u otra forma en toda la obra de Spielberg:

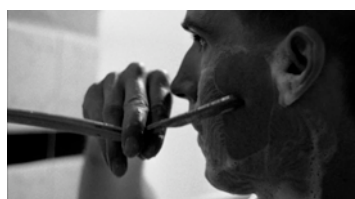
In the improbable but inspiring figure of this rescuer whose underlying humanity was brought out by the social cataclysm that threatened to engulf his "children," Spielberg could see writ large the themes of parental responsibility that have obsessed him throughout his career. (McBride 1997: 437)

Si Schindler representa una figura paterna que cambia para aceptar sus responsabilidades como padre, los judíos que protagonizan la película devienen, metafóricamente, en hijos sobre los que ejercer su responsabilidad. Son los *niños de Schindler*, continuando con el paralelismo que establece McBride: “Deprived of their freedom and placed in a helpless and dependent position by the nazis, the Schindler Jews are in a situation resembling that of abused children” (437)

La película contiene muchos momentos de llanto e incluso de terror, que sólo se ven atenuados por el blanco y negro de la fotografía y por el hecho de que se trata de una película con un final relativamente feliz —al menos para los judíos que forman parte de la lista de Schindler. Pero si hay algo que resuena calladamente a lo largo de todo el texto fílmico son las razones por las que Schindler actúa de la manera que lo hace y se enfrenta con sus decisiones, las cuales entran en una dialéctica brutal con las razones que el monstruoso Amon Goeth (Ralph Fiennes) tiene para disparar a judíos de manera indiscriminada. El bien y el mal, Schindler y Goeth, gustan ambos de las mujeres, del dinero, de la buena vida, y son mostrados textualmente como las dos caras de la misma moneda cuando se están afeitando: nunca una navaja se ha situado más al límite entre la piedad y el terror, nunca antes dos polos tan opuestos —pero con tantas similitudes— se han colocado a uno y otro lado del espejo en el que los hombres se miran cada mañana cuando se afeitan<sup>354</sup> (F5001 y F5002).



F5001



F5002

El final de *Schindler's List* es un homenaje a los descendientes de la lista que crea el protagonista. Se produce un nuevo regreso con la madre, en este caso metafórico, al volver a la que los judíos consideran su madre patria, centrándose

---

<sup>354</sup> Puede encontrarse una comparación entre ambos personajes en Díaz-Cuesta (2005-2008).

sobre la tumba de Schindler: a pesar de la visión aparentemente benigna del film, su cierre se realiza sobre un lugar de muerte.

Tras algo más de tres años sin dirigir, Spielberg sorprende a propios y extraños filmando una secuela de *Jurassic Park*. Como hemos mencionado al justificar nuestro corpus, según Stephen Dubner, el director “made *The Lost World* to fulfill his promise to Universal for a *Jurassic Park* sequel” (2000: 231). La nueva película recibe, incluso a priori, las peores críticas y la decepción inicial de muchos seguidores de Spielberg, incluida la de quien esto escribe.

Critics committed to a biographical agenda wondered why, following the recognition and commercial success of *Schindler's List* as an adult movie, Spielberg returned after a three-year break with *The Lost World: Jurassic Park*. (Morris 2007: 239)

Una vez estrenada, el consenso es generalizado y las críticas resultan contundentes: “It was not too well regarded by critics, who felt that little new dramatic ground was covered” (Perry 1998: 95). Gordon recopila más razones en contra de la película: “the critical consensus was that *Lost World* is less coherent than *Jurassic Park*, poorly structured, a series of spectacular action set pieces loosely tied together” (2008: 217). Un ejemplo de crítica hiriente la constituye la del profesor Harvey O’Brien, quien escribe, refiriéndose a la película, que: “It is so resolutely vapid that only the saddest and most forgiving type of critic or film buff will accept its environmental politics and family values as worthy of thematic discussion” (1997)<sup>355</sup>. Friedman destaca el hecho de que nos encontremos ante una secuela:

---

<sup>355</sup> Lo curioso del caso es que O’Brien no puede evitar reseñar la película, aun sin estar vinculado a un medio de comunicación que le haya obligado a ello.



If, as Spielberg claimed, *Jurassic Park* was a version of *Jaws* on land, then *The Lost World* is a copy of a copy, a pale imitation that bears only faint and momentary resemblances to the vibrant original (Friedman 2006: 150)<sup>356</sup>

De entre todas las críticas negativas recibidas, la que más daño puede hacer a una película es la de su propio director, como cuando por ejemplo afirma:

I found myself in the middle of the sequel to *Jurassic Park*, growing more and more impatient with myself with respect to the kinds of films I really like to make. And often feeling that I have stuck myself in Doc Brown's DeLorean and gone back in time four and a half years, and that I was just serving the audience a banquet, but I wasn't serving myself anything challenging. I found myself saying, 'Is that all there is? It's not enough for me. (Biskind 2000: 206)

Todos ellos olvidan el tipo de película al que nos enfrentamos, que en parte se remonta a las primeras sensaciones que Thomas Alva Edison trajo a sus kinetoscopios y posteriores proyecciones en pantalla grande: el cine de atracciones<sup>357</sup> de feria, cuyo primer interés radicaba en mostrar lo que se podía realizar con la nueva invención, que era algo que no existía con anterioridad. En ese sentido, las novedades visuales que incorpora la segunda película *jurásica* de Spielberg la hacen merecedora de una visita al cine, aunque sólo sea para comprobar los avances efectuados en la generación de imágenes por ordenador. Como nos recuerda Geoff King:

The 'cinema of attractions' pre-dates the establishment and consolidation of a cinema centred on narrative. Like Hale's Tours, it marks a stage in which what we now recognize as the institution of 'cinema' was still finding its shape. The novelty attractions of the 1950s or today are often described in terms of a crisis of cinema or its threatened end-point. (King 2000: 179)

---

<sup>356</sup> No queda claro si ese "vibrant original" es *Jaws* o *Jurassic Park*.

<sup>357</sup> No debemos confundir esta expresión con el *montaje de atracciones* de Sergei Mikhailovich Eisenstein.

La película tiene su origen, como *Jurassic Park*, en una novela de Michael Crichton (1995). Al igual que sucede con las obras anteriores de nuestro corpus, el precedente literario se convierte en el *chasis* sobre el que se construye la película, como si la novela estuviera predestinada a ser convertida en texto fílmico. Estamos de acuerdo con Martin Amis cuando, en su crítica del *The Sunday Times*, se refiere a la relación existente entre ambas en los siguientes términos:

When you open *The Lost World* you enter a strange terrain of one-page chapters, one-sentence-paragraphs and one-word sentences. [...] Recast those sentences in the present tense and you see them for what they are: stage directions. I certainly hope that's what this book is: a creative-input memo to Steven Spielberg. [...] Reading these passages, why, you can almost hear the cinematographer unscrewing his lens cap; you can almost see the rewrite team activating their laptops. [...] In essence, *The Lost World* is a children's book. Like all good bad stuff, it is conjured with eagerness and passion. (Amis 2001: 222-223)

*The Lost World: Jurassic Park*<sup>358</sup> no se debe sólo a su novela de origen, sino también al texto fílmico que la precede y al enorme mercado formado a su alrededor en forma del *merchandising* que tanto se promociona en la primera película —y también en forma de parque temático o parque *de atracciones*:

Pre-publicity for *The Lost World* coincided with Universal's Burbank theme park opening its *Jurassic Park* ride – which cost \$110 million, twice the original film's budget. *The Lost World's* release a year on refreshed interest in the attraction in time for the summer and similar rides at Universal's other parks. (Morris 2007: 239)

---

<sup>358</sup> Para una mayor brevedad expositiva nos referiremos habitualmente a *The Lost World: Jurassic Park* como *The Lost World*.

La franquicia de *Jurassic Park*, de la que se nos avisa en los primeros planos de la primera entrega en los cascos de los trabajadores del parque, es una máquina de ganar dinero. El propio Spielberg lo confiesa: “I liken myself to the hunters that go after the animals. They’ll do anything for money, and so will we”<sup>359</sup> (Biskind 2000: 201). Cuando nos referimos a *The Lost World* podemos estar hablando de cine, pero también deberíamos considerar lo mucho que tiene de espectáculo —en el sentido de que ofrece una experiencia espectacular.

No todo lo que rodea a *The Lost World* es pesimismo ni crítica demoledora —ni beneficio económico exclusivamente. Stephen Pizzello valora el atractivo que suponen las influencias diversas que recoge el film:

Although the director found inspiration for the film’s style in Sir Arthur Conan Doyle’s book *The Lost World*, he also referenced a variety of vintage films for visual cues. “Older movies are always running through my mind,” he says. “On this film, my references were things like *King Kong*, *Godzilla*, a couple of Roger Corman and Alfred Hitchcock films, and a lot of 1950s monster movies, like *The Beast from 20,000 Fathoms*, *Gorgo*, and all those other ‘chase, crush and devour’ films.” (Pizzello 1997: 41)

Gordon subraya varios aspectos de la película que mejoran con respecto a su antecesora, *Jurassic Park*, cuando afirma que “The dinosaurs are even more lifelike, due to four years of advances in animatronics and computer animation, and the film is darker and scarier than *Jurassic Park*” (2008: 217). James Berardinelli, aunque más recatado, le reconoce también algún mérito:

So, although *The Lost World* has its share of problems, chief of which is the familiarity factor, it still offers a couple hours of glitzy, hi-tech fun. And that’s just about all that anyone can reasonably expect from this kind of blockbuster. (Berardinelli 1997)

---

<sup>359</sup> *The Lost World* es la película de toda la cinematografía mundial que ingresa más dinero en taquilla en 1997, teniendo en cuenta la recaudación que obtiene en todo el planeta (Freer 2001: 247).

Incluso el profesor O'Brien llega a alabar la labor del director:

In the hands of a lesser director, this would have vanished into the archives of movie dross, but it is Spielberg's controlled hand which keeps it alive for the next expansion of the franchise. His visual sense, timing and ability to structure and execute an action scene allows *The Lost World* to pass for two hours without becoming boring, and even manages one or two jolts for good measure. (O'Brien 1997)

Nadie resume mejor el sabor que deja esta película que Leonard Klady cuando afirma, en su reseña de *Variety*, que "Like popcorn, it's a tasty, fun ride without a great deal of nutritional value" (1998: 140). El análisis del texto fílmico que proponemos a continuación pretende incidir precisamente en lo que entendemos que aporta el valor nutritivo de este vilipendiado film.

### 5.1. EL CUERPO EN THE LOST WORLD: JURASSIC PARK

De entre todo el elenco masculino de *Jurassic Park*, sólo dos de sus principales actores mantienen sus papeles en la secuela: Jeff Goldblum y el barón Richard Attenborough. Al primero se le asciende al nivel de protagonista y al segundo se le relega a un *cameo* de importancia.

La crítica no es demasiado benévola con el *ascenso* de Goldblum a la categoría de protagonista de la película. Sánchez-Escalonilla, por ejemplo, culpa tanto a Goldblum —el actor— como a Malcolm —el personaje— de impedir el buen funcionamiento del resto de los actores y de sus personajes por dos motivos:

En primer lugar, por la falta de peso del matemático Ian Malcolm para protagonizar la secuela en sustitución del paleontólogo Alan Grant. En segundo lugar, por la falta de carisma del propio Goldblum para tomar las riendas de la aventura. (Sánchez-Escalonilla 2004: 331)

Por su parte, Klady continúa en esa línea e insiste en señalar: “Goldblum, elevated from foil to leading man, is given double duty as hero and comic relief. He simply isn’t provided with the ammunition to anchor the film” (1998: 140).

Pero ambos se olvidan de que, tras el primer éxito *jurásico*, el actor protagoniza otro *blockbuster*, *Independence Day* (Emmerich 1996), en el que consigue salvar a la Tierra de un ataque alienígena: una nueva adaptación *encubierta* de *The War of the Worlds*. La presencia de Goldblum se hace notar en el rodaje de *The Lost World*, como relata Biskind:

*The Lost World* is not the first production to use the Bellefontaine campus, but, alas, the Mayfield girls do not seem to be taking the filming in stride; rather, they contribute to the disorder by congregating in the corridor and pressing their teeny upturned noses against the glass-paned French doors, making little squeaks of excitement at the sight of Goldblum, who is now, courtesy of *Independence Day*, somewhat of a star. (Biskind 2000: 195)

“Somewhat of a star”: esta expresión alude a la dificultad de alcanzar el rango de estrella indiscutible en el Hollywood de los noventa, algo que Goldblum parece haber conseguido en cierta medida. Ya no se trata sólo del Goldblum de *The Fly*, sino de un Goldblum capaz de salvar al mundo. En *The Lost World* va a tener ocasión tanto de *salvarse de* como de *salvar a* los dinosaurios.

Attenborough, entre tanto, continúa con su línea de *biopics* prestigiosas, dirigiendo a Anthony Hopkins como C. S. Lewis en su relación con Joy Gresham en *Shadowlands* (1993), y a Chris O’Donnell como Ernest Hemingway en *In Love and War* (1996). Como actor, protagoniza *Miracle on 34th Street* (Mayfield 1994), interpretando a Kirs Kringle como Papá Noel, y Kenneth Branagh le asigna el papel de embajador inglés en su versión de *Hamlet* (1996). En *The Lost World*, Attenborough vuelve a ejercer como una especie de Santa Claus de los dinosaurios, y sobre todo tiene que mostrar sus dotes como embajador de estos animales. La posible confusión con su hermano naturalista se hace incluso más patente que en *Jurassic Park*, como nos recuerda Morris:

At the end, Hammond, minus Scottish accent, speaks on TV in reverential tones, using florid gestures, about his vision: a mischievous impression of broadcaster-naturalist David Attenborough – brother of Richard, who plays Hammond. (Morris 2007: 247)

A Attenborough le antecede en los títulos de crédito Pete Postlethwaite, verdadero *fichaje* de la película, junto con el de Julianne Moore. Postlethwaite pertenece a la clase media inglesa, pero aun así llega a la universidad, de donde da el salto al teatro, obteniendo el reconocimiento internacional de su talento por el papel de padre de Daniel Day-Lewis en *In the Name of the Father* (Sheridan 1993), película por la que Spielberg le tiene en cuenta para la primera secuela *jurásica*, aunque el tipo de actuación que se le requiere queda más cercano al ofrecido un año antes en *The Last of the Mohicans* (Mann 1992)<sup>360</sup>. Sobre el actor inglés, Fonte afirma lo siguiente:

Por su parte, el actor británico Pete Postlethwaite interpreta a Roland Tembo, el último de los cazadores filósofos. Sus grandes y profundos ojos, su huesudo rostro y su amplia calva le confieren un aspecto duro y seco, que le permite demostrar un gran talento interpretativo y ser capaz de pasar de un registro tan distinto como el de Giuseppe Conlon (el desdichado e inocente padre de Daniel Day-Lewis en *En el nombre del Padre*) a un cazador sin escrúpulos, sin el menor esfuerzo y de una forma totalmente convincente en ambos casos. (Fonte 2008: 297)

En los títulos de crédito, Vince Vaughn aparece después de Attenborough. Se trata de un actor hasta entonces próximo a la comedia, a quien Spielberg le ofrece el papel de Nick Van Owen gracias al personaje de Trent en *Swingers* (Liman 1996). Su interpretación en *The Lost World* eleva su *caché* de manera considerable, aunque manteniendo su tono cómico en muchas de sus producciones, sobre todo en las coprotagonizadas con Ben Stiller. Entre sus otras obras destaca su papel como Norman Bates en la versión de *Psycho* dirigida por Gus Van Sant en 1998.

---

<sup>360</sup> Spielberg y Postlethwaite vuelven a colaborar en *Amistad* (1997b).

Arliss Howard da vida al sobrino de Hammond, Peter Ludlow: perdido entre apariciones en series de televisión y papeles menores, no es capaz de aprovechar el tirón *jurásico*, tal vez por lo execrable de su personaje.

Peter Stormare encarna al segundo de a bordo de Tembo, Dieter Stark. Stormare es un actor sueco de formación teatral, capaz de realizar interpretaciones inquietantes, como la que hace en *Fargo* (Coen 1996). Su morbosa mirada le permite convencer en su papel del sádico Stark<sup>361</sup>.

Harvey Jason es el actor inglés que da vida a Ajay Sidhu, habiendo logrado hacerse un hueco como secundario de lujo en el panorama de las series de televisión estadounidenses.

De todos los *buenos* de la película, el que se lleva la peor parte es Eddie Carr, interpretado por Richard Schiff. Spielberg le selecciona por una aparición en la serie de televisión *High Incident* (Bill 1996), de la que el director de Ohio es también productor ejecutivo<sup>362</sup>.

Los *malos* tienen su propio paleontólogo, el Dr. Robert Burke, encarnado por Thomas F. Duffy. Su aspecto algo obeso nos recuerda ligeramente al Dennis Nedry de la primera película, aunque desprovisto de su malicia. No obstante, no puede evitar acabar siendo alimento de tiranosaurio. Es un actor habitual en series de televisión. Su presencia en *High Incident* y sobre todo en *Independence Day* no le pasa desapercibida a Spielberg, que no duda en adscribirlo a la nómina de *The Lost World*.

Por último, citemos que vuelve a aparecer Joseph Mazzello, el niño Tim de *Jurassic Park*, en un *cameo* menor al principio de la película junto a su hermana, como si se estuviera intentando no dejar dudas sobre la continuidad de la secuela en relación con el primer film.

En general, se puede afirmar que el elenco de la segunda película es superior al de la primera. Stephen Rowley lo ve de esa manera cuando compara ambos textos fílmicos en su recensión de la carrera de Steven Spielberg para la revista electrónica *senses of cinema*:

---

<sup>361</sup> Trabaja de nuevo con Spielberg en *Minority Report* (2002a), en el papel del Dr. Solomon Eddie.

*The Lost World* has been treated with enough contempt by enough critics that, despite not being a great film, it can now rightfully be called underrated. On his second trip to dinosaur country, Spielberg had a better script, better characters and better cinematography, and *The Lost World* is a much more solid picture than the original *Jurassic Park*. (Rowley 2006)

Continuemos ahora con la construcción de los diferentes rasgos que Kirkham y Thumim (1993) dan para la definición de masculinidad en el cine, empezando por la manera en la que se nos presentan los cuerpos de nuestros protagonistas.

### 5.1.1. Malcolm, una estrella a la que hay que despertar

Unas líneas más arriba hemos citado que las chicas de Mayfield del campus de Bellefontaine se ponen nerviosas al ver a una de las estrellas de *Independence Day*, Jeff Goldblum (Biskind 2000: 195). Sin embargo, su primera aparición en *The Lost World* tiene poco de glamuroso, ya que es mostrado en un plano medio, bostezando (F5003), mientras en la banda de sonido se transiciona, en continuidad, desde los gritos de la madre de la niña que ha sido atacada en la escena anterior de la película, hasta el ruido de las vías del metro de la escena actual<sup>363</sup>. Merece la pena que nos detengamos un poco más en la presentación que se hace de nuestra *estrella* en este primer momento<sup>364</sup>, que se nos muestra por vez primera en este film

---

<sup>362</sup> Desde *The Lost World* su reputación ha subido como la espuma, sobre todo en televisión, siendo uno de los protagonistas de la prestigiosa serie *The West Wing* (Sorkin 1999-2006).

<sup>363</sup> A pesar de lo que nos indica la banda sonora, Spielberg juega a confundir al espectador al colocar a Malcolm delante de un fondo de palmeras y un cielo de un intenso color azul reminiscente de los paisajes de la isla jurásica. Se facilita así visualmente la transición entre una y otra película al tiempo que se da continuidad al personaje de Malcolm. Sin embargo, pronto se hace evidente que algo ha cambiado, que el propio Malcolm ha cambiado.

<sup>364</sup> A diferencia de la imagen de conquistador superficial, de gestos estudiados y preocupado por su aspecto físico a la que nos había acostumbrado en *Jurassic Park*, este segundo film nos muestra a un Malcolm muy distinto, un Malcolm cansado.



desprovisto de sus gafas, con barba de varios días, y vistiendo tonos distintos al riguroso negro habitual en la película anterior<sup>365</sup>.



F5003



F5004

Mientras se aproxima al metro, observamos además su gesto pensativo, preocupado, en alerta, como si sólo hubieran transcurrido unos minutos desde el final de la película anterior y aún estuviera reflexionando sobre lo ocurrido en ella (F5004). En su rostro no queda espacio para la ironía y el sarcasmo del que había hecho gala en la película anterior. Nos encontramos ante un hombre que ha madurado, un hombre reflexivo, serio<sup>366</sup>. Con todo, la imagen que se nos ofrece del personaje al aproximarse al metro da cuenta de su tremenda estatura y de sus rasgos animalizados, comenzando por el tamaño de sus orejas, nada disimuladas por su corte de pelo, y continuando por la insistencia en mostrarnos su perfil y más concretamente su ojo, que, como indicábamos en el capítulo anterior, se asemeja bastante al de los dinosaurios<sup>367</sup>.

En el interior del metro es reconocido por un joven, también vestido de negro y de rasgos parecidos a los suyos, que mastica chicle y que acaba sentándose a su

---

<sup>365</sup> Ya que lleva puesto un polo marrón —oscuro en este caso— que le entronca un poco con la práctica de la paleontología y con la imagen de Grant recubierto de arena al principio de la película anterior.

<sup>366</sup> Fonte es más contundente en sus apreciaciones sobre el personaje de Malcolm: “Desgraciadamente en este filme, el personaje pierde todo lo bueno que tenía en *Parque Jurásico*: su irónico sentido del humor. En esta secuela, queda atrapado en el sentimentalismo de tener que proteger a su hija y a su novia, y ya no aparece como el superseguro de sí mismo y engreído científico de la primera parte, quedando reducido a ser un simple padre serio y formal, constantemente preocupado por su familia. Sigue manteniendo parte de su tono irónico pero, por alguna extraña razón, ya no nos hace tanta gracia como antes. En líneas generales es menos interesante, menos atractivo. Funcionaba muy bien como un secundario simpático que le ponía cierto toque de humor a una situación terrible, pero no encaja tanto en el papel del héroe rescatador.” (2008: 296). Además el sentido del humor al que se refiere Fonte había desaparecido ya en la anterior película una vez que sus *predicciones* comienzan a hacerse realidad.

<sup>367</sup> Este plano me recuerda al cuento perteneciente a la tradición oral “Le Petit Chaperon rouge”, popularizado en Europa por Charles Perrault: las orejas de Goldblum podrían ser las del lobo del cuento, en cuya moralina final se asimila a los lobos con los merodeadores de jovencitas.

lado, una vez que se ha dado cuenta de quién es Malcolm. La escena enfrenta visualmente al Malcolm maduro y serio que ve, como reflejado en un espejo, el yo despreocupado, burlón y gestero que acaba de dejar atrás y que reconoce en el joven que se ha sentado frente a él. Para comunicarse con él, el joven opta en primer lugar por el contacto visual y por chasquear los dedos, hasta que le acaba diciendo: “You’re him, right?”. A Malcolm no se le reconoce por su nombre sino por lo que representa: el haber sido testigo de lo sucedido en Jurassic Park. El joven cree lo que Malcolm ha contado en televisión y parece estar de su parte, si bien acaba mostrando una cierta sorna, al volver a la comunicación gestual y gutural para imitar la pose de un dinosaurio en actitud atacante (F5005), consciente de que su interlocutor sabrá entenderle. Unas señoras se fijan en la escena, tal vez por lo llamativo de la situación o simplemente porque también han reconocido a Malcolm<sup>368</sup>.



F5005

En la escena siguiente nos encontramos en la mansión de Hammond, a la que Malcolm ha sido convocado por el empresario. Allí tiene lugar un breve y único encuentro con los niños protagonistas de la película anterior: a los que, salvo en estos primeros minutos de película, no volveremos a ver más. Este *cameo* tiene una doble función: por un lado, se constituye en anuncio proléptico de que esta vez será él, y no Grant, quien tenga que ocupar el lugar del padre, encargándose de proteger a su propia hija. Por otro, al ver a los niños observamos además que el tiempo que ha pasado entre la diégesis de una y otra película coincide con el tiempo transcurrido entre ambos estrenos, en una mezcla de realidad y ficción. En este sentido, los niños son usados como elementos de transición entre ambos textos fílmicos. Malcolm les informa de que su abuelo le ha llamado, y refuerza sus palabras gesticulando con la mano, como si la comunicación verbal no fuera suficiente para él (F5006). A pesar

---

<sup>368</sup> ¿O quizás es en Goldblum en quien se fijan? Spielberg juega con todas esas capas de sentido a la hora del reconocimiento de Malcolm, dejándole un papel de menor estrellato del que el actor habría

de su cambio tras el encuentro con lo real, Malcolm sigue conservando alguno de sus rasgos más característicos.



F5006

La aparición del sobrino de Hammond hace que se pongan en tela de juicio los dramáticos sucesos ocurridos en Jurassic Park. Ludlow esgrime el acuerdo de confidencialidad firmado por Malcolm, mientras este último le recuerda las tres muertes que ocurrieron allí, pero sobre todo insiste en su condición de testigo directo de los sucesos de los que se habla<sup>369</sup>.

En *The Lost World*, Spielberg va a darle el papel de protagonista a quien ha tenido un rol de mero testigo en *Jurassic Park*. Su misión principal, según Hammond, va a ser precisamente dar testimonio de la vida en la isla de Sorna. Hammond le recuerda que ya ha recibido una jugosa suma de dinero para compensar sus heridas y le previene de que, además, sus declaraciones pueden acabar con su buena reputación y su prestigio profesional. En la conversación entre Malcolm y Ludlow parece que se da a elegir entre dinero y prestigio, o dinero y verdad, algo que va a separar a los dos equipos que se van a encontrar en la isla de Sorna. La contraposición se resume en la frase de Ludlow cuando Malcolm le agarra por el brazo, en un nuevo caso de comunicación no únicamente verbal: “This suit cost more than your education” (F5007). El enfrentamiento refleja dos mundos condenados a no entenderse, de ahí que la escena siguiente resulte muy necesaria

---

gustado disfrutar.

<sup>369</sup> Esta aproximación al Malcolm testigo se acerca al método seguido por el consultor de Spielberg para recabar datos para *Close Encounters*, según recuerda Buckland: “He [Hynek, el experto en OVNIS consultado para la película] employed scientific reasoning to assess the reports of witnesses who claimed they had encountered UFOs. He therefore focused on the *experiences* of the witnesses rather than simply the phenomena. [...] In addition to using a term from Hynek’s classification system as the film’s title, Spielberg also takes the book’s perspective—the experiences of the witnesses—as his film’s central focus” (2006: 111-112).

para que quienes han visto la película anterior puedan comprender la posición actual de Hammond.



F5007



F5008

Hammond aparece avejentado en la cama, en pijama y bata (F5008), sin las vestiduras blancas que le han caracterizado —y hasta cierto punto *endiosado*— en la primera película, y reconociendo que estaba equivocado. El resto de la conversación se dedica a informar a Malcolm y al espectador de la existencia de un segundo emplazamiento, el *site B*, y a tratar de convencer al matemático de que vaya a documentar visualmente esa nueva isla. Hammond llega a utilizar el *leitmotiv* de Malcolm en *Jurassic Park*: “Life will find a way”. Además, la descripción que Hammond da del hábitat de la isla, sin vallas —y sin tecnología—, nos dan idea de un entorno natural que no se va a ofrecer como lugar de entretenimiento y de generación de riqueza, sino como un lugar que merece la pena conservar, para lo que será necesario protegerlo de los hombres. Se produce así un giro con respecto a la película anterior en la consideración que el *creador* tiene de sus criaturas, los dinosaurios: de seres maravillosos que acaban convirtiéndose en monstruosos, se pasa a la consideración mucho más ecologista y políticamente correcta de los dinosaurios como animales en vías de extinción a los que la vida les ha dado una segunda oportunidad, y que por tanto son dignos de ser protegidos.

Hammond intenta persuadir a Malcolm para que sea uno de los cuatro expertos que va a enviar a la isla para documentarla. Pero lo que parece una simple proposición resulta ser una estrategia que Hammond ha madurado bien y que se hace patente cuando el empresario, que no ha conseguido convencer a su hombre por las buenas, saca su as de la manga y esgrime la que sabe es la razón que convencerá al matemático: su actual novia —que es paleontóloga— ya se encuentra en la isla. Como resume O’Brien, “spurred by a primal, masculine urge, he agrees to go and ‘rescue’ her” (1997). El difícil equilibrio que se establece en la relación existente

entre Malcolm y Harding ya aparece aquí, ya que Malcolm, un teórico —varón— de repente parece capacitado para rescatar a una experta *de campo* en depredadores.

El creador juega de nuevo con Malcolm, quien en su afán por proteger y rescatar a su chica acabará protegiendo y rescatando a los dinosaurios de sus peores enemigos, los hombres. Esta doble función de Malcolm se desarrolla visualmente en la película a través del paralelismo que se establece entre una familia de tiranosaurios y la del propio Goldblum, como analizamos más adelante. Pero fijémonos antes en el equipo de hombres que va a acompañar a Malcolm en su misión de rescate.

### 5.1.2. El equipo

Malcolm conoce a la parte masculina de su equipo en una especie de hangar en el que están preparando los vehículos y los diversos materiales de observación que piensan utilizar en Sorna<sup>370</sup>. El primero en entrar en escena es Eddie Carr, quien, haciendo honor a la fonética de su apellido<sup>371</sup>, camina entre varios vehículos y junto al tráiler que tanto juego visual dará después. El personaje aparece así empequeñecido, en un plano general picado en el que es difícil distinguirlo (F5009). Sin embargo, Carr porta papeles, lo que le otorga un cierto estatus que lo sitúa en un nivel de responsabilidad superior al del resto de trabajadores, mano de obra cuya función en la escena es meramente coral



F5009

El cuerpo de Carr no parece listo para la acción, como tampoco puede que lo esté el material que los trabajadores están preparando, tres días antes de la fecha

---

<sup>370</sup> A pesar del objetivo pacífico de la misión, la escena tiene un cierto toque militar, reminiscente de esas películas en las que asistimos a los preparativos llevados a cabo por los soldados justo antes de entrar en acción.

prevista. Salvando todas las distancias, la preparación del equipo guarda un cierto paralelismo con la típica secuencia de equipamiento de James Bond en las películas de la saga<sup>372</sup> —y con el ejército en películas de acción, patrióticas o de guerra—, en particular cuando, refiriéndose a un teléfono, Carr le dice a Malcolm: “Don’t do that. You have to baby it. Love it” (F5010a). Por otro lado, los problemas de Malcolm con la tecnología no son sino una repetición del odio que Grant tiene en la primera película hacia los ordenadores, como si Malcolm heredara esa cualidad del anterior protagonista<sup>373</sup>.



F5010a



F5010b



F5010c

El siguiente hombre del equipo en aparecer en escena es el personaje de Van Owen, al que se presenta como *a man with a van*. Esta caracterización y el hecho de que sea capaz de superar cualquier obstáculo con su furgoneta y lo que ésta contiene refuerza el paralelismo con Bond que acabamos de mencionar. De hecho, Van Owen entra en escena precisamente saliendo de su furgoneta. Sin cambiar el plano, el director ha reunido a los tres hombres del equipo (F5010b).

De los tres, Malcolm es quien va vestido de manera más formal, con la camisa marrón que ya le conocemos y un pantalón también marrón oscuro<sup>374</sup>. Carr viste más informalmente, con unos vaqueros y una discreta camisa a cuadros de varios tonos (marrón, verde, azul), que le permiten camuflarse mejor entre los vehículos a los que pertenece. Quien más llama la atención, incluso antes de que

---

<sup>371</sup> “Carr” es un homónimo de coche en inglés.

<sup>372</sup> En este sentido *The Lost World* se configura como texto fílmico de acción, además de inscribirse en el género de películas de monstruos.

<sup>373</sup> Hay más similitudes en este sentido entre ambas películas, ya que, al igual que ocurría entre Grant y Sattler, las dificultades de Malcolm con las máquinas contrastan con la supuesta familiaridad con la que las maneja su novia, en una nueva muestra de supremacía de la mujer sobre el hombre.

<sup>374</sup> Tal vez esta apariencia tan *chocolateada* está preparándonos para una información que conoceremos instantes después: que tiene una hija de raza negra, como si el color de la vestimenta del padre lo emparentara un poco más con su hija.

logremos vislumbrar su rostro, es Van Owen, al que vemos luciendo unos pantalones ceñidos y una camiseta o jersey de cuello redondo con manga larga que no lleva ceñida al pantalón sino suelta, todo ello *coronado* por una boina que le da un aspecto moderno y bohemio. Cuando Malcolm y Van Owen se dan la mano por primera vez es como si se produjera una transmisión de funciones entre ambos personajes (F5010c), como si Malcolm estuviera consintiendo que ahora el que va a ir de guapo gracioso va a ser otro y no él. Decía más arriba que la llegada de Van Owen situaba la escena más cerca de una película de James Bond. Las razones son que, como Bond, Van Owen tiene una amplia experiencia en todo tipo de situaciones, incluidas las de combate, y, también como Bond, siente una predilección por las mujeres, razón que aduce para, de vez en cuando, ser voluntario de Greenpeace (F5011), donde el ochenta por ciento son, según él, mujeres.



F5011

Malcolm da por concluidas las presentaciones cuando se ve confrontado con lo real: “You’re going to the only place where the geese chase you”. No oímos contestación de Van Owen, y en cambio nos llega desde fuera de campo un repetido “Dad!” que parece ir dirigido a Malcolm, por la forma en la que se gira: su hija ha llegado<sup>375</sup>.

### **5.1.3. El cazador blanco**

El personaje de Robert Muldoon en *Jurassic Park* se ve amplificado en la segunda película, en parte por el carisma del actor que le da vida, Pete Postlethwaite. Roger Ebert ha llegado a decir de él que “He alone among the major characters

---

<sup>375</sup> Analizamos la introducción de este nuevo personaje al abordar el mundo externo de nuestros protagonistas.



seems convinced that he is on an island with dinosaurs, and not merely in a special-effects movie about them” (1997).

Aparece por primera vez en la escena de safari que más se asemeja a *Hatari!* (Hawks 1962), con la diferencia de que en *The Lost World* se despliega un mayor número de automóviles preparados para la caza (y el objeto de la misma son animales extintos)<sup>376</sup>. Se le puede ver a bordo de un todoterreno verde, de camuflaje, sin revestimiento de cristales, en cuyo lugar se ve una red, también en parte de camuflaje<sup>377</sup> (F5012). La toma se realiza en panorámica que sigue el movimiento del vehículo, razón por la que todo lo demás que le rodea aparece borroso. Tembo ocupa la posición del copiloto, y va ataviado con sombrero y vestimenta caqui grisácea corta, propia de su condición de cazador, diferenciándole por completo del equipo de documentación que hemos introducido en el apartado anterior.



F5012

Al principio del plano siguiente, mientras Ludlow da órdenes equivocadas, no llegamos a distinguirlo, ya que aparece completamente camuflado por la red a la que nos hemos referido más arriba (F5013a). Tembo desplaza la red como si de una cortina se tratara, y es entonces cuando podemos ver por primera vez su cara, de rasgos fuertes y marcados (F5013b). Desde esa posición, le dice al jefe de la expedición que cancele la orden que acaba de dar, en señal inequívoca de que el jefe, en lo que respecta al safari, es él y no Ludlow.

---

<sup>376</sup> La escena en sí la analizamos en la sección dedicada a la acción, donde nos detenemos en el equipo con el que cuenta Roland Tembo.

<sup>377</sup> Una constante de esta película es precisamente *camuflar* a los hombres y a las mujeres en un entorno natural, recordándonos que todos ellos también son animales.





F5013a



F5013b

Aunque la escena resulte ser de un gran dinamismo, Spielberg escoge este momento para que Tembo dé su discurso de presentación:

Peter, if you want me to run your little camping trip, there are two conditions. Firstly, I'm in charge, and when I'm not around, Dieter is. All you need to do is sign a check, tell us we're doing a good job and open your case of Scotch when we have a good day. Second condition, my fee. You can keep it. All I want in exchange for my services is the right to hunt a Tyrannosaurus. A male. A buck only. How and why are my business. Now, if you don't like either of those conditions you're on your own. So go ahead, set up base camp right here, or in a swamp, or in the middle of a Rex nest, for all I care. But I've been on too many safaris with rich dentists to listen to any more suicidal ideas. Okay?

La primera condición ya había quedado implícita cuando Tembo se ve en una posición lo suficientemente fuerte como para cancelar de forma tajante la orden que Ludlow acaba de dar: las explicaciones vendrán después. La segunda condición crea un aura de misterio hacia la figura del cazador, y sugiere una obsesión que le emparenta con Quint en *Jaws*<sup>378</sup>. Por otro lado, simultáneamente, en su discurso también se distancia del marino, al decir que ya ha oído suficientes ideas suicidas<sup>379</sup>.

Sobre su caracterización como cazador, conviene recordar las palabras de Stephen Hunter:

Ironically the best performance is reserved for the most scorned role. That's Postlethwaite as the man with the double-rifle. It's been years since hunters

---

<sup>378</sup> Sus razones las analizamos al abordar el mundo interno.

have been played as heroic, but Spielberg gives him a quiet dignity and suggests that he represents ideas too complex for the movies. This is a far cry from the usual eco-correct vision of the hunter as a fat-bellied redneck who kills because he's a creep. (Hunter 1997)

Una vez establecidas las condiciones, Tembo toma las riendas efectivas de la cacería, y para ello se pone de pie en el vehículo, en una toma que queda a medias entre atrevida y cómica, ya que para referirse a cada especie de dinosaurio necesita usar unas notas que lleva plastificadas (F5014). La comicidad se verá aumentada cuando incluso antes de perder las notas denomine a los dinosaurios con apodosos que se va inventando sobre la marcha: el recurrir a los sobrenombres es más una decisión que indica su condición de jefe de la expedición que una mera pérdida de papeles.



F5014



F5015



F5016

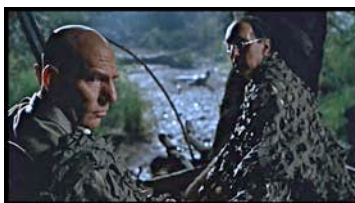
Un poco después, podemos observar una toma de Tembo, sin sombrero, reflejado en el charco producido por una huella de tiranosaurio (F5015), indicándonos el tipo de cazador que es, fiel a las normas típicas de la caza e inmerso, literalmente, en la pieza que desea cazar. Aunque sospecha de qué tipo de huella se trata, reclama la opinión del experto: en cuanto obtiene la confirmación, en el plano inmediatamente siguiente ya le podemos ver cargando su escopeta (F5016). Abandona así la posición de liderazgo que estaba ocupando a la hora de la selección de presas, y cuando Ludlow se lo echa en cara, Tembo le responde diciéndole qué va a hacer: “To collect my fee”.

La caracterización de Tembo se completa cuando podemos verle de noche en una rama de árbol, cubierto por una red de camuflaje, acompañado de Ajay Sidhu.

---

<sup>379</sup> No olvidemos que Quint, a través de sus acciones, muestra una actitud suicida que le afecta a él y al resto de tripulantes del Orca.

La situación es un reflejo de lo obstinado del carácter del cazador, pero también sirve para que su cuerpo, por un momento, junto con el de Sidhu, se asemeje a un ave (F5017) —o a un dinosaurio de los que las aves descienden genealógicamente, según la primera película.



F5017

Es decir, que, como sucede con Malcolm, se realiza una suerte de proceso de animalización de Tembo a través de su vestimenta y del lugar que ocupa en el árbol, y también por esa relación de tú a tú que mantiene con el mayor depredador que ha existido.

#### **5.1.4. Malcolm como dinosaurio**

Siguiendo con los paralelismos físicos entre animales y dinosaurios, nos ocupamos ahora del Dr. Ian Malcolm. Cuando hemos introducido al actor al principio de esta sección, dedicada al cuerpo, hemos afirmado sobre él que tiene un físico peculiar, pero no hemos entrado en más detalles. Sí lo hemos hecho en el primer apartado de la sección, al fijarnos en su estatura, en sus orejas y en su ojo. Pero creo que hay algo más, hay algo en su físico, quizá el tono de su piel, tal vez las angulaciones de su rostro, que bajo mi muy particular punto de vista<sup>380</sup> lo hacen parecer *alagartado* (Díaz-Cuesta 2004a: 94)<sup>381</sup>.

---

<sup>380</sup> Tal vez mi apreciación se vea influida por la revista británica *Empire*, en la que aparece una entrevista con Goldblum titulada “Lounge Lizard” (Smith 1997). La expresión “lounge lizard” — literalmente *lagarto de bar*— alude a un hombre que frecuenta bares de moda y al que se le suele ver por la barra intentando seducir a mujeres, una definición que se acerca perfectamente al perfil que tenemos de Goldblum, y sobre todo de Malcolm. La fotografía de portada del artículo muestra a Goldblum cómodamente apoyado, espalda con espalda, en un dinosaurio.

<sup>381</sup> Esto mismo manifesté con motivo del *II Congreso de Análisis Textual: La diferencia sexual* ante un salón repleto de analistas textuales sin que ninguno me llevara la contraria, pero su silencio tampoco quiere decir que me dieran toda la razón (Díaz-Cuesta 2004b).

Al introducir a Malcolm en esta sección, nos hemos fijado en lo mucho que necesita gesticular para comunicarse, como si el lenguaje verbal no le fuera suficiente para alcanzar sus objetivos. Pero hay algo más sutil que le emparenta con los dinosaurios: la forma en la que en algunos momentos se mueve ante la cámara<sup>382</sup>. Vamos a detenernos en un instante concreto, muy avanzada la película, cuando la acción transcurre en San Diego y Malcolm le dice a Ludlow: “Now you’re John Hammond”. En esta toma, primero vemos a Ludlow solo, con los ojos cerrados, intentando digerir su fracaso (F5018a), cuando el gran tiranosaurio macho acaba de escaparse del barco que lo transportaba. La música se vuelve tensa, como indicando que un peligro se le acerca a Ludlow, cuando en realidad quien aparece por detrás del sobrino de Hammond es Malcolm para recordarle a Ludlow que se acaba de convertir en su tío —Hammond— (F5018b) (Morris 2007: 247).



F5018a



F5018b

Las palabras del matemático son subrayadas con rugidos del propio dinosaurio. El hecho de que Ludlow vaya a terminar siendo comida de dinosaurio contribuye aún más a esta animalización de Malcolm que estamos intentando mostrar. El paralelismo es mayor si tenemos en cuenta el plano inmediatamente siguiente, que también comienza con el dinosaurio fuera de campo (F5019a), para entrar en escena exactamente por la misma parte del encuadre que lo ha hecho Malcolm unos segundos antes (F5019b y F5019c). En realidad no llegamos a ver bien al dinosaurio, pero le distinguimos perfectamente por sus mandíbulas, amenazadoramente abiertas. De manera semejante, la boca de Malcolm de la toma anterior aparecía algo iluminada, en comparación con la oscuridad que presidía el resto de su cara.

---

<sup>382</sup> Algo similar, pero menos acentuado, sucede en la primera película, no sólo con Malcolm, sino con Grant y otros personajes, como ya hemos analizado en el apartado “Reacciones ante lo maravilloso” de la sección dedicada al mundo interno de *Jurassic Park*.



F5019a



F5019b



F5019c

Instantes después, Harding y Malcolm intentan convencer a Ludlow de que les revele dónde se encuentra el bebé dinosaurio. De nuevo se repite la forma de entrar en escena de Malcolm, desde fuera de campo (F5020a), por el mismo extremo superior izquierdo del encuadre (F5020b y F5020c) que lo había hecho el dinosaurio.



F5020a



F5020b



F5020c

La toma *rima* con el momento en la escena siguiente en el que el niño de una familia ve a un dinosaurio en su ventana<sup>383</sup>. En un principio, el dinosaurio está fuera de campo (F5021a), y una vez más aborda el encuadre por el mismo lateral que en las ocasiones anteriores (F5021b), para acabar haciendo uso de la oralidad visual (F5022) de la que hemos hablado al referirnos a los dinosaurios de *Jurassic Park*, oralidad que momentos antes Malcolm ha ejercido sobre Ludlow en su fructuoso intento de convencer al sobrino de Hammond.



F5021a



F5021b



F5022

---

<sup>383</sup> Una pantalla dentro de la pantalla que nos acerca a la diégesis del relato en nuestro papel de espectadores activos.

*Alagartado* o no, decididamente creo que se establece un paralelismo en la presentación visual de Malcolm y de los dinosaurios que animaliza al ser humano, y que de manera complementaria humaniza a los animales, aunque de este último punto se encargue sobre todo la trama paterno-filial entre los dinosaurios.

## 5.2. LA ACCIÓN EN *THE LOST WORLD: JURASSIC PARK*

Según Kirkham y Thumim, encontramos al cuerpo masculino en acción en las películas cuando se nos ofrecen gestas heroicas, deportes, combates y violencia, subrayando la competición como manifestación prototípica de la acción (1993: 15). Durante gran parte de la película se nos muestra el enfrentamiento entre dos grupos de hombres (y alguna mujer): los cazadores —*atrapadores* o *capturadores*, ya que salvo Tembo y el sádico Dieter los demás van a capturar animales vivos para el zoo de San Diego—, frente a los naturalistas, que meramente se disponen a documentar visualmente la actividad de los animales que habitan Sorna. En esta sección, nos fijamos primero en ambos grupos en acción, cazando unos, liberando animales los otros. También centramos nuestra atención en la muy elaborada secuencia del tráiler. A continuación analizamos la manera en la que Dieter es eliminado, y finalmente nos detenemos tanto en el ataque nocturno de los dinosaurios sobre el campamento que alberga a cazadores y naturalistas como en algunas escenas en San Diego.

En general, las escenas de acción, entendidas en un sentido general, se ven ampliadas con respecto a la primera película, hasta el punto de que la secuela puede ser entendida genéricamente como una película *de acción* en la que la trama está supeditada a hilvanar unas escenas de acción con otras. El predominio de la acción también se puede observar en que el tipo de cámara elegida preferentemente para el rodaje es la *steadicam*. Según Spielberg, se utiliza en el cincuenta por ciento de la película:

I think I used no more than three Steadicam shots in *Jurassic Park*. But *The Lost World* is a movie about chasing and being chased, and there's not enough dolly track in the world for all of the acreage we covered. The steadicam proved to be a very useful tool. (Pizzello 1997: 54)



Otro ejemplo del mayor grado de acción de la película con respecto a la primera es que aquí no tenemos que esperar al final del texto fílmico para que el protagonista empuñe un rifle: lo hace sujetando el arma en posición vertical y fállica cuando sigue la pista de su novia (F5023). A pesar del tamaño del rifle, también es capaz de llevarlo como si de un revólver se tratara, a la altura de la cintura, y sujeto por una sola mano (F5024). Es como si Spielberg pretendiera continuar el nivel de acción desde donde lo deja el final de *Jurassic Park*.



F5023



F5024

### 5.2.1. Cazadores frente a naturalistas

En *The Lost World* no hay demasiado tiempo para la sensación de lo maravilloso, ya que la novedad la había proporcionado la primera película. En cambio, sí puede haber interés entre el público por ver cómo ha avanzado la representación de los dinosaurios y su capacidad de interactuar con los seres humanos. El mejor ejemplo lo tenemos al principio de la acción en Sorna por parte del equipo de cazadores, en esa secuencia que hemos comentado brevemente con motivo de la introducción del personaje de Roland Tembo en la sección anterior: detengámonos ahora en ella con más detalle.

Tenemos noción de la llegada de los cazadores desde el interior del tráiler, cuando Harding le está echando en cara a Malcolm que él tiene miedo al sitio en el que se encuentran, algo que él reconoce. El miedo se refleja en su hija Kelly (Vanessa Lee Chester), que es la primera en notar, por el oído<sup>384</sup>, la llegada de los helicópteros que transportan el material de los cazadores, llegada que es retratada como si se tratase de un desembarco aéreo de guerra, como si se produjera una

---

<sup>384</sup> De nuevo se atribuye a una persona una característica *animalizada*: en este caso la de ser capaz de percibir anticipadamente cambios en el ambiente que la rodea mediante el uso del sentido del oído.

invasión de la isla (F5025). Carr se ve sorprendido por la invasión, y no entiende por qué Hammond había de enviar dos equipos, dado que los helicópteros llevan el logotipo de InGen: se olvida de que el empresario ya no lleva las riendas de su empresa.



F5025



F5026



F5027

Tras el discurso introductorio de Tembo, comienza la acción propiamente dicha con un plano de una moto y un todoterreno literalmente volando por los aires, como si estuvieran compitiendo en un rali (F5026). A continuación observamos un plano en el que es posible ver a dinosaurios y humanos juntos, si bien desde atrás, en plano semi-subjetivo del todoterreno al que se ha encaramado Tembo (F5027). La toma es a contraluz y todavía no nos da una idea del grado de verosimilitud alcanzado con los últimos avances digitales. El siguiente momento en el que comparten pantalla humanos y dinosaurios es el de la persecución entre una moto y, como denomina Tembo al dinosaurio, “Friar Tuck”: el movimiento está muy logrado y no hay duda de que tanto animal como humano se encuentran en el mismo lugar (F5028). La moto sigue avanzando, y podemos observar, en plano hipersubjetivo desde la posición de Ludlow, que el ver cómo se cuele la motocicleta entre las patas de un braquiosaurio acrecienta la sensación que tiene el espectador de estar allí mismo (F5029).



F5028



F5029

Este momento constituye uno de los efectos más logrados y comentados del texto fílmico, y el grado de compenetración entre las imágenes generadas por ordenador



—correspondientes al dinosaurio— y las tomas *reales* de la moto es muy alto. Conviene hacer esta aclaración porque, si no fuera porque sabemos que los dinosaurios se extinguieron, también podríamos creer que la imagen generada por ordenador es la de la moto. De hecho, no estoy del todo seguro de que la moto y su ocupante no hayan salido también de un ordenador<sup>385</sup>. De esta manera se añade una capa más al paralelismo entre animales y personas en esta película: ambos pueden haber sido generados por ordenador.

El paleontólogo de la expedición, el Dr. Burke, ataviado con apariencia de vaquero, también va de pie en su todoterreno y hace que éste se detenga, ralentizando la acción por un instante (F5030).



F5030

Él nos da de forma apresurada los nombres científicos y algunas de las características de los nuevos dinosaurios, como el paquicefalosaurio ante el que se ha detenido. Es un paleontólogo *alternativo*, en comparación con los que hemos conocido entre una y otra película, pero no deja de hacer lo mismo que Grant al principio de *Jurassic Park*: definir el comportamiento del dinosaurio con su propio cuerpo, teniendo en esta ocasión como discípulo al acompañante de su vehículo y por ende al espectador<sup>386</sup> (F5031).



F5031

---

<sup>385</sup> Lamentable o afortunadamente, según se mire, cada vez habrá lugar para más confusiones de este tipo con los avances que se están produciendo en la creación digital de imágenes.

<sup>386</sup> La acción tiene su complemento cómico cuando el dinosaurio ejemplifica la acción que se acaba de describir y paleontólogo y acompañante han de salir huyendo.

El despliegue automovilístico de los cazadores es impresionante, y aunque la camioneta que vemos a continuación sigue recordándonos a *Hatari!*, parece más propia de un entorno de guerra que de un safari (F5032). El vehículo es una verdadera máquina de atrapar dinosaurios, al menos de talla mediana, como el paquicefalosaurio que acaban de capturar. La escena continúa incluyendo tintes bélicos, con dos grandes brazos prensores que se despliegan desde el centro del vehículo<sup>387</sup> (F5033): cazadores y dinosaurio parecen supeditados al funcionamiento de la máquina, como si formaran parte de ella.



F5032



F5033



F5034

La tecnología también está del lado de los naturalistas, que documentan la escena haciendo uso de una cámara mini-DV de última generación<sup>388</sup> alimentada por una batería solar<sup>389</sup> (F5034). El contraste radica no sólo en la diferencia de intenciones entre uno y otro equipo, sino también en la disparidad de tamaño entre un material y otro: la minituarización al lado de los naturalistas —siguiendo con el trasfondo bondiano del personaje del fotógrafo—, y el despliegue de dimensiones

---

<sup>387</sup> En realidad se trata de un vehículo militar, un AM General HMMWV (según la Internet Movie Cars Database, <http://www.imcdb.org>): una variante del mismo aparece en un convoy militar de *War of the Worlds*, en concreto un AM General HMMWV M1025 (<http://www.imcdb.org>).

<sup>388</sup> En la fecha de estreno de la película, 1997.

<sup>389</sup> Salvo por la introducción de la batería solar —un accesorio tal vez no a la venta—, nos encontramos ante un caso de *product placement* (Morris 2007: 242), procedimiento según el cual se introduce algún producto que se encuentra a la venta en las tiendas en una o varias escenas de la película, como es el caso de esta cámara de vídeo de la marca JVC. Algo similar sucede con la cámara fotográfica Nikon, marca cuyo nombre se llega a pronunciar. El *product placement* también es típico de las películas de James Bond, donde se suelen promocionar, entre otros, el reloj o el coche del protagonista. Creo que el *product placement* aumenta la sensación de verosimilitud de las películas y contribuye a disminuir la distancia entre la realidad cotidiana y la ficción cinematográfica.

colosales del lado de los cazadores —como el de los conspiradores en la mayoría de películas del agente 007<sup>390</sup>.

La toma siguiente, con los documentalistas encaramados a una peña observando lo que están haciendo los *malos* (F5035), nos recuerda a momentos parecidos en *Close Encounters* e *Indiana Jones and the Temple of Doom*, momentos que contribuyen a una mayor identificación del espectador con los *buenos*, al realizarse en toma semi-subjetiva, por encima del hombro y de las cabezas de los naturalistas, como si se tratara de unos espectadores más que se interponen entre la acción y nuestro asiento.



F5035



F5036



F5037

La caza de *Elvis*, según la denominación que proporciona Tembo, se fotografía igualmente en plano semi-subjetivo que persigue la acción y la integración de dinosaurios y personas (F5036). Aquí también hay lugar para la identificación, ya que se nos hace sentir como si nosotros estuviéramos cazando al dinosaurio. En los planos siguientes se prescinde de la parafernalia pseudo-militar, y se reduce la lucha al enfrentamiento entre *Elvis* y una serie de laceadores (F5037).

De nuevo se corta a la ubicación de los documentalistas, en tomas cercanas, de primer plano o plano medio, con la cámara desplazándose en un ligero movimiento vertical descendente que hace crecer en estatura física y moral a los observadores.

La secuencia se ve interrumpida parcialmente por el hallazgo de una huella de tiranosaurio que hace que Tembo, como ya hemos comentado, abandone la cacería. La interrupción es momentánea, pues aún nos han de presentar formalmente a los pequeños dinosaurios de la escena inicial del texto fílmico, presentación que

---

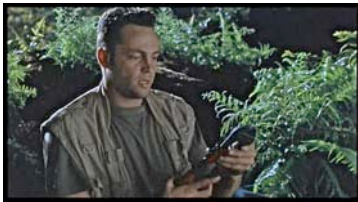
<sup>390</sup> En una nueva prueba de que nos encontramos en medio de una película que también es de acción, y no sólo de monstruos.

nos permite conocer la naturaleza sádica de Dieter. Éste se asombra de que los ejemplares de *Procompsognathus Triassicus* —o *compis*— no tengan miedo, y Burke le explica que se debe a que no han tenido visitas en esa isla, por lo que no hay razón para que teman al hombre. Dieter se encarga de que la haya, proporcionándole una descarga eléctrica a uno de ellos (F5038).



F5038

Con la espera en la rama del árbol de Tembo y Ajay se pasa a la secuencia siguiente, de noche, en la que Van Owen revela su otra identidad, ya que no se trata sólo de un fotógrafo sino también de un activista capaz de sabotear montajes como el de los cazadores de la isla. Una vez más, el paralelismo con 007 está presente: Van Owen tiene una misión que cumplir siguiendo órdenes de Hammond: liberar a los animales<sup>391</sup> (F5039).



F5039



F5040

Mientras el *plan de apoyo* se dispone a realizar su acción liberadora de dinosaurios, observamos que la forma elegida por Ludlow para convencer a los inversores sobre el futuro del zoo es una retransmisión televisiva vía satélite (F5040): por un momento los cazadores utilizan elementos propios de los documentalistas, en un adelanto de la unión que habrá de producirse entre unos y otros tras el ataque al tráiler. El dinosaurio que Ludlow muestra en pantalla se

---

<sup>391</sup> En lugar de volver a presentarse como Bond, James Bond, se presenta como el “back-up plan”.

encuentra enjaulado, y ese hecho es el que pretende subsanar Van Owen, secundado por Harding. Ludlow invita a los inversores a observar especímenes de mayores dimensiones, pero la cámara que sigue esa acción ya no es la televisiva sino la cinematográfica<sup>392</sup>. Van Owen y Harding muestran cariño y respeto hacia los animales antes de liberarlos (F5041).



F5041

No obstante, las sucesivas acciones liberadoras ponen en peligro tanto a la pareja de saboteadores como a la expedición de cazadores, aunque los primeros se mueven entre los dinosaurios con gran soltura y sin portar armas a la vista, aparte de las herramientas que permiten romper candados (F5042).



F5042



F5043



F5044

El caos se apodera del campamento, y entre los más perjudicados se encuentran, en justa venganza, algunos vehículos, contra los que los dinosaurios más fuertes despliegan toda su potencia (F5043). Los cazadores se convierten en seres perseguidos (F5044), y Tembo y Sidhu han de volar literalmente de la rama en la que se encuentran al verse sorprendidos por un vehículo en llamas (F5045), produciéndose una completa inversión de valores, con los vehículos al servicio de los dinosaurios, y los cazadores volando por los aires como aves, como animales, en una nueva animalización de los humanos.

---

<sup>392</sup> Que nos retrotrae a una escena similar con la madre de Dumbo presa en la película de animación



F5045



F5046

La liberación que más simpatía causa hacia Van Owen es la de la cría de dinosaurio (F5046), que además está herida, razón por la cual se la lleva consigo para curarla. Para ello solicita la colaboración de Harding, que acepta a regañadientes y acaba murmurando “Man, Ian’s not going to like this”, como si fuera más importante la desaprobación de Malcolm que el hecho de que estén yendo en contra de todas las normas de no intervención, amén de estar poniendo en peligro la integridad del equipo.

Por otro lado, entre los cazadores se lleva a cabo la completa desautorización de Dieter, a quien Tembo le dice: “That’s the last time I leave you in charge”. El jefe de la expedición manifiesta una vez más su condición de líder y cabeza patriarcal de la misma.

### 5.2.2. La secuencia del tráiler

Sánchez-Escalonilla contempla esta secuencia del tráiler en relación con otro momento semejante en la película anterior:

la escena más espectacular de la película: la caída del trailer-laboratorio [sic] desde un acantilado de la isla Sorna. El trailer [sic] estaba compuesto por dos cabinas unidas por una estructura de cordón umbilical, y debía ser empujado por un par de tiranosaurios mientras los protagonistas intentaban escapar. En términos narrativos, el momento era muy parecido al ataque del tiranosaurio contra el Explorer donde viajaban los niños de *Parque Jurásico*, pero esta vez se trataba de un ejercicio de realización que iba más lejos todavía en audacia técnica. (Sánchez-Escalonilla 2004: 337)

---

homónima (Sharpsteen 1941).



La secuencia es larga y tiene su prelude en la llegada del todoterreno que transporta a la cría del tiranosaurio: Malcolm ya está en el tráiler con su hija, intentando establecer contacto radiofónico con el barco, y Carr está preparando su “high hide”. Para aportar un mayor dramatismo, la escena se desarrolla bajo una intensa lluvia, que castiga los cuerpos de hombres y mujeres y limita sus movimientos, como cuando Van Owen y Harding trasladan a la cría del todoterreno al tráiler (F5047), en un anticipo de la tensión que van a tener que soportar a lo largo de la secuencia.



F5047

La entrada de la cría trae consigo una imagen parcialmente simétrica: a un lado se sitúa Malcolm con su hija, al otro Van Owen con su bebé, con Harding entre los cuatro (F5048): ambos *niños* necesitarán de protección para sobrevivir a la secuencia.



F5048

Para silenciar al dinosaurio, Van Owen hace uso de uno de los complementos varoniles por excelencia: su cinturón. Harding escanea la pata del animal para detectar la fractura. Y mientras Malcolm sigue perdido en un mar de frecuencias y de idiomas que no entiende, su hija pronuncia las palabras más sensatas que se han oído

hasta el momento sobre la presente situación: “Other animals are going to hear this”<sup>393</sup>, y le reclama a su padre que la lleve a un lugar alto.

Para ello han de acudir al *high hide* de Carr, que se sujeta a un vehículo mediante un cabrestante<sup>394</sup>. La vida de Kelly, aunque se la olvide durante la mayor parte de la secuencia, queda pendiente de un cable que la ata a la tierra. Por otra parte, el *high hide* de Carr nos remite a la casa en el árbol que menciona Grant en *Jurassic Park*. En esta ocasión Malcolm sí sube a su hija a una sofisticada —a la vez que precaria— casa en el árbol, aunque quien se termina quedando con ella es Carr, y no Malcolm (F5049).



F5049

Desde esa posición oyen los primeros rugidos de la pareja de tiranosaurios que vienen en busca de su retoño. Ello hace que Malcolm intente comunicarse con el tráiler telefónicamente, y no se sorprende de que su novia no le responda. Antes de descender hasta el tráiler, Malcolm le hace a su hija una de tantas promesas que no cumple: que volverá a por ella. La palabra de Malcolm como padre queda devaluada por las numerosas ocasiones en que sus acciones no están a la altura de lo que promete. Como sabemos, en el desenlace de la secuencia será ella la que acuda al borde del precipicio del que se ha salvado su padre.

Mientras tanto, dentro del tráiler, cuando Harding le pide a Van Owen que escupa en la mano de la paleontóloga —con la intención de utilizar el chicle que mastica el fotógrafo—, éste le escupe sin más. Lo que parece una mera broma de la película podría constituir un indicativo de la pobreza intelectual que se asigna a

---

<sup>393</sup> De nuevo Kelly da muestras de una especial sensibilidad al sentido del oído, como si fuera un animal nocturno.

<sup>394</sup> El cual inmediatamente nos remite al utilizado por Nedry en la película anterior: afortunadamente Kelly no sabe nada de lo sucedido en aquel caso concreto, y el lugar le acaba pareciendo seguro.



algunos de los hombres que la habitan, incluido el que se nos había presentado con ínfulas de James Bond.

Desde arriba, desde el *high hide*, se aprecia cómo se mueve el follaje ante la supuesta llegada de los dinosaurios (F5050), pero cuando Carr y Kelly siguen la huella de ese movimiento con la vista, lo que vemos no son dinosaurios, sino a Malcolm corriendo entre la vegetación bajo la lluvia (F5051), en un ejemplo más de que la película le pone repetidamente en el lugar, o mejor dicho, *en lugar de* los animales.



F5050



F5051

Malcolm llega hasta el tráiler, e inmediatamente vemos un todoterreno rodando precipicio abajo, signo inequívoco de que los dinosaurios han llegado casi a la vez que el matemático. Desde un primer plano que le sitúa a la izquierda del encuadre, como sucede en las escenas ya comentadas de San Diego, pero sin necesidad del movimiento desde fuera de campo, Malcolm interpreta el sentimiento de la mamá dinosauria: “Mommy’s very angry”. La llegada definitiva de los dinosaurios es anticipada por un primer plano de Malcolm (F5052a), que es sustituido compositivamente —cambiando el enfoque del primer plano al fondo— por un perfil de dinosaurio luciendo su amenazadora dentadura (F5052b)<sup>395</sup>.



F5052a



F5052b

---

<sup>395</sup> Una vez más se crea una cierta confusión sobre el lugar que corresponde a animales y a humanos, situando a ambos en el mismo lugar de la puesta en escena.

Los dinosaurios inspeccionan el interior del tráiler con la vista, y su oralidad visual se ve traducida en amenazadora oralidad (F5053). Se produce la devolución de la cría a sus padres, ante la sonrisa emocionada de Harding y la cara de circunstancias de Malcolm (F5054).



F5053



F5054

Aunque no nos hallamos en la sección dedicada al mundo externo, conviene recordar que tras este momento Harding afirma: “I think that the debate over the parental instincts of the T. Rex is now academic”, en un ejemplo más de que la película propone a los tiranosaurios como padres ejemplares. Cuando ya les han confirmado desde el *high hide* que los tiranosaurios se han retirado, el matemático, sin que sepamos cómo —como si hubiera desarrollado un sexto sentido para detectar a los dinosaurios—, avisa a los demás de que lo van a pasar mal. En efecto, en unos segundos el tráiler se vuelca, y el suelo pasa a ser el techo de nuestros protagonistas. Por alguna extraña razón, los dinosaurios pretenden empujar el tráiler por el acantilado<sup>396</sup>. La conducta resulta poco apropiada para unos depredadores, que deberían preferir cazar el contenido del camión. Los dos hombres se ven incapaces de abrir la puerta incluso aunando sus fuerzas (F5055), en una muestra de que la solución para hacer frente a la amenaza que suponen estos animales no reside en la fuerza bruta sino en el intelecto.



F5055

El primer vehículo del tráiler cuelga por fin del precipicio<sup>397</sup> (F5056). Todos se agarran a algo, pero Harding lo hace del lugar equivocado, y acaba cayendo sobre un cristal que se agrieta por momentos, y que es lo único que media entre ella y el abismo (F5057), incrementando así el suspense.



F5056



F5057

Sobre este momento, Morris propone la siguiente interpretación:

Sarah, filmed from below, falls onto a plate glass divider, previously unseen, which serves no practical function in the trailer but places a fragile barrier between her and death on the rocks far below. Her weight slowly fractures the glass. The cracks inscribe, and threaten to rupture, the movie screen itself – the only guarantee, when disbelief is suspended, of security in the *fort-da* game whereby spectators master their fears. Awareness of the screen, of the projected fantasy as Symbolic, here functions not as reassuring alternative to Imaginary immersion, but as metonym for the dreaded Real. (Morris 2007: 250)

Ciertamente, sobre todo vista en el cine, esta escena nos sitúa al borde mismo del horizonte de la muerte y del encuentro con lo real. Pero el cristal se rompe y tanto Harding como nosotros seguimos vivos, gracias a que ella y Malcolm se han agarrado a su mochila: nótese que ni siquiera en el momento de mayor heroicidad hay lugar para el contacto directo entre dama y caballero: el amor entre los miembros de esta pareja parece cosa de otros tiempos, aunque finalmente Harding, con la frente marcada por la sangre del golpe contra el cristal, busca el hombro de su amado (F5058).

---

<sup>396</sup> En referencia al final de *Duel*.

<sup>397</sup> El recuerdo del final de *Duel* cada vez se hace más patente.



F5058



F5059

Llega Carr al rescate, logrando proporcionarles la cuerda gracias a la cual se salvan, aunque tenga que atarla dos veces, creando un nuevo trasunto de cordón umbilical que devuelve la vida a los tres ocupantes del tráiler. Por el contrario, Carr *regresa a la naturaleza* de la manera más terrorífica de toda la película, siendo literalmente despedazado entre los dos dinosaurios (F5059). Sus problemas con el cabrestante nos recuerdan de nuevo a Nedry, pero esta muerte no tiene nada de justa y sirve para recordarnos la naturaleza depredadora de estos animales, que han estado siendo humanizados en el resto de la película.

La caída final del tráiler y del todoterreno de Carr nos remiten una vez más al final de *Duel*, con el añadido de las explosiones y de que aquí quedan tres personas colgando de una cuerda (F5060), un cordón umbilical signo del re-nacer de estos cuerpos. Se produce así un *re-nacimiento*, en el sentido de que nuestros protagonistas se han enfrentado a un peligro de muerte y han salido con vida del mismo, que se ve visualmente reforzado por la cuerda *umbilical* a la que se han sujetado. Al final de la misma les espera, de manera sorpresiva, la mano desconfiada de Tembo.



F5060



F5061

La secuencia tiene su corolario en el enfrentamiento verbal entre los dos equipos, llegando a las manos en el caso de Dieter y Van Owen, en lo que constituye el único ejemplo de combate violento entre hombres a lo largo de toda la película (F5061). La pelea se disuelve rápidamente en dos pasos: primero al ser separados

por un grupo de compañeros, y luego con la intervención de Harding, que utiliza con ellos una técnica que suelen aplicar los padres cuando hay disputas entre hermanos: la de desviar la atención de los disputantes hacia alguna cosa más importante. En este caso, Harding apela a la supervivencia de todo el grupo, pero su actitud hacia estos hombres los infantiliza, al tratarlos como si fueran niños.

### **5.2.3. Dieter eliminado**

La muerte de Dieter guarda ciertos paralelismos, tanto con la de Nedry —por suceder en un momento en el que está solo y porque los dinosaurios parecen actuar movidos por la venganza ante las actuaciones previas de sus ahora víctimas para con ellos, en una especie de defensa propia que resulta desproporcionada—, como con la de Gennaro, que es sorprendido cuando está en el retrete (Morris 2007: 246) —aunque el abogado da más la impresión de estar escondiéndose que respondiendo a las necesidades de su cuerpo como Dieter.

La escena comienza en un momento de descanso de la expedición, después de que Tembo se haya preocupado por el rastro de sangre que va dejando Harding cuando avanza. Una vez explicado que es sangre de la cría de tiranosaurio que no se seca por la humedad, ni la experta paleontóloga ni el consumado cazador le dan importancia al hecho de que Harding vaya dejando esa huella olfativa cuando avanzan. La ineptitud hay que achacársela no sólo a Harding, sino también a Tembo<sup>398</sup>.

Dieter avisa a su asistente, Carter, de que va a hacer sus necesidades, usando la expresión “I’m going to the ladies’ room”. Aunque el cazador está bromeando, lo cierto es que no dice que vaya al baño de caballeros, sino al de señoras. Tal vez se trate de un indicativo de su falta de valor, si seguimos la ecuación clásica que en un entorno patriarcal asocia al valor con los hombres y al miedo con las mujeres. Carter no le puede oír porque está escuchando música por unos auriculares: a partir de ese momento Dieter se encuentra solo, en la “ladies’ room” y ante la naturaleza habitada por dinosaurios.

---

<sup>398</sup> Puede tratarse de una licencia del guión para que los tiranosaurios sigan el rastro de la sangre de su cría, encuentren a la expedición, y nos proporcionen otra nueva secuencia de acción, pero no se deja de culpar a Harding, con la aquiescencia de Tembo, de que los tiranosaurios les persigan.

En un principio se le ve muy decidido, portando su arma un poco por encima de la cintura (F5062), aparentemente controlando la situación a pesar del entorno de vegetación exuberante que le rodea, y que podría estar ocultando cualquier peligro. En el plano siguiente, cuando empieza a quitarse ropa y oímos que se siente acuciado por la necesidad, también escuchamos ruidos de animales que le hacen ponerse en guardia (F5063).



F5062

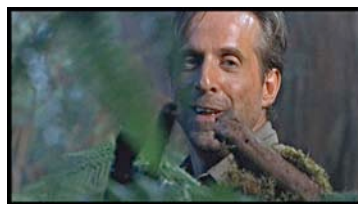


F5063



F5064

Con el arma en la mano, busca el origen del ruido entre la vegetación, siendo sorprendido por un viejo conocido suyo, un *Procompsognathus Triassicus* — también llamado *compi*, como hemos visto anteriormente— que hace que se caiga sentado frente a una amenaza poco mayor que una lagartija (F5064). Spielberg nos proporciona un plano desde el punto de vista del *compi* en el que se puede observar la sonrisa sádica de Dieter (F5065), que baja la guardia de nuevo al comprobar el origen de lo que creía ser una amenaza, y volviendo a su tono de broma le dice al animal, personalizándolo una vez más, que “It’s not polite to sneak up on people”, como si el dinosaurio pudiera entenderle, en una nueva asimilación de los animales con los humanos.



F5065

Tras esta interrupción, ya no sabemos si Dieter ha hecho sus necesidades o no, pero sí averiguamos que no sólo tiene miedo de los ruidos de la jungla, sino que también teme haberse quedado perdido, ya que su asistente no responde a su llamada. A partir de ahora, el nerviosismo de Dieter va en aumento, llevando ambas



manos armadas, una con una escopeta y la otra con el instrumento que proporciona descargas eléctricas. En su afán, se descuida, pisa en falso y se cae por un barranco, perdiendo sus armas por el camino. Al final de la caída, Spielberg nos lo muestra animalizado, literalmente mordiendo el polvo (F5066), en un anticipo de la humillación y tortura que aún ha de sufrir Dieter. A ello le siguen varios planos subjetivos de los *compis* en su veloz aproximación a la presa, hasta desembocar en un plano cenital que nos muestra a Dieter defendiéndose en posición casi fetal, rodeado de *compis* (F5067), en un anticipo de la regresión a la naturaleza que finalmente se va a producir. Dieter logra ponerse en pie, pero sigue con los pequeños dinosaurios adheridos a su cuerpo, y uno de ellos le muerde un labio, agresión que se muestra con toda su crudeza en primer plano<sup>399</sup> (F5068).



F5066



F5067



F5068

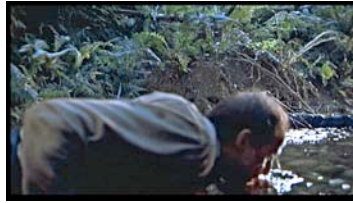
Dinosaurios y cazador juegan al gato y el ratón por un momento, con los *compis* aproximándose lentamente y Dieter corriendo hacia ellos, intentando que se dispersen como si fueran gaviotas o cualquier otra ave de sus dimensiones y ligereza. Desprovisto de armas, recurre a arrojarles piedras con cierto éxito, pero el miedo al comprobar las verdaderas intenciones de los *compis* ya se ha apoderado de él —y posiblemente del espectador que todavía pueda sentir algo de pena hacia el cazador. En la expedición nadie, ni su propio asistente, le echa de menos, y su mochila se queda abandonada. Dieter está desesperado, sigue arrojando piedras, y ya no llama a su asistente, Carter, sino a Roland, a Tembo, jefe de la expedición y padre funcional de Dieter: entonces Spielberg recurre al contraluz para mostrarnos la silueta de un atemorizado Dieter (F5069). El cazador cazado se cae torpemente y se pone a beber agua del río, como si fuera un animal, mientras le rodean los *compis* (F5070).

---

<sup>399</sup> Uno de los planos más desagradables de la película procede de estos diminutos dinosaurios que



F5069



F5070

Dieter logra desembarazarse de todos ellos, pero al caer por segunda vez tras saltar torpemente un tronco vemos cómo el agua del río se tiñe de sangre, indicándonos así la muerte del cazador a manos de los *compis*, que no abandonan su persecución hasta lograr su presa. Esta vez el ataque final se lleva a cabo fuera de campo. Y sólo tenemos noticias orales del mismo cuando Tembo, que lidera una pequeña expedición para buscar a Dieter, encuentra “just the parts they didn’t like”. Incluso el propio Tembo habla del cadáver de su subordinado desde una gran distancia emocional que sugiere que el jefe de la expedición considera merecida la muerte de Dieter a manos de los dinosaurios, una actitud que difiere radicalmente de la que muestra más tarde cuando pierde a Ajay, su valiente compañero de expedición. Si no fuera por algunos planos subjetivos de los *compis* cuando se le acercan corriendo, y porque no se nos muestra la cacería en su totalidad, podríamos decir que hemos visto un pequeño documental sobre la capacidad depredadora del *Procompsognathus Triassicus*<sup>400</sup>. Pero no, la secuencia se ensaña en el castigo que recibe Dieter como representante del tipo de hombre cobarde y sin escrúpulos que se está criticando en la película, y le animaliza de forma negativa, a diferencia de lo que sucede con Tembo o con el propio Malcolm.

#### 5.2.4. De la jungla a San Diego

Nos centramos ahora en el ataque nocturno de los dinosaurios al campamento, y en la incursión del tiranosaurio por las calles de San Diego.

La secuencia del ataque de los dinosaurios al campamento sigue en continuidad a la que acabamos de analizar. Tembo acaba de decidir dar una hora más

---

nos recuerdan a *The Birds*.

<sup>400</sup> Al final, se está cumpliendo la voluntad de Hammond, y en parte se nos está mostrando un documento gráfico que da fe de las costumbres de los dinosaurios de la isla, documento que debería servir para que al menos nadie vuelva a acercarse a la misma.



de descanso a la expedición antes de dirigirse al edificio de operaciones. La cámara sigue a Malcolm, que merodea por el campamento, no sabemos si en busca de su lugar de descanso, o presagiando algo —una vez más, como si se tratara de un animal—, o simplemente en funciones de vigía. En los charcos del campamento empiezan a detectarse temblores por impacto, como en *Jurassic Park*, de manera que sabemos que se acerca un dinosaurio de grandes dimensiones, probablemente un tiranosaurio. De los charcos se corta a un primer plano de Harding, que está tumbada y abre los ojos al percibir algo. El espectador, por su parte, percibe también las cicatrices que el encuentro con lo real ha dejado en su frente (F5071)<sup>401</sup>.



F5071

El hecho de que se corte para ofrecernos este plano —cuando lo que estamos esperando ver es un tiranosaurio— indica que hay una relación estrecha entre los animales y la paleontóloga, relación que queda confirmada por la cazadora ensangrentada que cuelga en medio de la tienda, y que se ofrece como la razón por la que los dinosaurios localizan el campamento. Así lo confirma uno de los planos favoritos de Spielberg, de los que no necesitan mayor efecto especial que una tienda de campaña y una sombra chinesca, suficiente para indicarnos el tamaño de la amenaza que se acerca, y que conjuga todos los elementos que estamos comentando: Harding, su cazadora, y el tiranosaurio que la busca (F5072)<sup>402</sup>. La culpable de que se produzca esta situación es Harding, por no haberse deshecho de su cazadora, todavía con restos de la sangre de la cría de tiranosaurio a la que ha contribuido a salvar.

---

<sup>401</sup> Esta imagen de Harding acostada, ensangrentada, con los ojos abiertos pero inexpresivos, nos hace temer por un momento que esté o vaya a estar muerta. Sin embargo, una vez más Spielberg juega a confundir al espectador introduciendo indicios que llevan a conclusiones equívocas a la par que angustiosas y por tanto incrementadoras del suspense y el miedo, y que al no confirmarse producen un gran alivio en el espectador.



F5072

El dinosaurio llega a introducir su cabeza en la tienda, olisqueando la prenda ensangrentada. Según Desson Howe: “That’s what a multi-million box office hit comes down to: primal sensation, like the sight of that T-rex head pulling Sarah out of troubled sleep and into a waking nightmare” (1997). Malcolm es testigo de la acción desde fuera, y, como Harding, procura no mover un músculo, sabedores de que los tiranosaurios reaccionan visualmente frente al movimiento, y no frente al estatismo. Parece como si Malcolm y Harding estuvieran esperando a que el dinosaurio cogiera la cazadora y se marchara. Malcolm tartamudea algo inaudible, tal vez buscando palabras para evitar lo que sucede: que un expedicionario dé el grito de alarma haciendo que el caos se apodere del campamento mientras el matemático intenta convencer a los demás de que no se muevan. Malcolm se ha mostrado muy prudente y ha hecho gala del avance en sus conocimientos sobre el comportamiento de estos animales desde la primera película, pero se echa de menos la heroicidad de Grant, que con una bengala es capaz de distraer la atención del tiranosaurio cuando ataca el todoterreno de los niños en *Jurassic Park*. Uno de los críticos más severos con la película se refiere, con cierta ironía, a lo poco plausible que resulta la reacción de Malcolm: “A guy will watch a T-Rex stick its head into the tent of his girlfriend and his daughter, but not rouse any of the armed men in his camp, or grab a gun himself” (Begg 1997). Parece como si Malcolm hubiera interiorizado tanto el comportamiento de los animales que reaccionara siguiéndoles el juego, y siguiendo las leyes que marca su naturaleza. Además, en esta película ya hay un cazador experto —a pesar del consentimiento de la prenda

---

<sup>402</sup> Este plano es capaz de evocar el miedo que cualquiera pueda haber sufrido al dormir en una tienda de campaña a la intemperie, incluso sin la necesidad de dinosaurios no del todo extintos por los alrededores.

ensangrentada<sup>403</sup>— a quien le corresponde disparar a los animales. Finalmente será él, Tembo, quien le dé el tiro de gracia al tiranosaurio.

Malcolm por fin se hace cargo de su *familia*, pero pronto pierde contacto con ella, y para ocultarse de la vista del tiranosaurio no duda en caminar a cuatro patas: una conducta regresiva que ya conocemos por Grant. Por su parte, Tembo dispara su arma contra el tiranosaurio, pero ésta ha sido sabotada por Van Owen y tendrá que acabar recurriendo a los dardos narcotizantes para abatir al dinosaurio macho<sup>404</sup>.

Gran parte del grupo, entre la que se encuentran Harding y Kelly —pero no Malcolm— encuentra cobijo en una cueva detrás de una cascada, después de que seamos testigos de una de las formas de muerte que nos quedaba por ver: morir pisado por un dinosaurio, como le sucede a uno de los expedicionarios (F5073).



F5073



F5074

Mientras tanto, asistimos a la única auténtica escena de caza de todo el film, exceptuando el tiro final de Harding, con el cazador solo frente a la fiera (F5074), teniendo que recargar la escopeta entre tiro y tiro, y haciendo gala de una sangre fría que dista mucho de los temores de Dieter ante una amenaza de menor envergadura. A pesar de la confusión del momento, los dos grandes depredadores han tenido ocasión de enfrentarse cara a cara.

La escena en la cueva parece completamente diseñada para ser incluida en un parque temático sobre la película<sup>405</sup>. Permite que un grupo amplio de *espectadores/personajes* se aproximen a la cabeza de un tiranosaurio, sin que éste pueda alcanzarlos. La escena proporciona uno de los momentos más desagradables

---

<sup>403</sup> Cabe la posibilidad —aunque Tembo haya descartado las ideas suicidas desde su presentación en el film— de que el cazador haya permitido el mantenimiento de la prenda ensangrentada para que haga de señuelo de los animales y que éstos no pierdan la pista de los humanos, con el fin último de dar caza a un tiranosaurio macho.

<sup>404</sup> De nuevo el exceso en la protección naturalista pone en peligro a los miembros de la expedición.

del film, cuando la tiranosauria recorre con su lengua la cara de Harding<sup>406</sup>. A continuación, Burke, el experto en dinosaurios, encuentra la muerte fuera de campo, al salir de su escondite, huyendo de una serpiente que se le ha colado por el cuello de la camisa. Su actitud contrasta con la sabiduría de Malcolm, la valentía de Tembo, o el aguante de Harding. La escena se completa con una nueva confusión entre Malcolm y los dinosaurios, ya que, cuando Van Owen anuncia “It’s coming back”, quien llega, ocupando el mismo lugar que la tiranosauria instantes antes, es Malcolm (F5075): la lluvia y la oscuridad hacen aún más difícil la correcta identificación de Malcolm como un *no dinosaurio*. Malcolm le agradece a Van Owen que se haya hecho cargo de su hija en su ausencia, lo que no hace sino recordarnos las múltiples ocasiones en las que la deja al cargo de otras personas, en menoscabo de su responsabilidad paterna.



F5075

La escena siguiente es la de la maleza o “long grass”, y en ella aparecen por primera vez en esta película los velocirraptores que tanto protagonismo tienen en *Jurassic Park*<sup>407</sup>.

La secuencia se cierra, por parte de los protagonistas principales, con Malcolm, su *familia* y Van Owen huyendo a la carrera, hasta que encuentran la entrada al centro de comunicaciones, hacia el que se dirige Van Owen solo, debido a que Malcolm tiene alguna molestia en una pierna<sup>408</sup>.

---

<sup>405</sup> Desconozco si ha sido así.

<sup>406</sup> Quizá confundiéndola con su propia cría, con cuya sangre sigue cubierto el rostro de Harding, y por tanto en una actitud más maternal que amenazadora por parte de la dinosauria.

<sup>407</sup> Morris vincula acertadamente esta escena con el primer ataque de *Jaws*: “Hunters are filmed side-on as unseen raptors kill them in long grass, apparently pulling them ‘under’ like Chrissie in *Jaws*” (2007: 246).

<sup>408</sup> En un breve reflejo de la vistosa cojera que luce al final de *Jurassic Park*, a resultas de su anterior enfrentamiento con los dinosaurios, y que aquí no tiene más consecuencia que ralentizar la acción por un momento y permitir el cambio de escena.

Nos situamos ahora en San Diego, donde se produce la espectacular llegada del barco que trae al tiranosaurio macho y a su cría (F5076). Ludlow inspecciona la cabina de mando, y ello le proporciona un anticipado encuentro con lo real en forma de mano que cuelga del timón (F5077).



F5076



F5077



F5078

Otra mano sujeta el mando que permite abrir la compuerta de la bodega. Inexplicablemente, su dueño, antes de morir, ha debido de ser capaz de encerrar al dinosaurio de nuevo en la bodega. Torpemente, un guardia de seguridad aprieta el botón que no debe, y ello da lugar a que *The Lost World* (F5078) se convierta por unos instantes en una recreación de *Godzilla, King of Monsters!* (Honda y Morse 1956).

El tiranosaurio busca su fuente de agua en la piscina de una familia (F5079) formada por una madre, un padre, y un hijo, y también un perro que termina siendo devorado.



F5079

La escena<sup>409</sup> acaba desembocando en una disputa entre los padres sobre la educación de su hijo, algo que entronca con la relación que puedan mantener los padres de Kelly entre sí.

---

<sup>409</sup> Que tiene, en un principio, reminiscencias de *E.T.*, con un niño que descubre a una criatura en su jardín.

La relación paterno-filial más marcada de la película es la mostrada entre el tiranosaurio y su hijo, y de ella se aprovechan Harding y Malcolm para usar a la cría una vez más como cebo. En esta ocasión, se encuentra muy sedado y amordazado, en un plano que hace sentir compasión por el animal (F5080). El secuestro de la cría de dinosaurio trae consigo el que Malcolm sea apuntado con una pistola por un guardia de seguridad<sup>410</sup> (F5081). El uso de la palabra le es suficiente a Malcolm para defenderse, y le dice a Harding que para dar con el padre sólo tienen que seguir los gritos. Malcolm cada vez se muestra más seguro en su manera de entender a los animales, tanto en su comportamiento general como en el que afecta a la paternidad de los mismos.



F5080



F5081

Cuando la acción vuelve con el tiranosaurio adulto tenemos ocasión de ver todo tipo de choques entre vehículos, y al dinosaurio comiéndose un semáforo en rojo (F5082). La ley que él va a seguir no es ni la de la carretera ni la de los humanos, sino la de su instinto —animal, pero también paternal. De entre los damnificados por la furia del animal destaca David Koepp, guionista de la película<sup>411</sup> (F5083).



F5082



F5083

---

<sup>410</sup> Al estar reflejada en un espejo retrovisor, la imagen nos remite a *Duel*, como también lo hace el color rojo del descapotable que conduce el matemático.

<sup>411</sup> En los títulos de crédito aparece como “unlucky bastard”, algo que fue muy del gusto de la crítica.



Malcolm y Harding logran atraer la atención del adulto poniéndole cerca a su hijo. En la persecución ocurre una nueva coincidencia entre el comportamiento de Malcolm y el del dinosaurio, ya que los dos entran en el almacén atravesando las paredes, Malcolm con su vehículo y el dinosaurio con su pesado cuerpo.

La narración vuelve, literalmente, al principio de *Jurassic Park*: del “Shoot her” de Muldoon pasamos al “Shoot it” de Ludlow, con un “it” que requiere la explicación de que se trata del adulto, y no de la cría. Una vez más, se nos muestra la silueta de un hombre, Ludlow, que en esta ocasión se podría corresponder con el símbolo de *alimento para dinosaurios* (F5084). Finalmente, es Harding quien dispara el dardo narcotizante, y, mientras se cierra la compuerta (F5085), la cámara de Spielberg se detiene en un largo y elaborado contraplano de Malcolm en el que creo que se nos pretende mostrar no sólo su similitud, sino también su empatía con el animal (F5086).



F5084



F5085



F5086

### **5.3. EL MUNDO EXTERNO EN *THE LOST WORLD: JURASSIC PARK***

*The Lost World* crea y refuerza nuevas familias de dinosaurios y humanos. La devolución de un cachorro de dinosaurio a su padre constituye la trama final del film, mientras que un padre humano intenta construir una nueva familia a partir de los restos que quedan de otra anterior en la que ha sido la madre la que se ha ido<sup>412</sup>.

La familia es central en esta película, para el pesar de críticos como Bill Stamets:

---

<sup>412</sup> En esta ocasión, y a modo de contraejemplo de lo que suele suceder en las películas de Spielberg.

At the Chicago premiere of *The Lost World*, I overheard a Universal Studios publicist vainly cautioning some parents with toddlers that the PG-13 fare of man-eating dinos might be too much for underage stomachs. However, the tyke perched on her daddy's lap kicking the back of my second-row seat was bored, not floored, by the gore. Yet responsible caretaking of children and other creatures is the movie's single, hard-to-swallow morsel of a message. [...] If you set aside the movie's science bashing and corporate scolding, its agenda is child care. Dinos do it right; we don't. "Find out what family values meant some 80 million years ago," reads a Field Museum press release for its "Dinosaur Families" exhibit, which opened the day after *The Lost World: Jurassic Park* did. (Stamets 1997)

Ya hemos mencionado en varias ocasiones el instinto paterno de los dinosaurios, y volveremos sobre ello al abordar el mundo interno de *The Lost World*, por lo que la presente sección la dedicamos a las familias humanas que se presentan en el texto fílmico, prestando especial atención a la de Malcolm. Para ello nos fijamos en la introducción de la primera familia en la escena que inaugura la película —así como en la que aparece al final del film—, a continuación estudiamos el primer encuentro entre Kelly y su padre, luego analizamos cómo se constituye la familia que Malcolm está intentando construir, y finalmente nos sentamos frente al televisor, con lo que queda de familia tras una nueva aventura *jurásica*.

Antes de comenzar con cada uno de los apartados, querría apuntar el intento de continuidad existente entre la familia de Grant en *Jurassic Park* y la de Malcolm en su secuela. La de Grant es una familia *figurada*, para la ocasión, *en prácticas* si se prefiere, en cambio la de Malcolm es una familia *real*, no figurada. Finalizábamos nuestro análisis de la primera película preguntándonos qué pasaría si Grant tuviera hijos con Sattler<sup>413</sup>. *The Lost World* no da respuesta a esa pregunta, pero sitúa a su protagonista en una posición similar a la que podría haber llegado a tener Grant si hubiera *evolucionado*: tal vez separado y manteniendo una relación sentimental con otra paleontóloga. Con esta especulación lo único que pretendo subrayar es el intento de continuidad que se produce de una película a otra —aunque se cambien los



actores y los personajes no sean exactamente los mismos— en la que se pasa de una familia *artificial* e idealizada a una familia *real* con problemas concretos.

### 5.3.1. Dos familias de desconocidos

Al principio y al final de *The Lost World* aparecen dos familias integradas por personajes no relacionados directamente con los protagonistas. La primera de ellas inaugura el texto fílmico.

Perry ha anotado la sensación que genera la escena inicial de *The Lost World*: “The opening sequence fulfilled the purpose of filling the audience with anxiety, as a wealthy family picnics by the sandy shore of an idyllic tropical isle” (1998: 93)<sup>414</sup>.

La secuencia, como la película, comienza con una pantalla en negro desde la que se pueden oír sonidos marinos<sup>415</sup>. La primera imagen que nos muestra el film es la de la mar, en perfecta continuidad con el último plano de *Jurassic Park*. Pero, en lugar del contraluz esperanzado de entonces, nos encontramos con que la cámara se mueve ligeramente hacia arriba para mostrarnos otra isla, la isla de Sorna, cuyo nombre y distancia con respecto a la anterior aparecen en pantalla. El título de la película también se sobreimpresiona, en este caso contra los acantilados de la isla, y entre el ruido que llega de la mar, de la selva y una música con tintes de suspense, aparece algo que no nos esperamos, un yate de recreo —que da pie a que la primera imagen de un hombre en la película sea la de un marinero portando una botella en las manos. Esa imagen lujosa se ve confirmada por otra botella de champán a la que sigue la cámara hasta que se rellena una copa. El plano es representativo del matrimonio que nos vamos a encontrar: muestra copas altas y estiradas (F5087), como los miembros de la pareja, perfectamente distantes la una de la otra, y por tanto suficientemente separados como para no tocarse, de nuevo como los miembros de la pareja. La toma es larga y sigue en continuidad a la copa hasta que llega a manos del marido, para detenerse en la hija de la familia, a quien se le sirve un sándwich. La

---

<sup>413</sup> En la segunda novela *jurásica* de Crichton no se clarifica la situación sentimental de Grant, pero sí se especifica que Sattler ahora está “married to a physicist at Berkeley and has a young son and daughter” (1997: 36).

<sup>414</sup> Freer apunta una cierta similitud con el inicio de *Jaws*: “*The Lost World* starts with a scene that mirrors the beach-frivolity-turning-to-terror axis of *Jaws*” (2001: 239).

<sup>415</sup> En alusión directa al comienzo de *Jaws*.

madre le ofrece gambas y cariñosamente le dice que no se aleje: “Darling, don’t wander off”.



F5087



F5088

El plano se rompe con la exclamación del padre, de espaldas a la acción: “For God’s sake, leave her alone, Deirdre” (F5088). El “leave her alone” nos remite, por oposición, al “Shoot her” del principio de la película anterior, y se constituye, a nuestro juicio, en punto de ignición del texto fílmico: *déjala sola*, sola ante la posibilidad de un encuentro con lo real, como así se produce. La niña, gracias al consentimiento del padre, se sale con la suya, pero la madre está preocupada por el hecho de que pueda haber serpientes, y por eso acude donde se encuentra su marido, que está tumbado leyendo el periódico —ocupación típica de los hombres en familias patriarcales—, y desde su tumbona ejerce el control de su familia.

Male power is central to any consideration of masculinity; patriarchal order continually attempts to define power and masculinity as practically synonymous. It is therefore no surprise to find that in filmic representations of masculinity, associated issues such as status, hierarchy, knowledge, skill, language and success inform our understanding of the operations of male empowerment and control, whether this be exercised over events, people or emotions. (Kirkham y Thumim 1993: 18-19)

Aunque la mujer está de pie, en una posición que podría resultar más dominante, en realidad se encuentra visualmente dominada por el marido, que la rodea por un lado con su cuerpo y por otro con la fálica botella, que ocupa el otro extremo del encuadre (F5089).



F5089

La escena tiene una cierta connotación sexual, ya que, aprovechando la profundidad de campo, el marido tiene uno de sus pies colocado a la altura de la entrepierna de su esposa. Por su parte, el vestido de la mujer anticipa el destino de su hija, ya que va estampado con unos dibujos que de lejos se asemejan a cicatrices. No hay lugar a más discusión, y se impone la palabra del padre: “Just let her enjoy herself for once”.

La alusión a Dios que hace el padre (“For God’s sake”) y a las serpientes que hace la madre refuerzan el contexto edénico del lugar donde se va a producir el encuentro con los pequeños dinosaurios. Se muestra a la niña en plano general, integrada en la naturaleza y al mismo tiempo empequeñecida por ésta (F5090). El vestido claro de la niña también lleva estampaciones de flores que vistas de lejos anticipan, como el vestido de su madre, las cicatrices que tendrá su cuerpo (F5091) tras el ataque de los *compis*<sup>416</sup>.



F5090



F5091

Oímos los chillidos de la niña tras su encuentro con lo real, desde la posición de los padres, que se desplazan hasta el lugar de los hechos. La madre, desprovista de su sombrero, grita con su boca y por sus ojos, mientras las ramas rojizas de su vestido no hacen sino reflejar las heridas que está sufriendo su hija (F5092), subrayando así el punto de ignición del texto fílmico.

---

<sup>416</sup> Los dinosaurios de la familia *Procompsognathus Triassicus* que acaban con la vida de Dieter.



F5092

Morris se ha fijado en la intertextualidad del momento:

Recalling *The Birds*, the creature has gathered a flock of others while the camera concentrated on the humans. As in *Jaws*, a beach idyll becomes a feeding frenzy. Compsognathus squeals merge with the girl's screams, motivating a cutaway to the parent's reaction, keeping the violence off-screen. *Psycho*-style screeches in the score, evocative of birds and hence a link to Grant's scientific premise in *Jurassic Park*, reinforce their panic. The climax is the mother's scream as she looks past the camera in horror. (Morris 2007: 245)

La primera familia de desconocidos del film aporta un modelo obsoleto, patriarcal, en el que la palabra del padre impone su ley, a costa de la integridad física de su hija. Este modelo no parece válido para Malcolm y su familia.

La segunda familia que se nos ofrece se localiza en San Diego, en un barrio residencial al que el tiranosaurio ha acudido para saciar su sed<sup>417</sup> (F5093). El hijo detecta primero al dinosaurio, y avisa con tranquilidad a sus padres, que duermen en la misma cama: "There's a dinosaur in our backyard"<sup>418</sup>. La frase resume un hecho, pero también el deseo escondido de Hammond y de tantos niños que han visto estas películas: tener un dinosaurio para ellos solos.

---

<sup>417</sup> Es como si por un momento volviéramos al lugar del que parte David Mann en *Duel*.

<sup>418</sup> Sobre esta escena, Gordon afirma: "In *Close Encounters* or *E.T.*, such a scene would evoke wonder; in *Poltergeist*, terror. But in *Lost World* it is a sight gag, tossed in for comic relief, as if Spielberg were reverting to the slapstick humor of his farce *1941* or simply parodying himself" (2008: 222). Nosotros creemos que además se está ofreciendo una alternativa de modelo familiar para Malcolm.



F5093



F5094

Una vez alertados, pero sin tomarse en serio las palabras que su hijo ha pronunciado con total naturalidad, los padres discuten sobre la razón por la que se despierta su hijo. Ajenos al peligro real que les acecha, aprovechan la situación para intercambiar recriminaciones y acusarse el uno al otro en presencia del menor. Según la madre, el padre debería leerle (no especifica qué, suponemos que cuentos, historias para dormir); según el padre, la madre debería prepararle la cena. La madre acaba achacando la interrupción del sueño a la luz del acuario y a que necesita una luz nocturna de verdad. Este modelo de familia *dialogado* o *discutido* en esta escena cómica de la película se asemeja más al que pueda tener Kelly en su casa, con un padre que no tiene ganas ni tiempo de leer historias y una madre que no dispone de un momento para preparar la cena<sup>419</sup>. Pero a diferencia de lo que sucede con la familia del principio, ambos progenitores comparten el grito de terror ante la contemplación de lo real: el dinosaurio que, como su hijo les ha anunciado, está en el jardín (F5094). El niño entretanto immortaliza el instante haciendo una foto.

Ninguna de estas dos familias resulta válida como modelo para el protagonista, Malcolm, y su deseo/necesidad de construir una nueva familia.

### **5.3.2. Kelly y papá Malcolm**

Kelly aparece en escena, vestida de rojo<sup>420</sup>, cuando Malcolm está conociendo a los miembros de su equipo. Llama a su padre “Dad” un número exagerado de veces seguidas, como si no se creyera del todo que está con él, o como si supiera que a Malcolm le cuesta oírlo, y le brinda un abrazo que parece indicar que llevan tiempo sin verse (F5095). La niña es afro-americana: la diferencia de raza con respecto a su

---

<sup>419</sup> En esta familia se mantienen de nuevo los roles tradicionalmente asignados a hombres y a mujeres, por lo que no se llega a sugerir que sea el hombre quien prepare la cena al niño: para eso tenemos que esperar hasta *War of the Worlds*.

padre en ningún momento se cuestiona, salvo cuando Van Owen le pregunta a Carr si se parece en algo al padre, en el momento en que Kelly es descubierta en la isla<sup>421</sup>. La familia que Malcolm puede construir, desde un punto de vista racial, es alternativa a la habitual, en lo que constituye un obstáculo más a añadir a su difícil empresa de mantener esa familia.



F5095



F5096

La magia del encuentro se rompe en cuanto el padre le avisa de que tiene algo que decirle. Se produce una breve elipsis en la que se supone que Malcolm le cuenta que él tiene que marcharse, y ella tendrá que irse con una mujer, presumiblemente una niñera. La opción de familia que Malcolm le ofrece a su hija se reduce a una dirección anotada en un papel (F5096). Kelly rechaza a la niñera aduciendo que apenas la conoce, mientras que su padre dice que la conoce desde hace diez años, lo que indica el tipo de relación familiar que han mantenido hasta ese momento. Kelly da más razones: “She doesn’t have Sega. She’s such a troglodyte”. La considera tecnológicamente atrasada, y ello nos hace pensar—incluso antes de que se vean y se lleven tan bien como aparentan— en Harding como una opción válida de madre sustituta de Kelly. Inmediatamente después, es Kelly quien menciona a Sarah como candidata a niñera. Malcolm no le da detalles, sólo le dice que se encuentra fuera de la ciudad.

Kelly sigue haciendo preguntas que se quedan sin respuesta concreta, y acaba recriminándole a su padre: “I’m your daughter all the time, you know. You can’t just abandon me whenever opportunity knocks”. La frase va acompañada de un gesto de la niña mediante el cual le devuelve la nota a su padre y se la pega en el hombro (F5097): en este sentido, la niña se muestra clara heredera de la facilidad gestual de

---

<sup>420</sup> El rojo nos puede estar indicando que ahí es donde el texto quema. Por otra parte, el rojo ya está vinculado con lo femenino en *Duel*.

su padre. Él, en cambio, reacciona ante esta frase de su hija como los padres del niño que ve al dinosaurio en su jardín, puesto que al no ser consciente de la evidencia — que su hija es ya toda una mujer— la acusa de repetir una frase que suena igual que la recriminación que le hubiese hecho su propia ex-mujer si hubiese estado presente.



F5097

La niña tiene derecho a recriminarle, ya que, como el propio Malcolm le dice: “I feel like in the last couple of years we’ve really started to work things out”, dando a entender que hasta entonces él apenas se ha ocupado de ella. Kelly le expresa lo que espera de él: “Yeah, but I want you to crack on me a little bit. Ground me or something. Send me to my room”. La niña tiene que sentirse muy abandonada para pedirle a su padre que la castigue. En palabras de Karen Schneider:

The world that is regrettably lost is not that of prehistoric animals but of instinctively self-less caretaking—precisely what the father/hero must learn and practice if he is to win the day. (Schneider 1999: 5)

La niña le pide que la lleve con él para ser su ayudante, como en Austin: lo que indica que ciertamente padre e hija han mantenido una relación previa que de algún modo ha funcionado.

El padre pone como excusa añadida la competición de gimnasia, y entonces ella averigua que él ni siquiera sabe que la han echado del equipo. El despiste entra dentro de una larga tradición de padres en películas estadounidenses que no saben de la evolución deportiva de sus hijos, o lo que es peor, se pierden *el partido*<sup>422</sup>. Ella le

---

<sup>421</sup> Spielberg nos propone un escenario actual, que él tiene en su propia familia, pero que no todo el mundo es capaz de aceptar como algo completamente normal.

<sup>422</sup> Algo que podemos observar en *Hook*.



resume la actitud de su padre ante la paternidad: “You like having kids. You just don’t want to be with them, do you?”. Kelly afirma esto cuando su padre la tiene visualmente acorralada frente a una valla metálica de la oficina de Eddie Carr, que han ido recorriendo durante su conversación (F5098). La valla metálica nos remite a la película anterior, y aquí, sin estar electrificada ni tan señalada, se usa como fondo para las palabras más duras de la hija hacia el padre, las que marcan el punto de ignición de la relación entre ellos.



F5098



F5099a



F5099b

El padre se defiende acusando a la madre de Kelly de haberla abandonado, marchándose a París. No sabemos cuándo ha sucedido eso, pero el propio Malcolm lo ve como un golpe bajo y pide perdón mientras se marcha, no sin antes darle carta blanca a su hija para que haga lo que quiera: “You want some good parental advice? Don’t listen to me, don’t listen to me”. Lo dice cuando ya media un abismo entre ellos, aunque la proyección de la sombra de su hija se cuele por la puerta abierta, a través de la cual se están comunicando (F5099a). Kelly se queda sola, en una variación del plano matriz de Spielberg, como una niña que quiere volver a casa y cruzar el umbral que le separa de su padre, deseos que se ven subrayados por la expresión de su cuerpo y por la proyección de su sombra hacia el lugar que acaba de abandonar Malcolm (F5099b).

Mientras Carr le da detalles a Malcolm sobre su *high hide*, Spielberg permite que la música de Williams adquiera un cierto tono de fantasía, intentando reflejar que ahora vamos a ver los preparativos desde los ojos de Kelly. La niña nos introduce en el tráiler y se pasea por el mismo, con su suelo iluminado por barras fosforescentes, como los pasillos de un cine o de un parque de atracciones: se ofrece así una nueva ocasión para que el espectador se integre en la acción (F5100). El lugar, además, está dotado de cama, sala de estar, cocina..., constituyéndose en una verdadera tentación para quien va en busca de un hogar (F5101), aunque tenga que ocultarse durante el viaje. Este primer encuentro entre Kelly y Malcolm logra



transmitir el deseo de la niña de integrarse en una familia, mientras que pone en duda la disposición del padre para que ese deseo se cumpla.



F5100



F5101

### 5.3.3. Construyendo una familia

En este apartado nos centramos en la construcción de una familia por parte de Malcolm, fijándonos en su relación con Harding y con Kelly.

El primer encuentro entre Harding y Malcolm se caracteriza por la falta de entendimiento entre ambos, algo que, como de costumbre, Malcolm indica con un gesto —en este caso de desaprobación— de la conducta de su novia (F5102).



F5102

O'Brien sostiene, en este sentido, que “there is no sense of affection between her and Goldblum and their relationship is at best another narrative contrivance designed to up the stakes in the action scenes” (1997). Yo creo que sí se muestran afecto<sup>423</sup>, aunque sus intereses en el momento en que se reencuentran son muy diferentes: Harding está fascinada con los descubrimientos que está haciendo, mientras que Malcolm pretende rescatarla de la isla. Su relación se caracteriza por la distancia, mental cuando están juntos y geográfica cuando están separados, y por la falta de

---

<sup>423</sup> Como hemos visto al final de la secuencia del tráiler.

comunicación, como lo demuestra el hecho de que Sarah<sup>424</sup> no le dijera nada a Ian sobre la expedición. Una vez más, si se hubiera enterado, Ian no se habría manifestado con palabras, ya que jocosamente le dice “I would have tied you to the bed”. Con esta afirmación, aunque sea pronunciada de manera burlesca, Ian también indica que podría aproximarse al primer modelo de familia patriarcal que aparece en la película.

Cuando Sarah se encuentra a un bebé estegosaurio no puede evitar abandonar su faceta investigadora por un momento (“We’re here to observe and document, not interact”, afirma, contradictoriamente, momentos después), y extiende su mano para acariciarlo, mostrándonos su lado más maternal (F5103). Ian se queja a sus dos compañeros varones diciéndoles: “She has to touch it. She can’t not touch”, y generaliza afirmando que en cuanto ve algo quiere tocarlo, pero más parece como si Sarah no pudiera evitar tocar bebés cuando se ponen a su alcance. Cuando los estegosaurios protegen a su bebé, Ian pronuncia las primeras palabras amables hacia su amada, al decir que él está haciendo lo mismo, proteger a su bebé, en este caso a Sarah. Ian utiliza un apelativo cariñoso, el de bebé aplicado a Sarah, un hecho que también podría ser indicador de los sentimientos paterno-protectores del matemático.



F5103

Sarah rechaza el proteccionismo de su novio, al que le espeta: “I’ve worked around predators since I was twenty. Lions, jackals, hyenas, you”, asimilándole con los depredadores. La frase se podría entender como un piropo, pero lo que se produce es un caso más de asimilación de Ian con los animales.

Poco después, Sarah le expone su teoría de que los dinosaurios también pudieron ser padres protectores: un indicador de su perfil investigador, pero también

---

<sup>424</sup> Como estamos refiriéndonos a una relación sentimental, parece apropiado que utilicemos nombres propios en lugar de apellidos para referirnos a los personajes.

una señal del tipo de relación que Sarah privilegia entre los animales, entre los que acaba de incluir a su novio.

Como para cualquier familia, el momento de comer supone una oportunidad de reunión. La persona que se preocupa por hacer la comida en este caso es Kelly (F5104), revelando de esta manera que se ha colado como polizón. El hecho de que prepare ella la comida se sitúa en continuidad con su última aparición en escena, en la que la habíamos visto en una especie de casa perfectamente equipada.



F5104

Sarah se pone del lado de Kelly, y no la culpa por su curiosidad, sino que la achaca a la herencia genética de su padre. Las *chicas* forman equipo contra, en este caso, el chico, como les hace ver Ian: “Don’t start the teaming-up thing about this”. La interferencia de Sarah sobre la educación de Kelly indica su grado de involucración como madre funcional de la niña. Es Ian quien no acepta su intervención: “Out of the conversation. Please. Really”, le dice. La acción de Ian debe entenderse como indicadora de la falta de coherencia en su relación con sus dos mujeres en la película: como manifiesta unos instantes después, desea un mayor grado de relación con Sarah, pero no la hace partícipe de sus preocupaciones paternas.

Para mayor privacidad, el padre se encierra con la hija en el tráiler, momento que Malcolm aprovecha para reñir a su hija por el follón que ha armado, que hace que aquello parezca su cuarto. Ian está, de esta forma, haciéndole caso a su hija, la está riñendo, y con ello está asumiendo una faceta más de la relación paterno-filial. Si no fuera por una pantalla de ordenador con la imagen de un dinosaurio, el escenario se asemejaría al de una casa con barrotes en las ventanas (F5105): un lugar seguro desde el que quizá se pueda intentar reconstruir la familia de Malcolm.



F5105

Sarah se entromete, pero no para seguir hablando de Kelly, sino de la relación que ella misma mantiene con el matemático. “I’m the best kind of girlfriend there is”, le dice, para añadir: “One who travels a lot. You like that. You love your independence”. Ian quiere algo más: “I’ve gotten used to being apart, but that’s not how I want to live”. Atrapado entre su novia y su hija, ahora es la pequeña la que, según Ian, no debe estar presente en la conversación. Kelly compara la prohibición con la restricción de altura de los parques de atracciones, asimilando las conversaciones conyugales con una atracción<sup>425</sup>.

A pesar del supuesto objetivo de salvar a Sarah de los dinosaurios, Malcolm no es capaz de ocupar ese mismo rol de héroe en el contexto social. Por ello, Sarah le echa en cara a Ian el haberla dejado abandonada en un compromiso social, e incluso en una cena con los padres de él. Por lo que afirma Sarah, parece que Ian quisiera una mayor unidad familiar, pero sin asumir la responsabilidad social que se relaciona con esa unidad. Sarah le hace estas recriminaciones desde una posición visual de inferioridad, ya que está de rodillas, recogiendo la basura que ha dejado Kelly, mientras Ian se mantiene de pie con las manos en los bolsillos (F5106).



F5106

---

<sup>425</sup> Puede que esté en lo cierto, ya que muchas comedias de situación familiares se sustentan en las diferencias entre los miembros del matrimonio y pareja y/o de éstos con los demás miembros de la unidad familiar. En cierta medida, nos estamos refiriendo de nuevo al cine de atracciones, reconvertido en serie de televisión en la sala de estar.

De esta manera, visualmente se intenta volver a la familia como unidad patriarcal en la que se debe hacer lo que decida el padre, como sucede con la primera familia de la película. Desde su humillante posición, Sarah está intentando llegar por lo menos al modelo de familia dialogante, pero Ian no quiere entrar en comparaciones.

En un instante, Sarah hace que Ian se siente mientras ella se levanta y le confiesa que “I love that you rode in here on a white horse. I really do” (F5107a). Sigue mostrándole su afecto, a la vez que se agacha ante él (F5107b) y le pide, jocosamente, que de vez en cuando aparezca en taxi, no sólo a lomos de un caballo blanco.



F5107a



F5107b

La conversación se interrumpe al impedir Ian que su hija salga afuera, por considerarlo peligroso. En esta ocasión parece ser Sarah la molestada por la presencia de la niña. Finalmente, Sarah se yergue para afirmar que sabe lo que está haciendo y que ellos se tienen que marchar. La conversación sobre la familia queda postergada por el trabajo, una actitud típica de los hombres que en esta ocasión utiliza Sarah. Y concluye, egoístamente, dirigiéndose tanto al padre como a la hija: “I love you. I just don’t need you right now”. Ian acaba tachándola de loca: “what you need is a good anti-psychotic”.

La conversación finaliza, interrumpida por la llegada del segundo equipo a la isla, sin que sepamos el tipo de compromisos que Ian está dispuesto a aceptar. Cuando salen a la intemperie Ian lleva cogida de la mano a Kelly, y ésta le reprocha “Cut the umbilical, dad” (F5108).



F5108

Como afirma Jonathan Romney, “*Jurassic Park*’s theme of parenthood is pushed even further to the fore, stressing the parental duty both to let go and to be protective when appropriate” (1997: 46).

No volvemos a tener un momento de *intimidad* de la familia hasta que son atacados por velocirrautores en el centro de comunicación. Allí llegan, Ian por delante, y Kelly de la mano de Sarah, traspasando el umbral donde está marcado el punto de ignición de *Jurassic Park*, esos 10.000 voltios de peligro (F5109). El ataque del primer raptor se efectúa por sorpresa sobre Sarah: Ian reacciona atrayendo hacia sí a su hija y observando la acción, en plano semi-subjetivo que nos hace cómplices de su no intervención para intentar salvar a Sarah (F5110). Ciertamente es que a Ian se le plantea la difícil tarea de escoger entre proteger a su hija o salvar a su novia.



F5109



F5110

Sarah, como mujer independiente —a pesar de lo sucedido en el tráiler—, se salva una vez más gracias a su mochila, y de nuevo la *familia* se agrupa. Ian da muestras de valor separándose de las dos e intentando distraer a los raptors, que aumentan en número. Las chicas se refugian en el interior de una caseta del centro, mientras Ian se defiende de un raptor que le ataca en lo que queda de una gasolinera<sup>426</sup>. Ian se esconde en un coche, que le ofrece protección ante su agresor, como si por un momento estuviéramos asistiendo al enfrentamiento entre Mann y el camión/ero en *Duel*<sup>427</sup>.

---

<sup>426</sup> Que nos recuerda mucho a la que aparece en *Duel*.

<sup>427</sup> Sin embargo la evolución del personaje masculino ha sido bastante grande, ya que en la primera película de nuestro corpus el viajante llama a casa desde la gasolinera, y al otro lado de la línea le esperan su mujer —que aparentemente no trabaja fuera de su casa—, sus hijos, y su madre, que está por llegar. En *The Lost World*, Malcolm afronta el encuentro con lo real en compañía de su familia, sin huir de ella.

Las chicas, por su parte, se ven obligadas a escarbar con sus manos en la tierra para salir de la caseta en la que se han escondido, mientras los animales realizan algo similar al otro lado de la puerta. Se intercalan planos de manos de unas (F5111) y garras de otros (F5112) que refuerzan la similitud entre humanos y animales.



F5111



F5112

Malcolm escapa del coche y se encierra con ellas, sin saber que un raptor se ha colado por el agujero que han hecho las chicas, las cuales le dan instrucciones sobre dónde debe dirigirse: arriba con ellas. En palabras de Schneider, “violence is again paradoxically—and perhaps untenably—both the danger that results from fragmentation of the family *and* the vehicle for its reunion” (1999: 6). La violencia une a esta familia<sup>428</sup>. Kelly salva a su padre del ataque de un dinosaurio, dando muestras de sus dotes como gimnasta y mostrándole una vez más que es ya toda una mujer independiente, capaz de salvarse como lo había hecho Sarah antes. A pesar del aprieto en el que se encuentran, Ian tiene tiempo de preocuparse por la evolución de Kelly en el colegio: “The school cut you from the team?”, momento que Sarah aprovecha para decirles a Ian y a Kelly que se vayan, mientras ella se escapa de un raptor en la zona alta del edificio. Resulta difícil mantener la unidad familiar cuando se ve atacada de esta manera, pero paradójicamente lo que surge de ahí es un refuerzo de cada individuo dentro de la familia.

Sarah da muestra también de sus dotes de supervivencia al permanecer colgada de un tejado con un solo brazo mientras arroja tejas para que finalmente los dinosaurios se peleen entre sí, en un ejemplo de que los raptors no se mueven en familias, sino, como los perros, en jaurías. La indiferencia que muestran hacia ella los raptors en su lucha interna y una serie de caídas fortuitas hacen que Sarah caiga



en manos de Ian y de Kelly: la familia está constituida, aunque brevemente, y lista para embarcar en el helicóptero que está aterrizando (F5113), con Ian situado entre sus dos chicas.



F5113

La forma de luchar —y de constituirse— de esta familia, es ligeramente diferente de lo que sucede en *Jurassic Park*: si allí todos colaboran para el bien común, aquí cada uno exhibe sus talentos particulares para la salvación de sí mismos y de algún otro miembro de la familia. Una consecuencia, tal vez, de la procedencia de cada miembro, con una hija de otra madre y un padre que no se entiende con su hija.

Una vez en el helicóptero, y como muestra de la fragilidad de esta familia, la unidad familiar se rompe una vez más visualmente, en esta ocasión debido a la intercalación de Van Owen entre Kelly y Sarah (F5114). La escena *rima* con el final de *Jurassic Park*<sup>429</sup>, pero en el texto fílmico que ahora nos ocupa no se produce ninguna mirada aprobadora de Sarah hacia Ian.



F5114

---

<sup>428</sup> Como sucede al final de *Jurassic Park*, cuando todos trabajan juntos para cerrar la sala de control.

<sup>429</sup> En el que Sattler mira con aprobación a Grant junto a sus dos hijos *adoptivos*.



#### 5.3.4. Familia frente al televisor

Sánchez-Escalonilla no le ve futuro a la familia de Malcolm:

A diferencia de *Parque Jurásico*, la cuestión en torno a la familia de Malcolm no termina de quedar cerrada al término de *El Mundo Perdido*: más bien parece un reflejo viviente de su Teorías [sic] del Caos. Nelly [sic] intentará que su padre cambie de vida y recupere la fortaleza perdida, pero esta emulación del pequeño Jack frente a Peter Banning en *Hook* sólo será un apunte débil, un intento de sugerir algo importante para una maduración del protagonista que no llegará a cuajar. (Sánchez-Escalonilla 2004: 338)

Estoy de acuerdo con que la cuestión no se cierra, pero, como hemos visto en el apartado anterior, quedan esperanzas para esta familia, cuya última aparición en la película ocurre en una habitación en la que están viendo la televisión. La escena se enlaza con la que la precede inmediatamente en el film, mediante el seguimiento del barco que primero observamos *en vivo* y luego a través del televisor. En la nave viaja una parte de una familia de tiranosaurios, la formada por el adulto y su cría, y sobre el mismo barco, reflejados en la pantalla del televisor, también se sitúan los tres miembros de la nueva familia de Malcolm (F5115): es como si ellos también viajaran en esa nave y tuvieran que ser protegidos<sup>430</sup>.



F5115



F5116

El plano siguiente nos revela la habitación en la que aparentemente están viendo la televisión Kelly, Sarah e Ian (F5116): se trata de un estudio en el que la cama matrimonial se sitúa al fondo, y el centro lo ocupa la pantalla del televisor,

enfrente de la cual se sienta nuestra familia, en un sofá. La estancia está plagada de libros y papeles, con unos zapatos tirados por el suelo en un extremo: suponiendo que se trate de la casa de Malcolm, no parece preparada para alojar una familia, ya que no hay lugar para la intimidad, como sucedía en el tráiler. Podría tratarse de un dormitorio muy grande, pero lo encuentro poco probable: la familia debería estar viendo la televisión en la sala de estar, no en el dormitorio. Parece que aquí todo es uno, dormitorio y sala de estar.

La cámara de Spielberg recorre a los miembros de esta familia siguiendo la mirada de Kelly (F5117a), que esboza una sonrisa al ver que la pareja de adultos está dormida<sup>431</sup> (F5117b). Kelly se acerca a la mesa de centro, sobre la que hay varios platos llenos de comida y una fuente llena de palomitas (F5118). Morris apunta que la presencia de las palomitas sugiere que la familia ha estado viendo una película (2007: 244): el hecho de que la fuente esté llena más bien parece indicar que se dispusieran a ver algo, tal vez precisamente la retransmisión del mensaje de Hammond, al que sólo presta atención Kelly. La mesa se completa con la presencia de dos copas y una botella de vino blanco que nos remiten a la familia de la primera escena del film. Como aquella familia, los *padres* han dejado sola a su *hija*, en este caso despierta frente al televisor.



F5117a



F5117b



F5118

Kelly, como si necesitara ver y oír mejor lo que Hammond va a decir, se aproxima al televisor, dejando atrás a su padre y a Sarah, de tal manera que parece que Hammond se estuviera dirigiendo directamente a ella, a su nieta figurada (F5119).

---

<sup>430</sup> La película se cierra sobre sí misma, como una caja china, de tal manera que vemos una pantalla de cine en la que una pantalla de televisor muestra imágenes que deberían pertenecer a la película que estamos viendo.



F5119

Gracias al letrero que le nombra en la televisión descubrimos algo nuevo del empresario escocés: que también él es doctor, ya que con ese título le describen<sup>432</sup>. Esta novedad le hace emparentar aún más con la pareja de doctores que están dormidos en el sofá, y otorga una mayor autoridad<sup>433</sup> a sus palabras. La cámara se acerca cada vez más al televisor, hasta que éste llena la pantalla, mientras de la partitura de Williams salen ecos de la música más pausada de la primera película, cuando Grant está dormido con los niños en el árbol, y de ahí se salta a imágenes no televisadas de familias de dinosaurios a las que se les está dando la oportunidad de encontrar un camino para sus vidas. Nos falta saber si el camino emprendido por Malcolm también es el que pueda permitir dar paso a la vida en familia. Hammond utiliza como broche de su intervención la expresión tan repetida por Malcolm en la primera película, “Life will find a way”: la expresión parece aplicable no sólo a las familias de dinosaurios, sino también al conato o intento de familia sentada en ese cuarto frente al televisor. El mensaje que transmite Hammond no es propio, y es como si Malcolm, a pesar de estar dormido, tuviera la última palabra, la palabra del padre que él tantas veces ha incumplido. El discurso de Hammond, incluido el paralelismo que estamos estableciendo con la familia de Malcolm, sólo le llega a Kelly, como si fuera demasiado tarde para aleccionar a los adultos, y fueran los niños y los adolescentes los que pueden ser formados, en conservacionismo naturalista y en la conservación de la familia, sobre todo de las que ellos puedan constituir en un futuro. Recordemos la restricción de edades de la película, su PG-13, y su *target audience*: esos adolescentes cuyas edades son clave en la formación de la identidad.

---

<sup>431</sup> Parece como si, influidos por las numerosas similitudes que se muestran en el film, estuviéramos hablando de animales.

<sup>432</sup> Aunque no sabemos *en qué* está doctorado.

<sup>433</sup> Romney observa un estilo presidencial en la aparición de Hammond en televisión (1997: 45).

#### **5.4. EL MUNDO INTERNO EN *THE LOST WORLD: JURASSIC PARK***

Como sucede en *Jurassic Park*, la preocupación interna que más angustia a los hombres de *The Lost World*, más allá de sus ansias por preservar la naturaleza, es saber y asumir cuál es su papel en el mundo. Lo acabamos de ver en el caso de Malcolm, con sus problemas para realizarse como padre y construir una familia. En esta película, aún más que en su antecesora, el papel de la mujer es muy relevante, y puede suponer una amenaza o una ayuda para el hombre. Algo que no afecta a Malcolm, porque ya ha estado en la primera aventura, es la sensación de sentir lo maravilloso ante la presencia de los dinosaurios. Entre los hombres de esta película figura un cazador que nos da sus razones para querer matar un tiranosaurio, el mayor depredador que ha existido. Por último, hay algo que afecta a los hombres, y en general a los seres humanos de la película: su similitud con los dinosaurios.

##### **5.4.1. El papel de la mujer: la herencia de Sattler**

“Anxiety about uncontrollable female power” (Kirkham y Thumim 1993: 22), eso es lo que puede llegar a sentir Malcolm ante las decisiones y acciones de su novia. Ella es la primera de todos en poner su pie en la isla, y lo hace sola, sin apenas necesidad de equipo material —salvo su *lucky pack*— y sobre todo humano. Hammond es conocedor de la valía y valentía de la doctora Harding, y decide enviarla la primera, sirviéndole así de cebo para Malcolm, que se traslada hasta ella obedeciendo a su instinto de protección, pretendiendo rescatarla. Una vez más, Malcolm es tratado como un animal, poniéndole un cebo para incitarle a la acción. La película le ofrece la ocasión de rescatarla, en la secuencia del tráiler, con la mochila de la suerte, símbolo de la independencia de Harding, de por medio.

A la primera aparición de Harding en la película le precede el hallazgo precisamente de su mochila de la suerte, su *lucky pack*, por parte de Malcolm y sus dos acompañantes. La reacción de Malcolm al ver que la mochila tiene un agujero es, una vez que ha dejado su arma en el suelo, pasar dos dedos a través del mismo (F5120): esto es lo más cerca que va a estar de mantener una relación sexual con su novia: penetrando su mochila con sus dedos, siguiendo la huella de algún otro depredador anterior.



F5120

Cuando el equipo de tres hombres por fin encuentra a Harding, la sensación que se da es que ha sido ella quien los ha encontrado a ellos, y así se lo manifiesta Van Owen: “I guess you got the jump on us a little bit, didn’t you, Sarah?”. Ella está en la primera línea de acción fotográfica, sacando fotos unos metros por delante del fotógrafo oficial del equipo (F5121a). Cuando Harding le saluda, Van Owen no puede evitar verse sorprendido y se tambalea (F5121b), teniendo que poner su rodilla en el suelo para no caerse. Van Owen, que se había presentado a sí mismo con ínfulas de ligón, es puesto en evidencia por la primera mujer con la que se encuentra: su reacción de sorpresa es aún mayor que cuando ve a los dinosaurios. A diferencia de Malcolm en la primera película, Van Owen no intenta ninguna aproximación seductora hacia Harding, respetando a la pareja, y creo que sobre todo respetando a Harding.



F5121a



F5121b



F5122

Tras saludar también a Carr, le toca el turno de aproximarse a Malcolm, para lo que Harding da un salto en el agua, en lugar de ir por la zona seca del tronco en el que se ha encaramado (F5122). Se encuentra a gusto, integrada en la naturaleza, como si ella hubiera heredado la Tierra, siguiendo el silogismo de Sattler frente a Malcolm en la primera película. Morris ve esta integración como un reflejo de lo simbólico:

Sarah, who has survived unthreatened until the expedition’s arrival, is spontaneous and impulsive, associated – in shots when men observe her – with

water, sunshine and vibrant life. Embodiment of Nature, easily co-existing and interacting with dinosaurs (despite her scientific creed being observation without intervention), and mother figure within the central human family, she represents the Imaginary as opposed to Malcolm's dark (literally: he wears black), justifiably cynical, rationality or Eddie's and the hunters' enormous guns, signifying patriarchal control. Light emanating behind Malcolm, Nick and Eddie, as if acknowledging her idealisation as their projection, evidences that this positioning of her is part of the Symbolic order. (Morris 2007: 249)

Ante la insinuación de Malcolm de que ella haya podido ser atacada, señalando a su mochila, Harding le dice que su *lucky pack* siempre tiene esa apariencia. La actitud de Harding, por tanto, no es ocasional sino permanente, siempre en primera línea, al borde del encuentro con lo real. Su afán por mojarse queda patente instantes después, cuando coge prestada la cámara de Van Owen y se dirige al encuentro de más dinosaurios caminando por el agua, mientras los hombres lo hacen por la orilla<sup>434</sup> (F5123a). Los hombres la siguen a distancia, mientras ella intenta explicarle a Malcolm por qué no le ha avisado de que se iba a la isla, aceptando el ofrecimiento de Hammond: sabía que Malcolm se lo habría impedido. A Harding le puede más su instinto explorador e investigador que el temor que le puedan haber infundido las historias que ha venido contando Malcolm sobre la primera isla.



F5123a

En este primer momento, en el que aparentemente aún no ha sido atacado nadie por los dinosaurios<sup>435</sup>, Harding es quien lidera la expedición, como se puede

---

<sup>434</sup> Esta actitud es propia de una cazadora, ya que por el agua se dejan menos huellas que puedan olisquear los animales.

<sup>435</sup> Aunque en realidad sí ha sucedido así con la niña de la secuencia inicial.

observar cuando hace que sus tres hombres se detengan y una vez más les coge la delantera (F5123b). Parece como si se hubieran pronunciado también para ella las palabras “leave her alone” con las que se marca el punto de ignición del texto fílmico: como la niña de la secuencia inicial, Harding también tiene sus momentos de encuentro con lo real, en el tráiler y frente a los velocirraptores. Ella se acerca a los dinosaurios mientras sus hombres se ocultan detrás de un tronco (F5124): en esa imagen nos damos cuenta de que Malcolm ya no empuña el arma, y en su lugar lo hace Carr, como si de momento hubiera cedido toda la iniciativa a sus compañeros.



F5123b



F5124

Harding se aproxima a la cría de estegosaurio, y para ello no duda en adoptar una posición propia de la milicia o de la caza, arrastrando su cuerpo por el suelo y avanzando apoyándose en los codos (F5125): imagen que en concepciones tradicionales de la masculinidad y de la femineidad habríamos asociado con un hombre y no con una mujer. Pero estamos ante una película de finales del siglo XX, y Spielberg refleja de esta manera la evolución habida en este aspecto. Harding sigue sus propias reglas de conducta no intervencionista, hasta que no puede evitar tocar a la cría, llevada por su curiosidad o, tal vez, por su instinto maternal<sup>436</sup>.



F5125

---

<sup>436</sup> Como hemos analizado en el apartado “Construyendo una familia” de la sección anterior.



Cuando salta el rebobinador automático del carrete de la cámara fotográfica, y los estegosaurios adultos acuden a proteger a su cría, la primera reacción de Malcolm es ir corriendo tras su amada, a lo que Van Owen reacciona sujetándolo. Una vez más, como tantas —suponemos— en su vida, Harding tiene que vérselas sola ante el peligro, dando muestra de su dotes de supervivencia cuando por ejemplo se agacha ante el coletazo demoledor de un dinosaurio o busca un tronco hueco en el que refugiarse.

Harding también hereda de Sattler su capacidad para atraer el peligro hacia sus seres queridos. Lo hemos analizado con anterioridad: bástenos recordar que, en contra de sus principios no intervencionistas, Harding acepta la proposición de Van Owen de llevar la cría de tiranosaurio al tráiler, con las funestas consecuencias que ello trae consigo para el vehículo y sobre todo para Carr. Recordemos también que, a pesar de sus conocimientos, mantiene viva la huella de su presencia en la isla portando una cazadora con sangre de la cría, algo que el propio Tembo llega a conocer y ante lo que él tampoco hace nada, como si no ninguno de los dos deseara que los tiranosaurios pierdan del todo el rastro de la expedición, en una muestra de una cierta pulsión de muerte de ambos, cazador y paleontóloga.

Harding no sólo se muestra activa documentando —y tocando—, sino que es la persona que acompaña a Van Owen en su misión liberadora de los animales atrapados por el otro equipo, mostrando una vez más su disposición para la acción.

Únicamente tras su encuentro con lo real sobre el cristal del tráiler parece un poco más dispuesta a seguir las indicaciones de Malcolm como hombre con experiencia en huir de los dinosaurios. En plena huida, escapando de un velociraptor, pierde su *lucky pack*, y con la pérdida de su mochila tal vez se desprende un poco de su independencia, siendo capaz, a continuación, de enfrentarse a los dinosaurios junto a Malcolm y a Kelly como una familia<sup>437</sup>.

De la misma manera que Harding parece tener la primera palabra, la primera imagen y el primer acercamiento hacia los dinosaurios en la película, a ella es a quien le corresponde, al final de la misma, disparar el arma con el dardo narcotizante que seda al tiranosaurio adulto de vuelta a la isla. Spielberg la muestra realizando las mismas acciones que ha llevado a cabo Tembo para capturarlo, y de esta manera



podemos ver a Harding con el dardo entre los dientes mientras prepara el arma (F5126) en el embarcadero de San Diego.



F5126



F5127

A continuación se muestra un detalle de la carga (F5127), la competición con un helicóptero en el que un hombre porta otra arma, probablemente dispuesto a matar al dinosaurio (F5128 y F5129), y por último otro detalle a cámara lenta del disparo del dardo (F5130).



F5128



F5129



F5130

Tras el momento de éxtasis que sufre Malcolm cuando el dinosaurio es atrapado (F5131a), el matemático se gira y con él la cámara y el enfoque, que nos muestran a Harding en plano semi-subjetivo y en una posición elevada (F5131b), sabedora de que ha sido ella quien ha dado el  *tiro de gracia*  de la película<sup>438</sup>. Malcolm, lejos de mostrar ansiedad ante las cualidades de su novia, colabora con ella apretando el botón que cierra la compuerta y la mira en una mezcla de amor, admiración y compenetración.

---

<sup>437</sup> Como hemos analizado en la sección anterior.

<sup>438</sup> Como lo hace Brody en *Jaws*.



F5131a



F5131b

#### 5.4.2. Pocas reacciones ante lo maravilloso

La sorpresa ante el avistamiento de dinosaurios vivos de *Jurassic Park* no puede ser repetida por el protagonista de esta película, ya que los ha visto con anterioridad. Por ello, la cámara se centra en la reacción de sus acompañantes, para los que contemplar dinosaurios de carne y hueso representa una gran novedad: de esta manera se privilegia la posición de Carr en primer plano, secundado por Van Owen, que está masticando chicle, en una toma de tres que también incluye a Malcolm (F5132). La toma siguiente (F5133) reproduce mejor la integración de personas y dinosaurios creados por ordenador en un mismo plano que en el momento equivalente de *Jurassic Park*.



F5132



F5133

El espectador no sólo está satisfecho con lo que ve, sino que, de acuerdo con Morris, se integra en la acción:

On Isla Sorna, Nick, Eddie and Malcolm stand, backlit, looking upwards and off-screen, initially seeking Sarah. Their projected desires prompt spectatorial anticipation as they precede in the relay of the look. When a stegosaurus enters, the reverse-shot establishes a mise-en-abyme: we watch them watching, while sharing their vision from a distance. Logs in their foreground separate them from the spectacle. Then another dinosaur lumbers past, between us and them, immersing our textual surrogates in the centre of the action and repositioning us

a stage closer, as if to their previous position. The sun flashes between the second creature's dorsal plates, into camera. The effect confirms diegetic solidity and depth while inscribing a metaphorical projector beam – linking it to light shafts penetrating the forest all around – and asserts the creature's virtual illusoriness as occupying the same pro-filmic reality as the cast, the set and the light that enables them to be filmed. Light, as ever in Spielberg, signifies projected desire. (Morris 2007: 248)

El deseo de encontrar a Harding por parte de nuestros tres hombres se ve superado por el deseo del espectador de disfrutar del espectáculo en el que animales y hombres se integran como si realmente hubieran sido filmados en el mismo lugar. De nuestros tres personajes, Carr es el más sorprendido, y se tambalea mientras deja escapar suspiros de admiración (F5134), lo que más tarde hace que su muerte resulte aún más sentida.



F5134



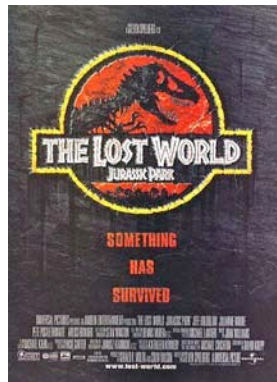
F5135

Malcolm, por su parte, hace memoria histórica y les recuerda que se empieza con exclamaciones de sorpresa y admiración, pero “later there's running and screaming” (F5135). Según Romney,

*The Lost World* is a post-miracle film. Where *Jurassic Park* was predicated on the sense of the unique, the never-before-seen, its sequel must inevitably be about the *déjà vu*, about the domestication of the marvellous. (Romney 1997: 45)

La actitud de Malcolm podría coincidir con la del espectador que ya ha visto la primera película, y que sólo se verá satisfecho si los efectos especiales han mejorado, como así ha sido. Resulta difícil creer que vamos a contemplar algo

realmente nuevo, cuando el cartel que anuncia esta película no es más que un remedo calcinado del anterior (F5136).



F5136

Según Romney: “It could be read as an admission that the new film is destined to be an atrophied repeat of the original” (1997: 45). Morris lo interpreta en relación con la primera película:

The new logo – a cracked, degraded version of the original, replacing its bright corporate sheen – promised both similarity and difference, reflected in Janusz Kaminski’s harsher cinematography, casting a duller, more sombre mood than Dean Cunnedy’s colourful precursor. Both quality guarantee and enigma, the logo dated the earlier movie and its merchandise, prompting consumption by proffering the lure of novelty. (Morris 2007: 242)

La sorpresa sigue vigente cuando Harding se acerca a la cría de estegosaurio y los tres hombres ven la acción, como el espectador o espectadora, desde una fila, parapetados detrás de un tronco. El “Is this even possible?” de Carr (F5137) es extensible al espectador que esté disfrutando de la integración de imágenes de dinosaurio en la película.



F5137

Van Owen le responde a Malcolm —que ha preguntado qué creía que iban ver— diciéndole que él esperaba “Animals. Maybe big iguanas”. La novedad para el espectador ya experimentado debe proceder de la contemplación de imágenes mejor integradas que en la primera película, y en una mayor variedad de dinosaurios, circunstancias que se ven cumplidas con creces en la secuencia de la cacería con vehículos<sup>439</sup>. De esta manera, espectadores y personajes comparten su deleitación al contemplar lo maravilloso.

Hay un elemento más que no deja lugar a detenerse demasiado tiempo ante lo maravilloso: se trata del ritmo de la película, propio de un film de acción. Según O’Brien, “the pace of the film does not allow time for wonder before people start ‘running and screaming’” (1997).

#### **5.4.3. Una cuestión de depredadores**

Roland Tembo, el cazador blanco líder de la segunda expedición, pertenece a “the men who cannot say no to a challenge, cannot walk away from a dare” (Kirkham y Thumim 1993: 23), al menos en un primer momento. Cuando hemos realizado su introducción hemos anotado que al llegar al mundo interno veríamos las razones por las que quiere cazar a un tiranosaurio: se las da a Van Owen cuando las dos expediciones se han convertido en una sola y parece que hay lugar para los hermanamientos y las confianzas (F5138).



F5138

Tembo afirma: “Somewhere on this island is the greatest predator that ever lived. The second greatest predator must take him down” “You’re going to use

that?”, le pregunta Van Owen, a lo que el cazador responde: “If he doesn’t surrender, yes”. Tembo no sólo personaliza al objeto de su obsesión usando el masculino “he” para referirse al animal —que como sabemos ha de ser macho—, sino que le concede la oportunidad de rendirse, de doblarse ante la voluntad del segundo depredador que ha existido —el hombre, representado por el cazador.

Van Owen insiste: “The animal exists on the planet for the first time in tens of millions of years and the only way you can express yourself is to kill it”. Tembo le responde:

—Remember that chap about twenty years ago? I forget his name. Climbed Everest without any oxygen. Came down nearly dead. And they asked him “Why did you go up there to die?” He said, “I didn’t. I went up there to live”.

El cazador resume, con su estilo coloquial y telegramático, el motivo por el que mata, enfrentándose a la posibilidad de morir: para sentirse vivo. Parece oportuno que tengamos en cuenta que el horizonte de la muerte está estrechamente ligado al goce (González Requena y Ortiz de Zárate 1995: 47).

Vida y muerte parecen una dualidad inseparable para hombres como Tembo, aunque finalmente el miedo ante el encuentro con lo real también se apodere de él. De esta manera, este nuevo Ahab<sup>440</sup> rechaza el puesto que le ofrece Ludlow en el zoológico que va a montar con los dinosaurios. Lo hace después de que le hayamos podido ver sentado reflexivamente junto al animal que ha capturado, pero no matado (F5139). La razón de su abatimiento, no obstante, no es ésa, sino la pérdida de un compañero. A diferencia de cuando muere Dieter, la desaparición de Ajay Sidhu le ha afectado profundamente. “I’ve been spending enough time in the company of death”, le dice a Ludlow desde un cuidado primer plano con luz proyectada al fondo (F5140) —que anticipa ligeramente el plano de éxtasis de Malcolm cuando se captura al tiranosaurio por segunda vez (F5031a). El texto fílmico nos muestra un elevado grado de evolución del personaje de Tembo, una vez que ha tenido su

---

<sup>439</sup> Secuencia que hemos analizado al abordar el apartado “Cazadores frente a naturalistas” en la sección dedicada a la acción.

verdadero encuentro con lo real en la forma de la muerte de su amigo. A diferencia de *Jurassic Park*, en su secuela no sólo se producen más fallecimientos, sino que algunos de ellos son muy sentidos, como los de Carr y Sidhu.



F5139



F5140



F5131a

#### 5.4.4. Dinosaurios casi como humanos

Entre las conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis de *Jurassic Park* figura el hecho de que se establece un paralelismo entre la posibilidad de criar de las, en un principio, únicamente dinosaurias del parque, y la evolución de Grant como padre capaz de proporcionar educación y entretenimiento a sus hijos *adoptivos*. En *The Lost World* el paralelismo entre dinosaurios y humanos está presente casi desde el primer momento en el que ambos coinciden en pantalla, con los estegosaurios protegiendo a su cría y Malcolm intentando hacer lo mismo con *el suyo*, es decir, con Sarah, según declara el matemático. La protección de la cría se repite en la secuencia del tráiler y en las escenas en San Diego. Según Schneider, de esta manera se refuerza el tema de la relación entre padre e hija humanos:

Although the father/daughter relationship in *Lost World* is partly eclipsed by the film's easy condemnation of vicious corporate greed, the theme of the inviolate parent-child bond is reinforced through, yes, the dinosaurs, who repeatedly respond aggressively to protect their offspring from perceived harm. (Schneider 1999: 5)

---

<sup>440</sup> Como se refiere a él Van Owen cuando Harding acaba de mantener un diálogo con Tembo sobre el origen de la sangre de su cazadora.

El tema de rescatar a niños y de reencontrarse con ellos no es nuevo en Spielberg, como hemos ido observando al repasar su filmografía hasta la fecha de estreno de *The Lost World*. En este respecto, Friedman considera que:

Spielberg teeters on the edge of self-parody by having the mommy and daddy dinosaur rescue and protect their endangered offspring, a situation replayed time and again by human characters throughout his movies. (Friedman 2006: 149)

Gordon llega a afirmar que “the human families in *Lost World* are all dysfunctional; the ideal family is the mother and father t-rex and their baby” (2008: 220). Ciertamente, los estegosaurios, y sobre todo los tiranosaurios, se proponen como modelo de unidad familiar que no se rompe ante circunstancias adversas. Pero la equivalencia dinosaurio/humano creo que se ve acrecentada por las muchas ocasiones en las que los humanos, sobre todo Malcolm, son presentados con características animales, bien debido a su presentación física, bien por la puesta en escena. Se podría afirmar que Spielberg sitúa a dinosaurios y humanos a un mismo nivel, el de los instintos básicos, y ahí parece que los animales llevaran efectivamente la delantera, sobre todo en lo que se refiere a la preservación de la progenie y en definitiva de la familia. Pero esto no sucede con todos los dinosaurios: los *compis*<sup>441</sup> y los raptores se mueven en manadas o jaurías donde la unidad familiar parece estar ausente.

Si hay un personaje que indique mejor que los demás la ruptura de una familia, ése es Ludlow con respecto a su tío:

The most unnatural family in the film is John Hammond’s. Peter Ludlow, Hammond’s nephew, has usurped the company, like a rebellious son. Ludlow is introduced in Hammond’s mansion as he seemingly takes over not only the old man’s business but also his home. The film’s chief villain, Ludlow is

---

<sup>441</sup> Los *compis* llegan a amenazar la integridad física de la hija de una familia al principio de la película, y son los que acaban con Dieter, el *hijo* figurado y desnaturalizado de Tembo, que encuentra un reflejo de su cruel conducta hacia los animales en la forma en la que muere.



caricatured as a spoiled, ultra-rich British snob, just like the yachting couple.  
(Gordon 2008: 222)

Su muerte, causada por el tiranosaurio macho y su hijo (F5141, F5142a, F5142b, y F5142c), es más que un castigo para el personaje, y supone una victoria metafórica del tipo de familia propuesto —idealizado por los dinosaurios—, frente al representado por Ludlow.



F5141



F5142a



F5142b



F5142c

Pero antes que la de Ludlow, ha habido otras muertes nada merecidas, como las de Carr y Sidhu. De esta manera se mantiene a los tiranosaurios como animales sanguinarios, a pesar de sus instintos parentales:

And Spielberg deserves credit for one last thing: He refuses to sentimentalize them. In primitive ways, the movie is structured around theories of T-Rex's familial instincts. Some humans help them, but the big mouths don't care. They don't get it. They don't bond with the humans. They still want to eat them. I like that in a dinosaur. (Hunter 1997)

El hecho de que algunos dinosaurios sean depredadores, sanguinarios e incluso malignos, no los separa de valores equivalentes a los que puede llegar a tener en ocasiones algún ser humano: “Unattached male humans, characterised by Ludlow's (Arliss Howard) greed and Dieter's (Peter Stomare) cruelty, constitute the

greatest threat to both prehistoric and contemporary life” (Morris 2007: 244). La barrera entre dinosaurios y personas aparentemente se rompe, y todos entrarían dentro del reino animal, pero el calificativo de *racional* se aplicaría a la mayoría de los humanos, y de ninguna manera a los dinosaurios. Dinosaurios como humanos no, pero sí *casi* como humanos.

### **5.5A. CONCLUSIONES: FRÁGIL RECONSTRUCCIÓN DE UNA FAMILIA**

Como sucede en *Jurassic Park*, en *The Lost World* nos encontramos con diversos modelos de masculinidad, pero aquél del que más se ocupa el texto fílmico es de nuevo el de su protagonista, el doctor Ian Malcolm. En repetidas ocasiones, el texto le muestra como un animal que tiene bien desarrollado el instinto básico de protección de su familia. La caracterización de Malcolm es bastante animalizada, tanto por su apariencia corporal como por la necesidad de comunicarse mediante gestos con los diversos personajes con los que se encuentra al principio del texto fílmico. Se establece un paralelismo entre la puesta en escena de Malcolm y la de los dinosaurios, paralelismo que animaliza al ser humano, y que igualmente humaniza a los animales. Este proceso de humanización se ve ampliamente desarrollado por la historia paterno-filial que se establece entre los dinosaurios (Schneider 1999: 5). Según Spielberg, “This movie is much more about the failure of people to find restraints within themselves, and the failure of morality to protect these animals” (Biskind 2000: 200-201).

La trama principal del film se revuelve alrededor de la exposición de los dinosaurios como reflejo e incluso como modelo de actitudes humanas. Por un lado, se les muestra como padres protectores preocupados por su progenie, como pueden llegar a serlo los padres de las familias humanas, incluida la de Malcolm. Por otro, los animales más violentos no dejan de tener conductas sanguinarias y despiadadas, desgraciadamente no muy alejadas de las que pueden desarrollar algunos seres humanos, como Dieter o Ludlow, en la película.

Malcolm, en este texto fílmico, ha de aprender de los tiranosaurios que pierden a su cría que para poder disfrutar de su familia ha de reconstruirla primero. A lo largo de la película, el matemático da muestras de su evolución en el entendimiento del comportamiento de los animales, aunque no es capaz de aplicar

esos conocimientos en la reconstrucción de su propia familia. Por un lado, debería intentar establecer vínculos afectivos más fuertes con su hija Kelly —algo que prácticamente no consigue durante toda la película. Por otro, debería aceptar responsabilidades en su relación con su novia Sarah Harding. La familia *real* de Malcolm —con una hija adolescente, la madre de ésta ausente y una novia independiente— difiere mucho de la *ideal* de Grant. Malcolm tiene que enfrentarse a las demandas que le plantean no una sino sus dos chicas —Kelly y Sarah—, que en varias ocasiones se pueden resumir en la frase que pronuncia el padre del yate del principio de la película, y que funciona como *mise en abîme*: “Leave her alone”. Aparentemente, Malcolm no sabe cuándo debe protegerlas y preocuparse de ellas y cuándo ha de situarse más a su lado, apoyándolas y dándoles la libertad que le reclaman (Romney 1997: 46). No es extraño que, ante la incompresión de su novio y padre respectivo, surja el *female bonding*.

La relación de Malcolm con su novia, la doctora Sarah Harding, está llena de distancias y desencuentros, aunque finalmente logra combatir, junto con Kelly y Sarah, a los velocirraptores, con una táctica de familia en la que priman las individualidades frente a las soluciones conjuntas. Por otro lado, Harding se erige en digna heredera de Sattler cuando esta última afirmaba que “Woman inherits the earth”, ya que en un principio la segunda isla está habitada sólo por Harding y los dinosaurios. Perfectamente integrada en la naturaleza, cuando se encuentra con los hombres de su equipo Harding ejerce la labor de líder del mismo. Aunque, también como Sattler, es capaz de atraer el peligro hacia sus seres queridos, en este caso a través de la sangre de la cría de tiranosaurio que impregna su cazadora, y que sirve de pista olfativa para los animales. Esto ocurre con el consentimiento de Tembo, como si ambos desearan encontrarse de nuevo con los tiranosaurios, aunque Harding aún lleve las cicatrices de su primer encuentro con lo real en la frente. A Harding también le corresponde disparar el tiro de gracia que devuelve a los tiranosaurios a la isla, mientras Malcolm colabora con ella y la mira con amor y admiración, en una muestra de que sí es capaz de averiguar dónde se encuentra su sitio en su relación con la paleontóloga<sup>442</sup>.

---

<sup>442</sup> Un sitio que se aproxima a los postulados de Victor Seidler sobre la posición del hombre frente al feminismo (1989: ix y 189).

Los demás hombres de *The Lost World* en su mayoría no tienen preocupaciones paternas, excepto por las dos familias de desconocidos que se nos ofrecen como posibles modelos de referencia para la que está construyendo Malcolm, sin que ninguna resulte del todo satisfactoria, una por ser patriarcal y obsoleta, y la otra por mostrarse dialogante pero demasiado enfrentada. La familia que se ofrece como *ideal* es la formada por los tiranosaurios y su cría (Gordon 2008: 220).

El cazador Tembo —que también es parcialmente animalizado en su caracterización— muestra ciertas inclinaciones paternas hacia Dieter cuando le va a buscar, hacia Harding cuando se preocupa por su cazadora, y sobre todo hacia Ajay, aunque, en este último caso, más que un hijo es como si una parte de Tembo se hubiera muerto con su compañero. La masculinidad de Tembo se distancia de esta manera de la aparente misoginia de Quint y de su pulsión suicida.

Por último, nos queda un conato de familia sentada frente al televisor, en una casa que parece poco apropiada para albergar a esa familia, y más adecuada para alguien que viva solo o en pareja, pero sin hijos. Para ellos, para los hijos, parece ir destinado el último mensaje que el *abuelito* Hammond lanza desde la pantalla televisiva, un mensaje conservacionista que podría ser aplicable tanto a los animales como a las familias que se sientan juntas a ver la televisión.

### **5.5B. CONCLUSIONS: FRAGILE RECONSTRUCTION OF A FAMILY**

As happens in *Jurassic Park*, in *The Lost World* we find several models of masculinity, but the one upon which the film text more clearly focuses is the model of masculinity represented by its main character, Dr. Ian Malcolm. The text repeatedly presents him like an animal with a well developed instinctive ability to protect his family. Malcolm's characterisation is rather animalised because of both his physical appearance and his need to communicate by means of gestures, not words, with the different characters he meets at the beginning of the film. In fact a parallelism is established between Malcolm's *mise en scène* and that of the dinosaurs, in an attempt to animalise the human being, but also to humanise the animals. The process of humanisation is fully developed in the father-son story that is told about the dinosaurs (Schneider 1999: 5). According to Spielberg, "This movie is much more about the failure of people to find restraints within themselves, and the failure of morality to protect these animals" (Biskind 2000: 200-201).

The main plot of the film circles around the exhibition of dinosaurs as reflections of, or even models for, human attitudes. On the one hand, the most violent animals cannot help behaving in a ruthless and bloodthirsty manner, which unfortunately does not differ much from the behaviour of some human beings, like Dieter or Ludlow in the film. On the other, dinosaurs are shown as caring parents concerned with their offspring, just like parents in human families, Malcolm's included, are expected to be.

In fact Malcolm learns from the tyrannosauruses that lose their baby that in order to enjoy his family he has to rebuild it first. Throughout the film the mathematician shows an evolution in the understanding of animal behaviour, but he is unable to put his knowledge to the service of the reconstruction of his own family. On the one hand, he should try to establish stronger affective links with his daughter Kelly —something he never fully succeeds in doing. On the other hand, he should accept responsibilities in his relation with his girlfriend Sarah Harding. Malcolm's *real* family —composed of a teenage daughter, her absent mother and an independent girlfriend— differs much from Grant's *ideal* family in *Jurassic Park*. Besides, Malcolm has to satisfy the demands of not one but two women, his two girls —Kelly and Sarah. Yet, most of the times these demands can be summed up in the sentence that the first father to appear on screen in the opening scenes of the film proleptically utters: "Leave her alone", a sentence that functions as a *mise-en-abîme*.

But Malcolm finds the women's demands much more difficult to accomplish than Grant had because he does not always know when he should act in a protective way or worry about them and when he should merely stay by their side, supporting them and granting them the freedom they are asking for (Romney 1997: 46). Given the lack of understanding these two women meet from their respective boyfriend and father, it is not strange that female bonding may arise between them.

Malcolm's relationship with his girlfriend Dr. Sarah Harding is distant and full of disagreement, although he succeeds in fighting the velociraptors—together with Kelly and Sarah—he does so with a family tactic in which the individual always stands before common solutions. Harding is also a dignified inheritor of Sattler's legacy, "Woman inherits the earth," for she is the only human being that at the beginning of the film inhabits the second island together with the dinosaurs. Harding is perfectly at one with nature, so much so that when she meets the men who have ironically come to the island to protect her, she takes the leading role. Like Sattler, Harding is also capable of attracting danger towards those she loves, in this case by means of the blood that the baby tyrannosaurus has left on her jacket and which the animals use as an olfactive tracking device. This happens with Tembo's consent and hints to their wish to meet the tyrannosauruses again, even though Harding still has the scars on her forehead from her first encounter with the Real. Harding is the one who shoots the final shot which involves the return of the tyrannosauruses to the island, while Malcolm collaborates with her and looks at her with love and admiration, showing that he *knows* by now the place he is allotted in his relation with the paleontologist<sup>443</sup>.

Most of the other men in *The Lost World* have no parental concerns, except for the two unknown families which are offered as possible reference models for the one Malcolm is building up. Yet none of them is completely satisfactory, the former being patriarchal and obsolete, and the latter being dialectical but dominated by disagreement. Paradoxically, the only family that is presented as *ideal* in the film, the one formed by the tyrannosauruses and their baby (Gordon 2008: 220), is not human but animal.

---

<sup>443</sup> A place that is close to Victor Seidler's postulates on man's position in the light of feminism (1989: ix y 189).

Roland Tembo, the hunter—who, like Malcolm, is partially animalised in his characterisation—shows some paternal concern towards Dieter, when he goes to look for him; towards Harding, when he worries about her jacket; and above all towards Ajay's death, although in this last case Tembo does not seem to suffer the loss of a son but rather it is as if a part of Tembo himself had died with his mate. In this way Tembo's masculinity differs from Quint's misogyny as well as from the latter's suicidal drive.

At the end of the film we are left with a tentative family sitting in an armchair in front of the television. The house does not seem to be prepared to lodge a family with a child but is rather designed for someone who lives on his own or with a partner. Nevertheless, the final message *grandad* Hammond is sending from the television screen, a conservationist message that might apply to both animals and families who sit together and watch television, seems to be intended not so much for the adults in the scene, who are sleeping peacefully, as for the child, Kelly, who seems to be the only one that is listening.





**CAPÍTULO SEIS**

***WAR OF THE WORLDS: EL CAMINO DE UN PADRE***





The intellectual side of man already admits  
that life is an incessant struggle for existence.

H. G. Wells, *The War of the Worlds* (1995: 186)

## 6.0. INTRODUCCIÓN: OBRAS DE MADUREZ

Tras *The Lost World* y hasta 2005, año en el que se estrena *War of the Worlds*, Spielberg dirige seis películas que podríamos calificar como post-*Schindler's List*, ya que la mayoría de ellas tocan temas históricos o de actualidad (aunque algunas se sitúan en el futuro) con una visión más trascendente que las realizadas con anterioridad al texto fílmico dedicado al holocausto judío<sup>444</sup>.

La primera de ellas es *Amistad*, estrenada en el mismo año que *The Lost World*. La película presenta África como madre patria, paraíso perdido del que los esclavos han sido arrebatados. Destaca el papel masculino de Cinque, cuya envergadura y apariencia física están encarnadas por el modelo fotográfico —y hasta entonces actor secundario— originario de África llamado Djimon Hounsou. Cinque es, para Spielberg: “A man who was courageous, sympathetic, angry, yet vulnerable and dignified. Without the casting I would have had to postpone the film for at least a year” (Freer 2001: 254). Al principio de la película se le muestra como un animal apresado (Friedman 2006: 280), a través de primeros planos de sus ojos y de la piel que los rodea, únicamente iluminados por los relámpagos de la tormenta (F6001). Estas imágenes nos retrotraen al principio de *Jurassic Park* (Morris 2007: 259, Friedman 2006: 280) y nos remiten también al comienzo de *The Tempest* de William

---

<sup>444</sup> Aunque la media es de algo más de un año por película, lo cierto es que en dos ocasiones Spielberg estrena dos películas en el mismo año, y es capaz de volver a repetir la empresa de rodar una película mientras monta otra (Fonte 2008: 211), como sucede con *Amistad* (1997b) y *The Lost World*, o con *Saving Private Ryan* (1998) y *Amistad*: un ritmo en ocasiones frenético que indica las ganas que el director tiene de contarnos esas historias. Con ocasión del estreno de *War of the Worlds*, Spielberg le manifiesta a José Manuel Calvo: “Trabajo en un montón de cosas porque tengo un apetito voraz de contar historias. Y soy avaricioso; mi avaricia es que quiero que todo el mundo escuche mis historias” (Calvo 2005).

Shakespeare<sup>445</sup> (1986). Cinque logra desencadenarse, y lidera el motín que pretende hacerlos libres.



F6001



F6002

Para ello Spielberg recurre a algunos de los planos más duros de su filmografía hasta *Saving Private Ryan*: la crudeza de las imágenes sólo es mitigada por la oscuridad de la tormenta. Cinque actúa como una fuerza salvaje de la naturaleza (F6002), movido por su instinto de libertad, que a lo largo de la película se convierte en un derecho. Morris defiende el uso heroico del cuerpo de Hounsou:

If the animalistic, majestic black man is ‘a recurrent erotic fantasy of some white males’ (Ferguson 1998: 227), that is no reason the classical physique should not be available to filmmakers to indicate black heroism. It is, after all, only to treat black heroes according to conventions of white male stardom. (Morris 2007: 264)

Según transcurre la película, su vestimenta se va adaptando a las circunstancias, amoldándose a la costumbre occidental, para finalmente aparecer vestido con una túnica rumbo a África. Cinque se acuerda de su tierra y su familia a través del vínculo de un colmillo de un felino que, como un fetiche, dice que le da seguridad. Desde su otredad cuestiona el sistema legal estadounidense: “What kind of a land is this where you almost mean what you say? Where laws almost work?”. Cuando vuelve como hombre libre, los subtítulos del final nos dicen que, aunque regresó a su Sierra Leona natal, no logró encontrar a nadie de su familia, posiblemente vendidos como esclavos. Spielberg construye la película como una lección de

---

<sup>445</sup> No resulta, por tanto, extraño que Hounsou sea el actor escogido para representar el papel de Canibal en la adaptación de Julie Taymor (2010).

historia, pensando en dos de sus hijos adoptivos, que son afro-americanos<sup>446</sup> (Perry 1998: 96, Fonte 2008: 389).

En el asalto de la playa de Omaha de *Saving Private Ryan*, uno de los soldados que agonizan, como ya hemos mencionado, se vuelve niño y reclama a su madre desde la arena, en su encuentro con lo real (F6003), en una de las secuencias más duras de ver que nos ha proporcionado el cine *mainstream*, y el cine de Spielberg en particular.



F6003

Lo mismo le sucede a Wade (Giovanni Ribisi) más adelante:

Men, literally trying to hold themselves together in confrontation with the Real, nevertheless forced by obligations imposed in the Symbolic, die crying for their mothers. The medic Wade, although at the centre of a fraternal laying on of hands, dies sobbing, ‘Mama, Mama, I want to go home’ – explicit confirmation of the Lacanian search that motivates all narratives but seems particularly pervasive in Spielberg’s structures and imagery, including this one concerned precisely to reunite James Ryan with his mother. (Morris 2007: 281-282)

En efecto, la poco creíble trama argumental de montar una misión para retirar del combate a un soldado —basada no obstante en hechos reales ligeramente similares

---

<sup>446</sup> La catalogación como *R —Restricted—* en Estados Unidos permite que la película sea vista por mayores de diecisiete años o menores acompañados. La carga didáctica lastra un poco el ritmo de la película, algo de lo que Spielberg se lamenta: “it became too much of a history lesson” (Freer 2001: 252). Aunque se incorpore en las enseñanzas de los institutos estadounidenses, “*Amistad* holds the dubious distinction of being Spielberg’s worst financial failure” (Friedman 2006: 270).

(Fonte 2008: 208)— tiene como destinatario al último hijo vivo de una madre que ya ha recibido demasiadas cartas de condolencia:

In contrast to other Spielberg women, Mrs Ryan receives neither a facial close-up nor dialogue; she represents *all* mothers, the archetypal lost mother, the projected female Other of masculine self-definition. (Morris 2007: 282)

El hijo, la madre, la patria y la bandera: todos se fusionan en los descendientes de esta *lista de Miller* (capitán John H. Miller, representado por Tom Hanks). Según Sánchez-Escalonilla, “Miller responde al arquetipo de héroe mesiánico: sus orígenes son desconocidos, y surge como un intruso benefactor en el mundo donde habitan aquellos que debe rescatar” (2004: 373). Sánchez-Escalonilla añade que “el capitán Miller testimonia con su vida que el hombre es el *único animal* capaz de morir por otro de su especie aunque ni siquiera lo conozca” (373). El hecho de contar con Tom Hanks —un actor muy reconocido con rango de estrella de Hollywood— demuestra que Spielberg ya no tiene miedo de que los actores famosos resten protagonismo a la película, en una obra en la que, a pesar de su macabro contenido, según Maria DiBattista, “terror is caught not in explosive bombardments, but in the isolated image of a trembling hand” (2000: 224). La filosofía de Miller, el maestro de escuela convertido en capitán, se resume en la frase: “Every man I kill, the farther away I feel from home”. El homenaje a la figura del padre recorre la película y su dedicatoria:

Miller’s ‘adopting’ Ryan and Upham, in the service of an apparently caring Marshall, and the context of Spielberg’s professed intention to ‘honour’ his father’s generation, can hardly be read other than as Oedipal reconciliation with a patriarch. (Morris 2007: 279)

Morris añade que “Miller restores the child to the lost mother and, in a reversed Oedipal scenario, renders Marshall’s patriarchy benign” (282). Sobre la figura de Miller, Morris apunta que “Miller nevertheless figures as good father – emphatically so, against the Nazi obscene father, in relation to the boyish Upham, but also to

Ryan” (280). Sobre Ryan, Morris afirma que “He inherits the father’s position, literally, by accepting Miller’s dying challenge” (281).

El robot-niño protagonista de *A.I. Artificial Intelligence* (2001) dedica todos sus esfuerzos a volver con la *madre* que le ha repudiado. Fonte se ha fijado en el momento en que Monica (Frances O’Connor) realiza la impronta que vincula a David (Haley Joel Osment) con ella (F6004):

nos llama la atención que no incluya el nombre de su marido, como si la propia Monica limitara desde un principio la relación afectiva del robot hacia ella ligando su amor, ya para siempre, a la figura materna exclusivamente, en lo que se constituye como una relación predestinada irrevocablemente a convertirse en un caso claro del síndrome del complejo de Edipo. (Fonte 2008: 317)



F6004



F6005

Según Friedman, “David demonstrates the most severe case of obsessive mother-love since Norman Bates in *Psycho*” (2006: 38). David es para Morris “a curious toddler with a ten-year-old’s body and vocabulary” (2007: 303). Gordon ve la historia como “a film about separation anxiety, mourning, and the attempt to recreate the lost object by bringing back the dead, creating a simulacrum” (2008: 228), y tiene duras palabras para la figura paterna que, ante la pérdida de su hijo, fabrica un robot con sus mismos rasgos: “In creating the boy, Dr. Hobby acts not like a father but like an arrogant god” (232). El final se torna ambiguo (Díaz-Cuesta 2004c: 380), aunque todo hace indicar que David muere con la re-creación de su madre (F6005), haciendo aflorar la muerte de nuevo asociada a esa vuelta a la figura materna.

*Minority Report* (Spielberg 2002a) supone la primera colaboración del director con Tom Cruise, quien da vida al detective John Anderton<sup>447</sup> en un futuro a cincuenta años vista en el que aparentemente resulta posible evitar todo tipo de crímenes gracias a la intervención de tres jóvenes, los *pre-cogs*, que prevén las acciones criminales antes de que acontezcan. Friedman llama la atención sobre la singularidad de este padre en la filmografía de Spielberg:

Though Agatha represents another of Spielberg's parentless children, John Anderton reverses the director's typical familial alignment: instead of focusing on the child with one or no parent, he concentrates on a man who loses his only son, a childless father. Because of that tragedy, his marriage dissolves. (Friedman 2006: 35)

Las tramas de la película se centran en relaciones paterno o materno-filiales: ese padre que ha perdido a su hijo, abducido por alguien; la madre asesinada de la chica *pre-cog*; y el padre figurativo de Anderton, Lamar Burgess (Max von Sydow). Toda la obra se ve imbuida del espíritu de la tragedia griega de Sófocles *Édipo rey*, en la que se basa el complejo de Edipo. Gordon cita las numerosas coincidencias con la obra de Sófocles, por ejemplo con los *pre-cogs* actuando como oráculo divino y Anderton como Édipo rey “who seeks a murderer only to discover he himself is the murderer”, con su ceguera voluntaria, o con su padre, representado de manera figurada por su jefe, a quien podría haber estado destinado a matar (Gordon 2008: 243). El papel de madre funcional de Anderton le corresponde a la Dra. Iris Hineman (Lois Smith), *madre* también del sistema pre-criminal: “she is a darkly ambiguous nurturing mother, embodying what Barbara Creed (1989) calls ‘the Monstrous Feminine’” (Morris 2007: 324). Spielberg y sus guionistas dan una última vuelta de tuerca a la historia, siendo Burgess quien se suicida frente a Anderton, contradiciendo a los *pre-cogs*, que preveían la muerte del *hijo* a manos del *padre* (F6006). El final feliz se ve redondeado con la reunión de Anderton con su esposa,

---

<sup>447</sup> En la película el personaje de Tom Cruise vuelve a ser el de un padre que ha perdido a su hijo (y también a su mujer).



en avanzado estado de gestación (F6007), como lo está la ex-esposa de Ray Ferrier (Tom Cruise de nuevo) en *War of the Worlds*.



F6006



F6007

*Catch Me If You Can* (Spielberg 2002b), a pesar de su tono ligero, como de comedia, es quizá una de las película más tristes de Spielberg, en el sentido de que es capaz de transmitir un gran dolor al adaptar los hechos reales en los que se basa. Ese dolor no se debe tanto a la muerte del padre del protagonista como a la decepción que se produce por la no-reunión con la madre, encuentro que no se llega a producir y que acarrea la detención por parte de quien pasa a ser su padre *adoptivo*. Antes de que se produzca el divorcio de sus padres, Frank (Leonardo DiCaprio) vive momentos felices con ellos, epitomados en la escena de baile que primero Frank y luego su padre tienen con la madre del primero:

An admiring Frankie watches as his father gracefully dips his tipsy mother but keeps his eyes directly on his son. It is a moment of male bonding and eroticism—as the father teaches his son how to sweep women off their feet by using his mother as the model—an idyllic portrait of the All-American family frozen in time: the prosperous father, the adoring mother, and the respectful adolescent primed to emulate his dad. (Friedman 2006: 71)

La escena tiene ecos de la *escena primaria*, con Frank observando cómo su padre subyuga a su madre (F6008), todo ello aderezado por unas gotas de vino tinto que han emborronado la alfombra como si fueran sangre (F6009): la escena siguiente muestra a Frank despertándose, como si lo que ha visto se mezclara con sus sueños.



F6008



F6009

Según Friedman, Frank llega a tener tres padres en la película, con Frank senior (Christopher Walken) como “permissive daddy”, Roger Strong (Martin Sheen) como “seductive father” y finalmente Carl Hanratty (Tom Hanks, en una nueva colaboración con Spielberg) como “tough-love parent” (2006: 73). Murray Pomerance sostiene que Frank

represents a new plateau altogether in Spielberg’s explorations of the man-boy, since he progresses on-screen from a boy who is lost, to a boy-man who develops his talents at fraud and performance, to—finally and climactically—a man-boy. (Pomerance 2005: 144)

A lo largo de la película, Frank ve cumplidas varias fantasías sexuales encarnadas en azafatas, en una modelo-prostituta y en una enfermera, Brenda:

Brenda’s (Amy Adams) initiatory sexual passion feeds into adolescent male fantasies about nymphomaniac nurses – made real by Frank’s deceiving charms, acquired glamour and endless money supply. (Morris 2007: 335)

Morris también observa algunas implicaciones de las connotaciones edípicas de la historia:

Universalisation of Frank’s criminality into Oedipal conflict effaces questions of immediate morality, thus easing identification with his unreality and exhilaration, and permitting the comic tone. (Morris 2007: 341)

Cuando el personaje que interpreta Leonardo DiCaprio ya ha cumplido su condena y parece haber aceptado a ese nuevo padre, visualmente se plantea un retorno a la madre en forma de pasillo uterino de un aeropuerto en el que, finalmente, no se instalará (F6010).



Tom Hanks (Viktor Navorski en el film) colabora por tercera vez con Spielberg en *The Terminal* (2004b). Tras saltar hacia atrás y hacia delante en el tiempo en sus anteriores obras, el director se sitúa en el presente, en continuidad topográfica con la película precedente, al ubicar la acción en un aeropuerto de Nueva York. El texto plantea la ausencia de patria, de madre patria, como un estadio del que resulta muy difícil salir. La historia está basada originalmente “en la vida del iraní Merhan Karimi Nasseri (conocido como Sir Alfred), que vive en la terminal 1 del Aeropuerto Internacional Charles de Gaulle en París desde agosto de 1988” (Fonte 2008: 239). Sobre ese argumento ya existe un documental y una película francesa previos, así como un libro del propio Nasseri, pero Spielberg opta por desarrollar la trama en Estados Unidos, con un protagonista procedente de una república ex-soviética inventada para la ocasión. Entre sus vivencias en el aeropuerto destaca el conato de relación amorosa que Navorski mantiene con una azafata, Amelia (Catherine Zeta-Jones). Nigel Morris ve en ella la personificación de América:

Her name, recalling pioneer aviator Amelia Earhart, who disappeared on a trans-Oceanic flight, hints at her being a female embodiment of America – she would be his one reason for staying – but confirms the idea, motivated by her complicated existing relationships, of a lost, unattainable Imaginary. (Morris 2007: 345)

El MacGuffin de la película lo constituye la caja que Navorski misteriosamente llama *jazz*, que se cifra como el cumplimiento de la última voluntad de su padre, en un nuevo homenaje de Spielberg a la figura paterna. Morris observa más tipos de padres en el texto:

Psychoanalytically Dixon is the obscene father: contrasted with Gupta, whose courage inspires Viktor; other officials, who treat Viktor decently; Viktor's deceased biological father, whose project Viktor completes; and ultimately Spielberg, the text's progenitor who constructs the ideological facet of focalisation (Rimmon-Kenan 1983: 71) against Dixon. (Morris 2007: 350)

Navorski, como tantos inmigrantes, forma parte del *sueño americano*, del que el aeropuerto es una síntesis monstruosa. Su escaso afán por adaptar su identidad se vislumbra cuando *se prueba* trajes en los escaparates de las tiendas, pensando en cenar con Amelia: en esa imagen se resume su intento de adaptación a la vida occidental, un intento que se queda reducido a un reflejo en un cristal (F6011), ya que finalmente regresa a su hogar.



F6011

Sánchez-Escalonilla concluye sobre este film afirmando que:

Ulises vuelve a casa en cada película de Steven Spielberg. Sus regresos más recientes han acontecido en las historias de un niño *mecha*, de un agente de Pre-Crimen y de un ciudadano de la república de Krakozhia. (Sánchez-Escalonilla 2004: 470).

Nos queda por analizar cómo se produce ese regreso en la última película de nuestro corpus.

Con *War of the Worlds* (Spielberg 2005a), el director acepta el reto de adaptar el clásico de H. G. Wells, siguiendo las estelas de Orson Welles con su famosa versión radiofónica y de Byron Haskin con su reputada adaptación fílmica (1953):

With each telling, this elemental story -- the first ever written about an alien assault on Earth -- offers a subtext appropriate to the paranoia of its era. Wells' original reflected attitudes about the British Empire as well as the rapid rise of science and technology; Orson Welles' panic-inducing 1938 radio broadcast (which had a New Jersey setting, as does Spielberg's film) arrived less than a year before World War II broke out; and the George Pal/Byron Haskin 1953 feature was very much a product of the anti-communist Cold War mentality. (McCarthy 2005)

El subtexto que primero sale a la luz al abordar esta nueva obra de Spielberg es el de los atentados del once de septiembre de 2001. El propio director así lo reconoce en una entrevista cuando afirma:

in the shadow of 9/11, there's some relevance to how we all feel unsettled about our collective futures. When I reconsidered *War of the Worlds*, it made more sense to me post-9/11, that it could be a tremendous emotional story as well as a very entertaining one, and have some kind of current relevance. (Bond 2005: 20)

Y añade en otras entrevistas: "This movie turns American families into refugees; it's something America has never experienced" (Barboza 2005; Aames 2005). El recuerdo de los atentados también se sitúa en la mente de uno de los guionistas, David Koepp: "You just can't make a war picture—and this *is* a war picture—without making conscious or unconscious references to 9/11 in a post-9/11 world" (Grey 2005: 44; Barboza 2005). Koepp es uno de los primeros en entrever otro posible subtexto:

“We’re back to what the book, at least in my mind, is really about—an allegory about military adventurism,” he says. “And the way our country now conducts its foreign policy with such unbridled glee. So what a 107-year-old story tells us, yet again, is that striking at lands too far from home is always going to present gi-enormous problems. And you will probably be forced to leave, or be done in by local insurgents.” (Grey 2005: 46)

Koepp insiste en este punto en Barboza (2005). Coinciden con Koepp, entre otros, Friedman (2006: 159-161), Leighton Grist (2009: 69), Frank Rose (2005: 132) y Kim Newman (2005: 84). Jason Vest extiende la comparación a guerras de los siglos XX y XXI:

The utter devastation wrought by the aliens, in fact, gives the viewer some sense of what it must have been like to be in Baghdad and Fallujah during the initial American assault of 2003, to experience the napalm attacks on Vietnamese villages in the late 1960s, or to live through the firebombing of Dresden and the London Blitz. (Vest 2006: 69)

Seis días después del estreno en Londres ocurren los atentados de julio en la capital británica (Kauffmann 2005: 20), con lo que, apremiados por la actualidad, se retorna al primer subtexto. Gordon (2008: 263) encuentra que la alusión a ambos subtextos en un mismo film resulta confusa y contradictoria, pero se olvida de que Spielberg, para contarnos la historia del Holocausto judío, ha recurrido —paradójicamente para algunos— a relatar las vivencias de un nazi *bueno*, y, por si aún nos quedan dudas sobre su denuncia contra todo tipo de violencia, en el mismo año de su aventura wellsiana estrena *Munich* (Spielberg 2005b), en la que condena el terrorismo de estado, aunque proceda de Israel, madre patria de los judíos de todo el mundo, y madre también del Mosad, el *monstruo* de esta película.

*War of the Worlds* es también esa “emotional story” que Spielberg cita más arriba. Según Gary Arms y Thomas Riley, “*War of the Worlds* is a film made by a middle-aged man with seven children that describes a father who does everything he can to protect his children” (2008: 12). El propio Spielberg alude a la responsabilidad de la paternidad cuando dice que “in a sense, “*War of the Worlds*” does reflect my own maturity, in my own life, growing up and now having seven

children” (Aames 2005). Para Joshua Gunn, “like most of Spielberg’s widely watched films, *War of the Worlds* reflects current anxieties about the decline of the father figure in the United States and the consequent fantasy of the erosion of the nuclear family” (2008: 21)<sup>448</sup>.

Este texto fílmico constituye la última entrada en nuestro corpus. A pesar de su evidente pertenencia al género de la ciencia ficción, nos encontramos sobre todo ante una película *de monstruos*, como hemos demostrado en el primer capítulo.

### 6.1. EL CUERPO EN *WAR OF THE WORLDS*

Aunque el personaje que encarna Tom Cruise se lleva casi todo el protagonismo de la película, en la misma también aparecen en relación con él Justin Chatwin, representando a su hijo Robbie, y Tim Robbins, dando vida a Harlan Ogilvy en la segunda secuencia que transcurre en un sótano. Estudiemos a cada uno de estos actores por separado, empezando por el protagonista.

Tom Cruise es, tal vez, actualmente, una de las estrellas masculinas más valoradas del firmamento hollywoodiense: “Despite not being one of the tallest men in Hollywood, Tom Cruise certainly towers over most of his contemporaries in terms of popular status and box office success” (Baughan y Sloane 2005: 59). Tom Roston afirma que “Tom Cruise is intense. And he doesn’t keep it inside—he wears his intensity like a second skin. We’ve seen it onscreen time and again” (2005: 80). Sus posibilidades como actor abarcan desde los papeles de chico guapo de sus inicios (Baughan y Sloane 2005: 59) —*Risky Business*<sup>449</sup> (Brickman 1983) y sobre todo *Top*

---

<sup>448</sup> La película se distancia de la otra adaptación cinematográfica estrenada ese mismo año, hecha con muchos menos medios y más ceñida al texto y al contexto geográfico y temporal de la obra de Wells (Hines 2005). Para evitar que el público potencial se *confunda* de película y vaya a ver la adaptación victoriana, desde la producción de Spielberg se hace un esfuerzo especial en lanzar varios tráileres, que construyen una verdadera película antes de la película: “Los sucesivos tráileres *teaser* se constituyen así en prolongación de la manera serializada en la que se publicó inicialmente la novela” (Díaz-Cuesta 2007: 121). El primero de ellos cita directamente palabras del principio de la novela, sin apenas mostrarnos imágenes de la película de Spielberg, y los siguientes “también se presentan como corolario de sus películas de terror (los dos *Parques jurásicos* dirigidos por Spielberg, *Jaws* y sobre todo *Duel*” (Díaz-Cuesta 2007: 129).

<sup>449</sup> La película relata de qué manera se materializan las fantasías del adolescente Joel Goodsen cuando sus padres se marchan de casa durante una semana.

*Gun*<sup>450</sup> (Scott 1986)— hasta representaciones de mayor profundidad psicológica como las ofrecidas en *Rain Man*<sup>451</sup> (Levinson 1988), *Born on the Fourth of July*<sup>452</sup> (Stone 1989), *Eyes Wide Shut*<sup>453</sup> (Kubrick 1999) o *Magnolia*<sup>454</sup> (Anderson 1999), por citar las más destacadas, pasando por películas de acción como *Mission: Impossible* (De Palma 1996) y sus secuelas, y no olvidándonos de su primera colaboración con Spielberg en *Minority Report*.

Quizá esta última película, además de *Magnolia*, es la que más nos puede condicionar el tipo de personaje que esperamos de Cruise en *War of the Worlds*: si *Minority Report* muestra la historia de un padre que ha perdido a su hijo, y al que finalmente se le da una segunda oportunidad, al aparecer en las últimas imágenes de la película de nuevo con su mujer, embarazada, *War of the Worlds* arranca con un padre y una esposa también embarazada, aunque de otro hombre, y al personaje de Cruise se le encomienda la arriesgada tarea, a la vista de la película anterior, de quedarse al cargo de sus hijos.

La encomienda de esta tarea a Tom Cruise no es sólo arriesgada si tenemos en cuenta el personaje al que interpreta en *Minority Report*, sino también si escuchamos los rumores acerca de su posible homosexualidad en su vida real, algo que incluso en el siglo XXI le cuesta aceptar a la sociedad estadounidense.<sup>455</sup> Según Gaylyn Studlar:

---

<sup>450</sup> Cruise encarna al piloto Maverick, que no sólo pretende ser el mejor, sino que también se enamora de su instructora Charlie (Kelly McGillis).

<sup>451</sup> Cruise le da la réplica a Dustin Hoffman (Raymond Babbitt), que hace de hermano autista al que Cruise (Charlie Babbitt) descubre, yendo inicialmente detrás de la herencia de su padre, para finalmente descubrirse a sí mismo. Spielberg estuvo a punto de dirigir la película.

<sup>452</sup> En esta *biopic* el actor encarna, en el personaje de Ron Kovic, la decepción y el dolor por la Guerra de Vietnam, que le ha dejado paralítico y profundamente afectado psicológicamente. Una de sus preocupaciones proviene del hecho de que, debido a sus heridas, no puede ser padre.

<sup>453</sup> Cruise representa al doctor Bill Harford, cuya vida sexual pone en peligro su matrimonio en la ficción con Nicole Kidman (Alice Harford), quien también es en ese momento esposa del actor en la vida real, y de quien se divorcia dos años después.

<sup>454</sup> El papel de Frank T.J. Mackey es el de un máximo exponente del movimiento de hombres en Estados Unidos. Bajo una máscara fálica y machista se esconde el odio hacia su padre (Rehling 2009: 66-67).

<sup>455</sup> Esos rumores le han llevado a ganar varios casos judiciales en los que periódicos como *The Daily Express* o individuos como David Ehrenstein y Chad Slater le habían tildado de homosexual. También ha estado en el punto de mira su pertenencia a y promoción de la Iglesia de la Cienciología (Intxausti 2005: 46).



specific textual representations of the body and screen persona of Cruise render the male star an object of a polymorphous gaze that cuts across the desiring possibilities of male and female, gay and straight spectatorship. [...] Cruise's performances of masculinity played through the beautiful male body have allowed him to become an erotic sign that can be appropriated by more than heterosexual female audiences. (Studlar 2001: 174 y 182)

Si consideramos conjuntamente su bagaje cinematográfico y su vida sentimental, Cruise se ofrece como un actor que puede aportar interpretaciones complejas de la masculinidad:

his films consistently move his characters from a performance of manliness into "authentic" manliness through the incorporation of qualities—gentleness, self-control, compassion—that might be regarded as "feminine." In this respect, Cruise straddles "hard" and "soft" modes of masculinity. It is not his physical but his moral nature that must be changed. (Studlar 2001: 176)

Sin embargo, Todd McCarthy no ve la necesidad de recurrir a una estrella para esta película:

It's easy to see why Spielberg wanted the commercial cushion of an above-the-title superstar, but this is no more a performance-based picture than "Jurassic Park," and might have proven more balanced and artistically effective with a no-name cast. (McCarthy 2005)

Geoffrey O'Brien se sitúa en una posición parecida, aunque reconoce la labor de Cruise en esta película:

Cruise, in a performance more restrained than he has been giving on television lately, manages capably his character's journey out of sullenness into the sustained urgency that the rest of the picture requires of him, but it is not a role that calls on much range. (O'Brien 2005: 10)

Arms y Riley cuestionan de nuevo el *casting*:

In some ways, Tom Cruise seems an odd choice for this character, since he hardly seems a blue-collar worker. It is even harder to take the perpetually boyish Cruise seriously as a father, but that is the point. He seems immature and self-absorbed. (Arms y Riley 2008: 14)

A Spielberg le gustan los retos y no quiere a cualquiera para este film, sino que escoge a Tom Cruise con su carisma y con todas las dificultades y prejuicios que acarrea su persona. Su personaje tiene que cumplir la tarea que su ex-mujer le ha encomendado y todo (lo diegético y lo extra-diegético) juega en su contra. El éxito del protagonista de la película, y, por ende, del propio director, será mucho mayor si a pesar de todo logra conseguirlo. Spielberg apuesta por ello y gana. Más seguro de sus recursos como director que al inicio de su carrera, Spielberg ya no tiene miedo de que la estrella eclipse su labor, y muestra su admiración hacia Cruise:

“When you hear that someone has a strong presence, it can bring to mind military or business leaders, heads of state,” Spielberg says. “It’s that *je ne sais quoi* you experience in a crowded room, when one person who you have never seen before stands out. It’s like they’re plugged into a wall outlet while everyone else around them appears to be standing in the dark. Tom just happens to burn brighter than most, and that’s before you even factor in how talented an actor he is.” (Roston 2005: 80)

Curiosamente, y en la línea de lo que ya hemos comentado acerca de las otras estrellas con las que Spielberg cuenta en sus películas, Tom Roston le atribuye una cualidad animal al físico del actor, que, en su opinión, aumenta su atractivo:

There’s a reason that PREMIERE’s editors believe 42-year-old Cruise is the greatest movie star working today. He may not have the lovable warmth of Hanks or the heroic dignity of Washington or the angelic looks of Pitt. But he’s definitely the most attractive. There’s a luminosity and fierceness to him. Think of a wolf. There is a feral quality to him, after all—strong bone structure, urgent

eyes—that makes him seem a little bit wild (something both women and men can appreciate for different reasons). And then there is his exuberant, cocksure smile, which radiates off the screen, wrapping audiences in its glow, signifying to all that there’s a movie star up there, and he’s loving the part. (Roston 2005: 80)

*War of the Worlds* no le da muchas ocasiones de lucir su atractiva sonrisa, pero sí de mostrarnos sus ojos en una amplia gama de registros: desde los ojos desafiantes del principio del film hasta los llorosos cuando alguien utiliza su arma para matar a otra persona, pasando por los apenados de alguien que se ve obligado a matar a otro ser humano<sup>456</sup>.

En cuanto a la elección del actor Justin Chatwin, que interpreta al hijo de Cruise en la ficción, Fonte nos informa de que:

Por su parte, fue la productora Kathleen Kennedy quien le sugirió a Spielberg que le hiciera una prueba a Justin Chatwin después de haberle visto en la película *The Chumscrubber* (2005) de Arie Posin, donde también interpreta a un chico de 17 años con una más que difícil relación con su padre. (Fonte 2008: 249)

Spielberg afirma sobre el actor canadiense: “Escogí a Justin porque encajaba y porque no encajaba. Me dio la impresión de que era un rebelde nato. Simboliza a toda esa generación que nunca está de acuerdo con lo que dicen o hacen sus padres” (Fonte 2008: 249). Chatwin da perfectamente la imagen que busca Spielberg, aunque su edad real —veintidós años cuando se filma *War of the Worlds*— choca con los no más de diecisiete que se supone tiene que representar en la película. Si a eso le sumamos que Cruise, durante el rodaje, cuenta con cuarenta y dos años que fácilmente parecen treinta y cinco o menos, la diferencia de edad relativa, en

---

<sup>456</sup> Su atractivo como celebridad se confirma en 2006, tras el estreno y difusión en DVD de la película, cuando pasa a ocupar el puesto número uno de la lista *The Celebrity 100* de la empresa Forbes, posición ya alcanzada por el actor cinco años antes. La siguiente celebridad del mundo del cine en la lista de ese año, en el puesto número seis, es Steven Spielberg (<http://www.forbes.com/lists/2006/53/Rank.html>).

apariciencia, entre ambos actores se vería reducida de los veinte reales a unos quince, haciendo más difícil que nos creamos que el personaje que representa Cruise sea el padre del encarnado por Chatwin<sup>457</sup>. Cruise es además *emparejado* con su ex-mujer en la película, Mary Ann, representada por Miranda Otto, que cuenta con treinta y siete años durante la filmación de *War of the Worlds*. Su nuevo compañero, Tim, está encarnado por David Alan Basche, de treinta y seis años. Ambos son más jóvenes que Cruise, y se acercan más a la edad que éste representa que a la que realmente tiene.

La apariencia de juventud de Cruise se ve corroborada si lo comparamos con Tim Robbins, que aunque sólo es cuatro años mayor parece bastante más viejo. Cuestiones de edad aparte, para Fonte “la incorporación en el reparto de un actor de tanto prestigio como Tim Robbins le confiere a la película un matíz [sic] de calidad importantísimo” (249). Desde la coincidencia de ambos actores en *Top Gun*, la carrera de Robbins está plagada de personajes variados y en ocasiones complejos, como por ejemplo los representados en *Jacob’s Ladder*<sup>458</sup> (Lyne 1990), *The Player*<sup>459</sup> (Altman 1992), o *Mystic River*<sup>460</sup> (Eastwood 2003), aunque sea recordado sobre todo por su interpretación en *The Shawshank Redemption* (Darabont 1994). Flynn sostiene que Robbins es “Tall and handsome with baby-faced looks, he was perfectly cast as the innocent man in “The Shawshank Redemption”” (2005: 124). Robbins no se ha limitado a actuar, y también ha dirigido algunas obras, entre las que destacan *Bob Roberts* (1992) y la controvertida —por su denuncia de la pena de muerte— *Dead Man Walking* (1995). Como ya ha hecho con Robert Shaw en *Jaws* y con Richard Attenborough en las películas *jurásicas*, Spielberg recurre a alguien capaz de aportar algo más que experiencia actoral al film. La presencia de Robbins en *War of the Worlds* aviva el fuego de las polémicas surgidas en torno a los subtextos políticos de la película, ya que, como nos recuerda Grist: “Casting is besides noteworthy: Robbins is familiar as being prominent within the Hollywood Left” (2009: 70).

---

<sup>457</sup> Aunque, por otro lado, justifica en cierta medida la inmadurez del personaje de Cruise, que se convirtió en padre demasiado joven y por tanto no está preparado para asumir esa responsabilidad.

<sup>458</sup> Donde se retrata la pesadilla que supone para Jacob Singer sobrevivir a Vietnam.

<sup>459</sup> Una reflexión sobre el mundo de Hollywood, en el que Robbins encarna a un ejecutivo de un estudio.

<sup>460</sup> Robbins representa al adulto Dave Boyle, que en su niñez es secuestrado y forzado sexualmente.

### 6.1.1. Ray Ferrier

El cuerpo de Ray Ferrier es nuestro punto de anclaje en la inmensa mayoría de las acciones que se muestran en *War of the Worlds*. Buckland se refiere a la manera en la que la cámara sigue sus movimientos:

The camera closely follows Ray's movements, using what Steven D. Katz calls "sympathetic motion," a type of camera movement designed around the movement of actors as a way of maintaining a close relationship with them, which is also used extensively in *Minority Report*. [...] However, in *War of the Worlds* I would argue that sympathetic motion is used more effectively because, together with restricted narration, it conveys the first-person perspective that is so crucial to Wells's novel. In fact, the sympathetic motion and restricted narration work together to create the film's relentless, terrifying mood. (Buckland 2006: 216)

La introducción del cuerpo del protagonista se realiza de manera gradual: primero en su trabajo, después en su casa y finalmente en la calle, ante las manifestaciones atmosféricas y sísmicas que se producen, que desembocan en la primera aparición de los trípodes extraterrestres.

Ferrier aparece por primera vez en una toma larga de aproximación a la grúa que está manejando en el puerto. La cámara parece seguir las indicaciones que acaba de dar Morgan Freeman, sacadas de la novela y adaptadas al momento presente, y se acerca con ojo escudriñador, lentamente, pero con seguridad, hacia el protagonista de nuestra historia, "as men busied themselves about their various concerns". La primera imagen, tras la mostración del título de la película, no permite ver cuerpos humanos (F6012a), y en su lugar encontramos hileras de contenedores susceptibles de ser cargados en trenes o en camiones<sup>461</sup>. Amanece sobre Newark, New Jersey, y

---

<sup>461</sup> Con lo que se está haciendo referencia a *Duel*, película en la que aparece un camión cuyo conductor nunca es mostrado al público, y también al principio de *Jurassic Park*, donde una jaula-contenedor es capaz de inducir el miedo más pavoroso.

frente a su bahía podemos divisar el *skyline* de la ciudad mientras la cámara se acerca a una grúa que está en funcionamiento.



F6012a

Se oyen voces humanas sin que llegemos a entender qué dicen, amortiguadas por el ruido de la grúa. La cámara sigue acercándose, y, según lo hace, nos fijamos en que su atención se centra en la cabina desde la que se opera la grúa, en la que parece haber alguien (F6012b). La cámara continúa avanzando hasta que se detiene para mostrarnos el objeto de su búsqueda: el hombre que maneja la grúa, en ligero contrapicado, de perfil, portando una gorra (F6012c).



F6012b



F6012c

Quienes sean seguidores de la estrella habrán sido capaces de distinguir la silueta de Tom Cruise en esta primera toma. La mayoría del público para reconocerle ha de esperar a la toma siguiente, que arranca con un plano cenital del contenedor que se está desplazando, imagen (F6013a) que continúa la relación de planos que nos habían mostrado distintos tipos de actividades en diversas partes del globo terráqueo. La cámara, hasta entonces, ha estado siguiendo el dictado de Morgan Freeman, como si estuviera guiada por manos extraterrestres. El humano que va a ser nuestro punto de apoyo a lo largo de la película comparte el punto de vista extraterrestre e incluso el lugar relativo que ocupan más tarde los alienígenas en gran parte de la película, a los mandos de los trípodes (Buckland 2006: 215). La cámara gira bruscamente y por

fin nos muestra a Tom Cruise, que aparece por primera vez en el texto fílmico al mando de una suerte de vehículo rodeado de paredes acristaladas<sup>462</sup> (F6013b): la imagen que da es la de un treintañero, ataviado con unos vaqueros ligeramente acampanados, sucios y desgastados, y una sudadera verde con capucha, bajo la que parece llevar puestas un par de camisetas.



F6013a



F6013b

En lugar de volante, Cruise maneja un *joystick*, y por dos veces la cámara se detiene para fijarse en cómo se controla tan fálico instrumento (F6014 y F6015), dejándonos ver unos zapatos algo viejos y las roturas del borde de la manga derecha de la sudadera, indicios de dejadez más que de su pertenencia a la clase trabajadora.



F6014



F6015

Gordon se muestra un poco decepcionado por el hecho de que no se le saque más partido a la destreza de Ferrier a los mandos de una grúa:

The camera closes in to introduce Ray Ferrier, a stevedore high atop the crane, working the controls to move huge metal containers. His operation of an enormous machine is mimicked later by the killer tripods, which are also controlled by operators at the top. We almost anticipate a scene later on in which Ray takes control of one of the alien machines to use it against them, but

---

<sup>462</sup> Como Dennis Weaver en *Duel*.

since this never happens there is no payoff to the opening scene. (Gordon 2008: 259)

Gordon se olvida de que Ferrier será capaz de destruir uno de los trípodes cuando deja que lo atrapen para proteger a su hija en la jaula.

El cuerpo de Cruise<sup>463</sup> baja de las alturas portando en la mano el casco que debería haber estado usando. Ha completado su atuendo con un chaleco acolchado de tono rojizo que casi le camufla en la estructura roja de la grúa (F6016).



F6016

El rojo en esta película es el color de los extraterrestres: el casco de Ferrier también tiene ese color. Sal, un jefe de Ferrier, le identifica doblemente, por su nombre primero e inmediatamente por su apellido. “Ferrier” no tiene un significado directo en inglés, y la palabra a la que más se parece es a “farrier”, herrador. “Ferrier” también podría tener que ver con “ferry”, barco que transporta mercancías o pasajeros en recorridos predeterminados generalmente no muy largos: “Ferrier” podría significar “el que transporta”, es decir, lo que el personaje encarnado por Tom Cruise ha estado haciendo en su trabajo en los primeros instantes de la película, y lo que va a realizar con su hija a lo largo del film (Morris 2007: 353). “Ray” quiere decir “rayo”, palabra que le vincula directamente con los rayos que lanzan los trípodes alienígenas, que por su parte también son “ferrier”, transportadores de extraterrestres y presas humanas.

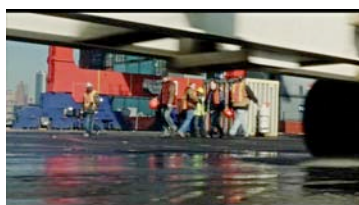
Como sucede con Malcolm en *The Lost World*, Ferrier es asociado desde el principio de la película con los seres que amenazan su existencia y la de sus seres queridos.

---

<sup>463</sup> A quien todavía no se le ha identificado como Ferrier.



Ferrier pertenece a la clase trabajadora, pero es de la *skilled working class*, como nos hace saber Sal al mencionar la habilidad de Ferrier a los mandos de una grúa<sup>464</sup>. La habilidad de su cuerpo con los motores no evita que sea atropellado visualmente por algunos de los camiones que están siendo cargados en el puerto<sup>465</sup> (F6017a y F6017b).



F6017a



F6017b

Ferrier se separa de Sal, quien pretende decirle cuál es el problema del primero, a lo que Ferrier responde: “I can think of a couple of women who’d be happy to tell you”. En la secuencia siguiente, en continuidad con esas palabras —aunque dotándolas de nuevos significados— a las puertas de su casa nos encontraremos con dos mujeres: su ex-mujer y su hija.

Ferrier llega a casa al volante de un coche deportivo antiguo, un clásico<sup>466</sup> (F6018). Es probable que el vehículo sea una réplica, pero tampoco es impensable que se trate de un original que Ferrier haya podido heredar de alguien o que haya arreglado a partir de un vehículo destinado de otro modo al desguace.

---

<sup>464</sup> Fruto de esa habilidad manual es el hecho de que tenga un motor de coche en la cocina, y que luego sea capaz de saber cómo hacer funcionar un vehículo entre los muchos que averían los extraterrestres.

<sup>465</sup> En nueva referencia a *Duel*.

<sup>466</sup> Según la Internet Movie Database: “Ray drives a rare 1966 Shelby Mustang GT-350H, black with gold stripes. 1,001 were produced in total, with around 800 being produced in the black and gold color scheme. Also known as the “Rent-A-Racer”, it was available for rent at Hertz for \$17 per day and 17 cents per mile. An original example sold at auction in 2006 for \$180,900, and since a crane driver would be unlikely to own such a valuable car, it is probably one of the many replicas which have subsequently been made, worth a fraction of that” (<http://www.imdb.com/title/tt0407304/trivia>).



F6018

La antigüedad del coche se constituye en indicativa del momento en el que se ha estancado la vida de Ferrier, un momento en el que conduce un coche que podría ser el de su padre, como más tarde hará su propio hijo. En cualquier caso, la conducción que hace del coche es deportiva y agresiva<sup>467</sup>. Al fondo se divisa la silueta del viaducto que prácticamente sobrevuela su casa, como si viviera bajo un puente.

La apariencia de Ferrier contrasta con la de Tim, el nuevo compañero de su ex-mujer, el cual se ha comprado un monovolumen de gama alta<sup>468</sup>, que el propio Ferrier alaba por su precio y por su seguridad. Tim viste ropas propias de la clase media o media-alta (F6019), y su actitud es muy formal y seria, con los brazos cruzados, dejando ver su reloj, para reforzar el hecho de que Ferrier ha llegado media hora tarde. Parece como si Tim y Mary Ann—la ex-mujer de Ferrier— fueran los padres del estibador, al que le recriminan por lo inadecuado de su conducta.



F6019



F6020

Una vez en la casa, Mary Ann procede a realizar una breve inspección de la cocina, en cuyo frigorífico falta de todo: el cuerpo de Ferrier parece que no está bien alimentado. Cuando suben a la habitación de los niños, el estibador se sienta y recibe

---

<sup>467</sup> Lejos de la conducta seria y segura de David Mann al principio de *Duel*, y más próxima a la actitud del camión/ero.

<sup>468</sup> Un Lexus LX 470 de 2005 ([http://www.imcdb.org/movie\\_407304-War-of-the-Worlds.html](http://www.imcdb.org/movie_407304-War-of-the-Worlds.html)).

instrucciones sobre lo que tiene que hacer Robbie, apoyado informalmente contra el respaldo de una silla, como si fuera uno más de sus hijos (F6020).

Cuando por fin padre e hijos se quedan solos, Ferrier invita a su primogénito a entrenar un poco con la pelota y el guante de béisbol. Para ello, el padre apaga la televisión, en la que el hijo está viendo noticias sobre tormentas y movimientos sísmicos en distintas partes del planeta. Al utilizar el mando, la imagen que aparece en la pantalla es el reflejo de Ferrier (F6021), y también el de Robbie, menos claramente<sup>469</sup>. Ferrier ocupa una vez más un espacio, en esta ocasión el televisivo, que va a estar asociado con los extraterrestres desde esas primeras imágenes que hablan de la llegada de los alienígenas, aunque quienes las están emitiendo todavía sean desconocedores de ese hecho.



F6021



F6022

Jugando en el jardín, la diferencia de edad entre padre e hijo aún parece menor (F6022). Ferrier se distingue por ir algo más abrigado que Robbie. Es en ese preciso momento cuando su padre gasta la broma, muy conocida ya en la familia, de que entre su hermano y él lo saben todo: cualquier pregunta cuya contestación él no sabe es conocida por su hermano. Aunque Robbie no llega a dar la respuesta correcta a una pregunta de Rachel, él es lo más parecido a un hermano que Ferrier tiene a su alcance (Morris 2007: 354): de hecho es el hermano... de su hija: el hermano mayor. Nunca llegamos a conocer las respuestas del hermano, en un reflejo de la situación en la que nos coloca la película con respecto a Ferrier:

---

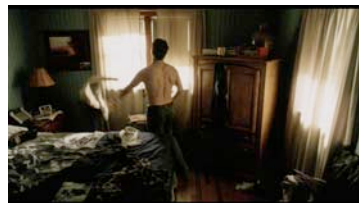
<sup>469</sup> En el cuadrante inferior izquierdo de un televisor que nos remite a las últimas imágenes de la familia de Malcolm en *The Lost World*, como si la historia de cuerpos reflejados en la pantalla se continuara donde se ha dejado.

Solo sabemos lo que él sabe, no tenemos más información, la película no nos plantea más puntos de vista, lo que provoca que los espectadores no tengan más referencias que las propias vivencias de Ray. De esta forma, aunque pueda no ser de nuestro agrado, es con el único que nos podemos identificar. (Fonte 2008: 335-336)

Durante el juego, como consecuencia de que Robbie le eche en cara a su padre la poca gracia que tiene la historia del hermano<sup>470</sup>, Ferrier lanza una pelota más fuerte de la cuenta que Robbie hace poco por capturar, rompiendo un cristal de su propia casa (F6023). Se indica de esta manera el peligro que puede suponer Ferrier para su propia familia, y también su fragilidad, ya que se le asocia con el cristal agujereado y agrietado<sup>471</sup>.



F6023



F6024a



F6024b

Como consecuencia de haber trabajado en el turno de madrugada, Ferrier se va a la cama, que está sin hacer, en mitad del día. Esta necesidad nos proporciona un momento en el que podemos observar a Ferrier/Cruise quitándose la camiseta y quedándose desnudo de cintura para arriba. La cámara de Spielberg nos permite verlo de espaldas primero (F6024a) y luego de frente (F6024b), cuando se acuesta en *su parte* del lecho conyugal, como si respetara la ausencia de su ex-mujer. Como nos recuerdan Kirkham y Thumim, “The question of who keeps their shirt on and who doesn’t is an important one” (1993: 13). En esta película, aunque sea por unos breves

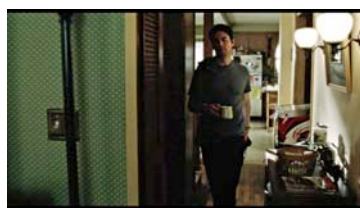
---

<sup>470</sup> Éste es un síntoma de que Ferrier sigue anclado en el pasado. Quizá la historia del hermano tuviera sentido cuando el chico era más pequeño. Como le ocurría a Malcolm con su hija al comienzo de *The Lost World*, el poco interés que ha mostrado hasta ahora por sus hijos le impide ser consciente de que Robbie es ya todo un hombre. Esta escena, por tanto, entronca de nuevo a *War of the Worlds* con *The Lost World*.

<sup>471</sup> Cristal que nos remite al del fondo del tráiler con Sarah Harding a punto de caerse al precipicio en *The Lost World*, y sobre todo a los cristales del monovolumen que son destrozados más tarde en *War of the Worlds* por la masa de gente que quiere adueñarse del coche.

instantes, el espectador tiene ocasión de disfrutar viendo la desnudez parcial de Tom Cruise. A partir de entonces, Ferrier aparece revestido por varias capas que le protegen como un caparazón.

Recién salido de la cama, la primera capa que le cubre es la de una camiseta azul que podemos observar mientras avanza por el pasillo que une la cocina con el salón, pasillo en el que se vislumbra una máquina de *pinball* —que nos indica el tipo de prioridades que Ferrier tiene a la hora de gastarse el dinero (F6025). La máquina también vincula a su cuerpo con una actitud juvenil, casi infantil, ante la vida, poco propia de quien tiene un hijo adolescente. Reforzando esa actitud, cuando llega al salón —en el que está su hija, apoyando los zapatos en la mesa—, en lugar de reprender esa conducta, él coloca sus botas sobre otra mesa con firmeza, como si fuera un niño más.



F6025



F6026

Informado por su hija de que Robbie se he llevado el coche, Ferrier sale de la casa —dejando a Rachel sola, por tanto— investido con otras dos capas: una camiseta verde, y, por encima de ésta, una sudadera azul con capucha (F6026). Con esa indumentaria juvenil observa en primera persona las agrupaciones de nubes que se están formando detrás de su casa.

Para verlas mejor se dirige a la parte trasera de la vivienda, como el resto de los vecinos, entre los que se encuentra la que parece ser una madre con un niño pequeño y asustado en brazos, situados bajo la ropa ondeante a merced del viento<sup>472</sup>

---

<sup>472</sup> En una imagen que nos retrotrae a la de la mujer tendiendo ropa en *Duel*, pero que inmediatamente nos indica que la situación es otra. Ya no se trata de provocar el deseo, visual cuando menos, del protagonista masculino, por lo que no se muestra el perfil sexuado de la mujer a la que mirar. Esta mujer está de frente y su cuerpo aparece parcialmente oculto por el del hijo al que protege, en alusión proléptica a lo que se espera de Ferrier como padre. En la imagen siguiente (F6028) esta idea viene reforzada por la simetría —literal, gracias al poste fálico y a la valla que les separa, al tiempo que ayuda a su reflejo, que se manifiesta de manera más pura en la imagen F6029— entre un padre y una madre que lejos de intercambiar mirada alguna centran su atención y su sorpresa

(F6027). Ferrier podría ser el padre figurado de ese niño (F6028), pero también podría ser ese mismo niño que no ha crecido lo suficiente todavía y que dedica gran parte de la película a buscar a una madre, en este caso la de sus hijos. De hecho, en Boston le espera, como a David Mann, su propia madre —pero en esta ocasión se trata de su ex-madre política.



F6027

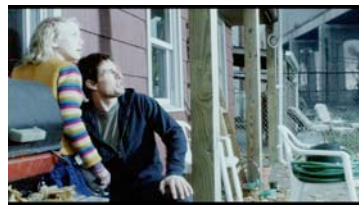


F6028

Poco después, podemos observar, desde un contrapicado, el cuerpo de Ferrier en actitud protectora hacia su hija, a la que ha invitado a ver el espectáculo (F6029). Asustados por la tormenta, padre e hija se guarecen bajo el porche trasero de la casa, ocasión que Ferrier aprovecha para cambiar su posición relativa con respecto a Rachel, apareciendo ahora agachado por debajo de ella (F6030). La broma que le ha gastado Ray<sup>473</sup> antes, diciéndole “What are you, your mother or mine?”, parece volverse visualmente verdad en este momento. Instantes después, cuando entran en la casa, padre e hija se esconden debajo de una mesa, a cuatro patas<sup>474</sup> (F6031).



F6029



F6030



F6031

---

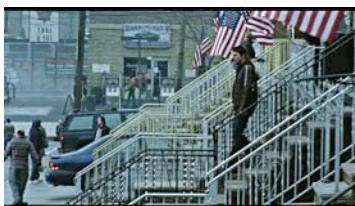
en el mismo punto en el que se localiza (todavía fuera de campo) la amenaza que ya percibe el niño que llora.

<sup>473</sup> También utilizaremos el nombre propio del protagonista masculino cuando se encuentre en el contexto de la familia.

<sup>474</sup> Posición regresiva en la que ya hemos visto los cuerpos de David Mann, Alan Grant e Ian Malcolm en sus respectivos textos fílmicos.



Ferrier abandona la casa —en la que ha dejado sola a su hija de diez años— vestido con la cazadora que le protegerá a lo largo de la mayor parte de la película.



F6032

La cazadora (F6032) nos remite al aventurero Indiana Jones, con un toque moderno, ya que está recorrida, a la altura de los hombros y los codos, por un par de franjas blancas y otras dos rojas más finas: las blancas hacen juego con su coche<sup>475</sup>. La primera aparición de esta nueva prenda se realiza cuando Ferrier desciende las escaleras frontales de su hogar, flanqueado por las banderas estadounidenses que ondean en cada portal y que, con el énfasis marcado también por sus líneas rojas y blancas, aportan un toque de patriotismo a la salida de este héroe estadounidense de su casa, rodeado por las estructuras metálicas de las barandillas, que le encierran como si estuviera en una jaula, preso de un destino que no va a poder evitar. Al fondo, como un recordatorio de su pertenencia a la clase trabajadora, se distingue un par de surtidores de una gasolinera: la casa que cobija al cuerpo de Ferrier no se puede encontrar en un lugar más precario: prácticamente debajo de un puente y junto a una gasolinera.

Ray se encuentra a su hijo en la calle y le pregunta repetidamente si está bien, mientras le quita momentáneamente la gorra (F6033), como si así pudiera comprobar mejor el estado en que se haya Robbie, y también en un intento de igualar una vez más la representación de ambos cuerpos. El equilibrio visual se rompe cuando Ray le devuelve la gorra a su hijo, momento que el primero aprovecha para ejercer su autoridad paterna, regañándole por haberse llevado su coche.

---

<sup>475</sup> Estos detalles se aprecian en tomas posteriores. Ese toque juvenil también nos retrotrae, salvando todas las distancias, a la cazadora de piloto del teniente Pete “Maveric” Mitchell en *Top Gun*.



F6033



F6034

De camino hacia el lugar donde han caído los rayos, Ferrier se encuentra con Manny, el mecánico al que le roba más tarde el monovolumen. Pero antes le sugiere cómo arreglarlo, en un nuevo indicio de las habilidades manuales de Ferrier. Cuando conversan sobre el asunto, un plano semi-subjetivo desde la posición de Manny nos muestra a Ferrier emparejado visualmente con el *estárter* que el mecánico sostiene en su mano (F6034), en lo que constituye una muestra más de la relación especial que el gruista o estibador mantiene con máquinas y motores.

La cámara sigue a Ferrier con la *sympathetic motion* de Katz que hemos mencionado anteriormente, y le muestra avanzando con rapidez, más veloz que la mayoría del gentío que le rodea, incluso con más velocidad que los que se mueven sobre monopatines o bicicletas. A esa marcha sólo le alcanzan dos jóvenes amigos o vecinos suyos de apariencia rapera (F6035): de esta manera aún se rejuvenece más a Ferrier. Cuando llega al lugar donde han caído los rayos, Ferrier se adelanta a sus compañeros, en una muestra de anticipación y flexibilidad, y es uno de los pocos que tienen contacto manual con el asfalto, congelado por la acción de los rayos (F6036). Decididamente, el espectador no puede tener otro deseo que ocupar el sitio en el que se encuentra Ferrier: querríamos tocar con él<sup>476</sup>. El uso del primer plano para mostrarnos su mano (F6037), en toma semi-subjetiva desde su propia posición, nos permite un mayor grado de cercanía e identificación con el gruista.

---

<sup>476</sup> Esta actitud nos recuerda a la de Harding, la heroína final de *The Lost World*, no pudiendo evitar tocar las crías de dinosaurios.





F6035



F6036



F6037

A continuación se produce el primer ataque<sup>477</sup>. Al regresar a casa, Ferrier se encuentra cubierto por el polvo procedente de los cuerpos desintegrados que ha atravesado en su camino. El encuentro de Ferrier con lo real le ha convertido visualmente en un anciano incapaz de hablar, temeroso del roce de las manos de sus propios hijos (F6038). Para desprenderse del polvo acude al baño, en el que se ve sorprendido por su propio reflejo en el espejo<sup>478</sup> (F6039).



F6038



F6039

Según Stephanie Zacharek<sup>479</sup>, ésta es la única interpretación, por parte de Cruise, que merece la pena a lo largo del film:

At one point, just after Cruise has witnessed the first incident of alien-invasion horror, he stares at his reflection in the bathroom mirror, trying to get a handle on what he's just seen, and on the man he has now become. Wild-eyed, he scrutinizes his dusty, terrified visage. He's acting so hard the bones nearly pop out of his skin. It's not a good scene, but it's the only one in the picture where we get a gut sense that human lives are at stake. (Zacharek 2005)

---

<sup>477</sup> Momento que retomamos al abordar la acción.

<sup>478</sup> Este breve encuentro consigo mismo nos recuerda a la larga secuencia de David Mann en los aseos de Chuck's Café.

<sup>479</sup> Crítica poco partidaria de la película.

Creo que Cruise sí logra dar más destellos de humanidad en esta película, como cuando llora al darse cuenta de que han utilizado su pistola para matar, o cuando se prepara para eliminar a Harlan Ogilvy. Aunque logre quitarse el polvo de encima (F6040), el cambio ya se ha producido: Ferrier ha comenzado a madurar y empieza a dar órdenes concretas a sus hijos.



F6040

### 6.1.2. Robbie

Hemos hecho numerosas referencias a Robbie al abordar la introducción del cuerpo de su padre, pero ahora es el turno de que el personaje encarnado por Justin Chatwin sea nuestro principal foco de atención.

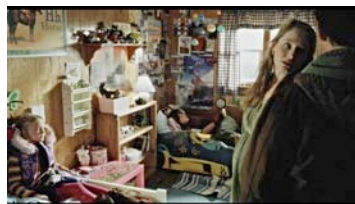
El cuerpo de Robbie aparece por primera vez en escena cuando su padre llega a casa. Observamos a Robbie abriendo la puerta del monovolumen de Tim con desgana, haciendo que la misma choque ligeramente contra el poste junto al que el vehículo se encuentra estacionado. Nadie le recrimina su acción: resulta difícil entrometerse en la vida de un adolescente, del que Robbie ofrece una perfecta estampa, cargando con su ordenador portátil en la única mano en la que lleva puesto un guante, la mirada perdida en el suelo y su atención volcada en los auriculares con los que está escuchando música procedente de un iPod<sup>480</sup> (F6041). Su apariencia se completa con una sudadera de la que podemos vislumbrar su capucha, y sobre la que lleva puesta una cazadora de tela bastante ceñida con un cierto toque militar. El pelo ligeramente largo y el flequillo a la altura de los ojos confirman su rebeldía adolescente, que se traduce en negarle el saludo a su padre.

---

<sup>480</sup> Se lo vemos más adelante en su cuarto.



F6041



F6042

Una vez dentro de la casa, podemos comprobar que Robbie sigue ensimismado, centrado en escuchar su música. Lo hace tumbado en su cama, a medio camino de la posición fetal (F6042), visualmente enfrentado con el vientre embarazado de su madre. La cama es bastante infantil, con los laterales simulando un coche de carreras, reflejo de un interés que comparte con su padre. En las paredes hay diversos carteles entre los que destaca el de unos monopatines aéreos, que podemos asociar con las ansias de libertad de Robbie. Sobre ellos pende un móvil de planetas<sup>481</sup>. La madre de los niños pone en evidencia el hecho de que ya son mayores para estar compartiendo habitación.

La parte infantil de Robbie se hace más patente cuando su madre se inclina sobre él para recordarle el trabajo que tiene que hacer para el lunes (F6043). Aunque protesta ligeramente, diciendo que sólo tiene que pasarlo a ordenador, acaba su intervención con un “I love you, Mom”. Su madre le devuelve el “I love you” y su padre lo observa todo con cierta afectación, sabedor de que no es capaz de tener ese grado de afecto con sus hijos... ni con su ex-mujer.



F6043



F6044



F6045

Cuando su madre ya no está, vemos a Robbie mirando la televisión en su cuarto, en una pose a medio camino entre la relajación y la meditación más profunda (F6044). Mantiene el guante, a pesar de encontrarse dentro de casa, y se ha

---

<sup>481</sup> Reminiscente del pequeño planetario que E.T. crea en el cuarto de Elliott.

desprendido de su cazadora, de manera que le podemos ver con una sudadera de manga corta con capucha bajo la que sobresale una camiseta de manga larga: apariencia sólo un poco más juvenil que la de su padre. Detrás suyo se sitúan un dibujo, una foto y una maqueta, todos ellos con el denominador común de representar coches. El guante llama a otro guante, en esta ocasión de béisbol, arrojado por su padre, que ha apagado el televisor y quiere jugar con él. A pesar de que Robbie refunfuña un poco, aduciendo que se ha acabado la temporada, la expresión de su cara deja entrever un cierto grado de simpatía por este intento de acercamiento de su padre (F6045).

Ya hemos aludido con anterioridad a la escena de béisbol en el jardín. Añadamos ahora únicamente que Robbie completa su atuendo con una gorra que en principio podría equipararle con su padre, si no fuera por el detalle de que ambos apoyan a equipos diferentes: el hijo a los Boston Red Sox y el padre a los New York Yankees. Boston es la localidad donde viven los abuelos maternos del muchacho, probablemente el lugar de procedencia de su madre, y la meta que se marca Ferrier como objetivo en su *viaje* a lo largo de la película. New York está sólo a unos pocos kilómetros de Newark, el lugar donde trabaja el estibador. Mientras se produce este enfrentamiento verbal, visual y sentimental, podemos observar a un lado de la imagen la bicicleta de Rachel<sup>482</sup> (F6046).



F6046



F6047



F6048

Robbie llama a su padre “Ray” todo el tiempo, lo que refuerza nuestra consideración anterior de que son mostrados más como hermanos que como padre e hijo.

---

<sup>482</sup> Que nos recuerda en primer lugar a la bicicleta de niño del garaje de David Mann y en segundo lugar, gracias a su cesta, a la bicicleta de Elliott y E.T. Pero, como en *Duel*, no vemos a nadie que circule con ella.

El encuentro entre Ray y Robbie en la calle<sup>483</sup> comienza con ambos corriendo el uno hacia el otro y con Robbie revestido por la gorra de los Boston Red Sox. Su padre tiene el gesto de tocarle para comprobar que está bien (F6047), aunque lo hace en un plano general que deja poco lugar para retratar la cercanía y la intimidad. En la calle proceden a intercambiarse los papeles: el adolescente curioso por descubrir todo lo nuevo pasa a ser Ray, y a Robbie le toca hacer de padre (F6048), quedándose pensativamente encargado de cuidar de su hermana.

La similitud entre padre e hijo se recupera cuando Ray roba el coche del taller: la única diferencia entre ambos procede de los equipos de béisbol a los que apoyan y del rostro de cada uno, con barba de uno o dos días el del padre y barbilampiño el del hijo (F6049).



F6049

El contraste en el retrato se ve acentuado por la diferente iluminación que reciben sus caras: frontal y plana en el caso de Robbie, lateral y acentuada en el de Ray, sobre el que recae el peso de la responsabilidad de saber qué va a suceder en unos instantes, cuando lleguen los trípodes y maten a Manny: Ferrier acusa en su rostro el cambio de personalidad que está sufriendo, de alguien únicamente preocupado por sí mismo a una persona primordialmente dedicada a proteger a su familia del sufrimiento y del exterminio.

### 6.1.3. Harlan Ogilvy

Harlan Ogilvy aparece cuando ha transcurrido algo más de la mitad de la película. Frente al despliegue aterrador de los trípodes (F6050), Ogilvy exhibe su

---

<sup>483</sup> Al que ya hemos aludido anteriormente.

escopeta<sup>484</sup> (F6051). Aunque su profesión, como desvela más tarde, es conducir ambulancias, su personaje está marcado por su apego a las armas que le protegen, en especial a esta escopeta<sup>485</sup>: Ogilvy, a través de su arma, está aún más anclado en el pasado que Ferrier con su coche. La primera imagen de Ogilvy muestra más su arma que a él mismo: la tiene sujeta haciendo una especie de letra “T”, mientras su cabeza —recubierta con una capucha— y su brazo forman una suerte de letra uve, entendemos que de *victoria*.



F6050



F6051



F6052

En el siguiente plano le podemos ver casi de cuerpo entero —salvo por sus pies—, misteriosamente de espaldas, creando una sensación de expectación sobre el personaje (F6052). Aparentemente ofrece un escondite —ya que se encuentra a la entrada de un sótano— frente a la ineficacia del ejército<sup>486</sup>. La sensación de misterio se mantiene e incluso aumenta cuando Ray y Rachel aceptan la invitación de Ogilvy, a quien seguimos sin verle el rostro una vez dentro del sótano, cuando ha cerrado la puerta y se ha dado la vuelta (F6053a): más que misterioso, tanta oscuridad le está delatando como siniestro. Sin cambiar de toma, su aproximación a una lámpara nos permite ver su cara, con la mirada extraviada de quien lo ha perdido todo (F6053b): efectivamente es Tim Robbins y esta es su secuencia, una de las más importantes de toda la película, con un duración que sobrepasa los veinte minutos, aunque Ogilvy no esté presente en los últimos momentos de lo que queda de nuestra familia en este segundo sótano que visitan.

---

484 Una Winchester Model 1912 ([http://www.imfdb.org/index.php?title=War\\_of\\_the\\_Worlds](http://www.imfdb.org/index.php?title=War_of_the_Worlds)).

485 Se comercializó entre 1912 y 1963, siendo utilizada en ambas guerras mundiales ([http://www.imfdb.org/index.php?title=Winchester\\_Model\\_1912](http://www.imfdb.org/index.php?title=Winchester_Model_1912)).

486 Uno de cuyos vehículos pasa por delante suyo sin control y envuelto en llamas, en una escena que nos recuerda ligeramente a la liberación de los dinosaurios por parte del equipo de naturalistas en *The Lost World* y sus consecuencias: la gran diferencia estriba en que aquí van a ser los humanos quienes permanezcan enjaulados: primero reclusos en el sótano y luego atrapados por los trípodes en cestas-jaulas.





F6053a



F6053b

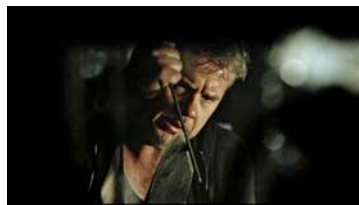


F6053c

Ogilvy no es el único con la mirada extraviada, ya que cuando se acerca a Ray y a Rachel ambos comparten esa expresión (F6053c y F6054): ellos también creen haber perdido a Robbie.



F6054



F6055



F6056

De hecho, sobre ello hablan inmediatamente padre e hija momentos después, en la esperanza de que le encontrarán en Boston, mientras al fondo, aparentemente concentrado en afilar su hacha, Ogilvy escucha la conversación (F6055, F6056 y sobre todo F6057 y F6058). El cuerpo de Ogilvy se nos ofrece como punto alternativo de anclaje, permitiéndonos espiar con él este momento de máxima intimidad entre padre e hija. El conductor de ambulancias interviene ofreciendo bebida cuando Ray está todavía ultimando el proceso de hacer que su hija se duerma tranquila (F6059): la chaqueta abierta de Ogilvy deja a la luz su camiseta clara, como quien no tiene nada que ocultar y está dispuesto a un gesto de confidencialidad con Ray.



F6057



F6058



F6059

Cuando se sientan, la escenografía que les rodea hace pensar en un confesionario<sup>487</sup> (F6060), en el que ambos hombres se cuentan las penas sufridas, pero no los crímenes cometidos o por cometer. La diferencia entre ellos estriba en que Ogilvy ha perdido a toda su familia, mientras que a Ray aún le queda al menos Rachel. En cierta medida, Ogilvy viene a sustituir figuradamente a Robbie, pero llevando su obsesión hasta la locura: “This character seems a more extreme version of Robbie: he is obsessed with the desire to fight back against the alien invaders and is dangerously reckless” (Arms y Riley 2008: 15).



F6060



F6061



F6062

Ogilvy se aproxima a la niña revestido con su capucha —respaldado por su Winchester—, ofreciéndose a ocupar el papel de su padre en caso de necesidad (F6061), recuperando de esta manera la amenazante presencia de su primera intervención. La amenaza en principio no es directa hacia Ray ni hacia Rachel, sino indirecta, pudiendo delatarlos con sus aspiraciones de combatir a los alienígenas desde allí mismo, por ejemplo cuando la sonda con cámara inquisitoria recorre las diversas zonas del sótano y Ogilvy pretende atacarla con su hacha (F6062), en una muestra de su inmersión en el camino de la locura<sup>488</sup>.

Ese camino hacia la locura se ve pavimentado por el hecho de que Ogilvy es el primero en comprobar que los extraterrestres actúan como una especie de vampiros, extrayendo la sangre de sus víctimas humanas. Tras ser testigo de esta acción, su rostro aparece manchado con restos de sangre o del líquido que suelta la vegetación que están cultivando los alienígenas (F6063).

---

<sup>487</sup> No en vano, en el papel de Ogilvy de la película se funden el del sacerdote y el del astrónomo Ogilvy de la novela.

<sup>488</sup> Tanto su actitud auto-destructiva como su pose siniestra y su apego a las armas nos recuerdan a la figura de Quint en *Jaws*, como si Ogilvy fuera una reencarnación de aquel personaje. La imagen es también un homenaje a la secuencia central de *The Shining*, con Jack Nicholson empuñando un hacha que está a punto de utilizar contra su mujer e hijo.





F6063

Vest sostiene que esta escena supone un alto grado de mostración del horror por parte de Spielberg, un horror cercano a la realidad político-militar:

Ogilvy goes totally around the bend when he and Ray see an alien tripod capture a human survivor just outside the basement, pierce the poor fellow's back with a nasty looking tube, and drain all blood from his body. When I first saw *War of the Worlds*, I was surprised that Spielberg had visualized this scene from Wells's novel because it pitches the story into outright horror. Ogilvy loses whatever sanity he has managed to preserve, rushes to another room of the basement, begins digging a tunnel in a futile effort to escape, and yells "They won't get my blood!" before opining, in a not-so-subtle swipe at American involvement in Iraq, that "Occupations never succeed." (Vest 2006: 70)

Vest se olvida de mencionar que Spielberg no llega a mostrarnos en detalle cómo se les chupa la sangre a los humanos: tenemos que imaginárnoslo. Contemplamos la cara de Ogilvy por última vez cuando, desde su locura, pretende cavar un túnel que le comunique con el metro (F6064).



F6064

Al fondo, la puerta abierta deja ver la figura de Ray, que viene a matarlo, en un plano<sup>489</sup> que recuerda a las puertas que se abren y sobre todo se cierran al principio y al final, respectivamente, de *The Searchers*, y también al plano matriz de Spielberg en *Close Encounters*.

#### 6.1.4. Caracterizaciones posteriores de Ray y Robbie

Podemos contemplar los cuerpos de padre e hijo en otras situaciones que propician variaciones sobre su representación. La primera de ellas la ofrece el momento en que se ven obligados a sumergirse en el agua (F6065): una vez más no se observan diferencias entre ellos, y cuando llegan a la orilla parecen movidos por un mismo resorte (F6066). A Robbie dejamos de verlo en pantalla cuando se separa de su padre y de su hermana para unirse al ejército, pero el cuerpo de Ray continúa ofreciéndonos más variaciones en su representación antes de que se produzca el reencuentro final.



F6065



F6066

Friedman se ha fijado en la evolución del personaje de Ray a través de su ropa, según viene reflejado en el kit de prensa de la película:

The director displays this inner passage from boyhood to manhood in various ways, notably the gradual change in Ray's clothing. As noted in the press kit, Spielberg strips Ray of his protective covering, literally layer by layer, as his emotional maturation progresses: "[H]e begins with a jacket, a hoodie, and two t-shirts. Then slowly peels them away until he's left with just a t-shirt and jeans" (13). Ray, the macho dockworker, must shed his insulation and make

---

<sup>489</sup> Volvemos sobre esta toma al abordar el mundo interno de los hombres de *War of the Worlds*.

himself vulnerable before he can gain the inner strength to assume his role as a father. (Friedman 2006: 154)

La evolución es aún algo más compleja que la que explica el kit de prensa, ya que antes de quedarse en camiseta y vaqueros pasa por varias fases<sup>490</sup>. Pero sí es cierto que el momento *de la verdad* —en el que se enfrenta a Ogilvy para matarle y de esa manera proteger a su hija— Ray lo afronta con una única capa protectora: la de su camiseta y sus pantalones (F6067), ambos de un tono oscuro muy similar al de la piel de los poco mostrados extraterrestres.



F6067



F6068



F6069

Ray vuelve a ponerse su cazadora cuando desaparece Rachel y lo podemos ver con ella puesta cuando llegan a Boston, con la cara marcada por la suciedad acumulada y algunas ligeras cicatrices que avejentan su rostro (F6068), aunque su cuerpo ha resistido mejor los embites de las diversas batallas que ha librado que los extraterrestres con los que se le ha equiparado desde un principio (F6069).

El encuentro final con Robbie refuerza la identificación que se ha venido produciendo entre ambos: los dos llevan la cara marcada y sus prendas protectoras externas dañadas (F6070), pero Ray ya no es Ray para Robbie sino *Dad*<sup>491</sup>. Desde el texto se insiste en señalar a padre e hijo como personajes visualmente similares, para acabar subrayando la única gran diferencia que existe entre ambos: que uno es el hijo

---

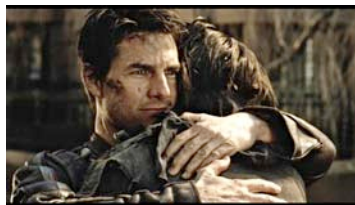
<sup>490</sup> Como hemos podido observar en el primer apartado de esta sección.

<sup>491</sup> Bruno Bettelheim reflexiona de la siguiente manera sobre los finales de historias que tienen a dos hermanos, aunque sean figurados, como protagonistas: “Whatever the details, in the stories of the “Two Brothers” type there comes the moment when the brothers differentiate from each other, as every child has to move out of the undifferentiated stage. What happens then symbolizes as much the inner conflict within us – represented by the different actions of the two brothers – as the necessity to give up one form of existence to achieve a higher one” (1991: 95). Ray y Robbie evolucionan hasta sentirse padre el primero e hijo el segundo.

y el otro es su padre. El abrazo que se dan les une no sólo emocionalmente, sino también físicamente (F6071), y ha quedado reservado para la última imagen de nuestros protagonistas antes de la *coda* final.



F6070



F6071

Este es el momento de intimidad exclusivamente reservado a los hombres. En el plano no hay cabida para las mujeres ni para sus gestos aprobatorios o de orgullo hacia la actitud que sus hombres tienen con los hijos. En esta ocasión es el propio padre el que se siente orgulloso de sí mismo por la relación y el respeto de su hijo, que acaba de obtener gracias a su comportamiento durante el resto del relato. Sabe que lo ha conseguido y no necesita de la aprobación de nadie más.

## 6.2. LA ACCIÓN EN *WAR OF THE WORLDS*

A pesar de que el personaje de Ferrier pasa la mayor parte de la película huyendo, el estibador tiene ocasión de realizar una “chivalrous deed” (Kirkham y Thumim 1993: 15) cuando derrota a un trípode para recuperar su libertad y la de su hija. Observando el cuerpo de Ferrier en acción en esta película, se puede concluir que en general<sup>492</sup> Spielberg va en contra de la imagen que tenemos creada de Cruise:

Using the international star-power of Tom Cruise to sell *War of the Worlds*, Spielberg consciously works against his lead’s screen persona: “I said to Tom when we first started working on this project that I really want to make a movie where your character isn’t heroic—he’s running away” (Press kit 5). (Friedman 2006: 155-156)

---

<sup>492</sup> Con la excepción de *Minority Report*, donde Spielberg también hace que el personaje representado por Tom Cruise pase gran parte de la película corriendo y huyendo.

Como nos recuerdan Kirkham y Thumim, “In Western cinematic constructions of masculinity [...] the weak man is, simply, not a proper man, not a whole man” (1993: 18). Pero Ferrier no es tan débil como precavido, y actúa con prudencia —no por cobardía sino por responsabilidad paterna—, temeroso de poner en peligro la vida de su hija de diez años, a la que, a diferencia de lo que había hecho Malcolm por sistema en *The Lost World*, Ferrier nunca abandona, salvo en los primeros momentos de la película, en los que le está tomando el pulso a la situación.

Para observar el cuerpo de Ferrier en acción nos detenemos en los primeros ataques, para pasar después a analizar las agresiones sobre coche y *ferry*, luego a los dos enfrentamientos que realiza de cuerpo a cuerpo —con su propio hijo primero y luego con Ogilvy— y finalmente analizamos la destrucción del trípode a manos de Ferrier. La acción se circunscribe alrededor del cuerpo de Ferrier, como apunta Dennis Muren, jefe de los efectos visuales de la película:

one of the things I was hoping we could do, and Steven did it, was to try to do the movie from Tom Cruise’s point of view. Most of the movie is shot from Tom’s height, so you’re looking at things and seeing what he sees. That doesn’t mean every shot is from his point of view, but you don’t know any more than he knows. (French 2005: 61)

La acción se vuelve más horrible cuando la vinculamos a la realidad de escenas parecidas en las que la gente ha temido por su supervivencia en una situación de extrema necesidad. Podría tratarse de Irak, Afganistán, los atentados del once de septiembre o un momento políticamente menos cargado —al menos en un principio— como el huracán Katrina, según nos lo plantea Argie Errigo:

The depiction of panicked people losing any pretence of morals and turning on each other has taken on even more creepiness after the lawlessness we saw in New Orleans in the aftermath of Hurricane Katrina. Evidently people really will

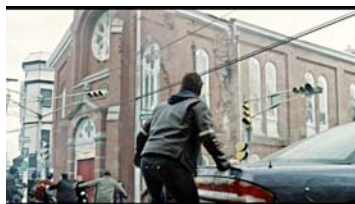
kill to steal a car or brutalise the weak for a drink of water. (Errigo 2005: 189)<sup>493</sup>

### 6.2.1. Primeros ataques

Como sucede en *Duel*, la amenaza surge de la carretera: en aquella ocasión lo hacía en forma de camión que circulaba por la misma, aquí lo hace en forma de trípode alienígena que literalmente *brota o nace* de la carretera<sup>494</sup>. Por el contrario, mientras el camión de *Duel* aparece en la soledad de la carretera, el primer trípode de *War of the Worlds* está rodeado por una multitud de curiosos. El plano cenital escogido para mostrarnos el momento en el que la carretera se abre nos recuerda una vez más el punto de vista extraterrestre, que considera a los humanos como pequeños animales (F6072). En esta ocasión entre esos humanos/animales se encuentra Ray Ferrier. La *madre naturaleza* —a la que nos hemos referido sobre todo al analizar los textos *jurásicos*— aquí es *madre de asfalto*, y de una de sus grietas surge el trípode alienígena.



F6072



F6073

Ferrier se separa de sus compañeros y busca refugio apoyándose en un coche<sup>495</sup> (F6073): el vehículo se desliza y Ferrier se aleja un poco del foco del movimiento sísmico. A continuación, la cámara de Spielberg se sitúa en un lugar alto, en el que no está Ferrier pero sí hay un par de operarios trabajando en un andamio movido por una grúa, una situación directamente relacionada con el trabajo

---

<sup>493</sup> Por desgracia recientemente hemos podido volver a constatar estos extremos, tras el terremoto que arrasó Haití en enero de 2010.

<sup>494</sup> Como, por otra parte, el tiburón surge del agua en *Jaws*.

<sup>495</sup> Como lo hacen Alan Grant e Ian Malcolm en las aventuras *jurásicas*.

del estibador (F6074). Los operarios no parecen hacer nada por descender de las alturas, como si les resultara más seguro quedarse ahí que bajar al suelo<sup>496</sup>.



F6074

Las imágenes de la fachada de la iglesia desplazándose y de su torre cayéndose resultan sobrecogedoras y contribuyen a preparar el camino para el terror que se avecina. No deja de resultar llamativo que la primera institución contra la que se dirige la fuerza alienígena sea la Iglesia, en un intento de querer decirnos que las oraciones no van a ser suficientes para vencer a este enemigo.

El agujero cada vez es mayor, se cimbrera y se enancha, tragándose vehículos y escupiendo cristales que caen sobre el cuerpo de Ferrier, quien se encuentra en primera línea de observación y de contacto con lo real (F6075). Una vez más, busca cobijo agachándose detrás de un coche (F6076): desde esa posición, en plano semi-subjetivo, podemos divisar junto con Ferrier los *pies*<sup>497</sup> o patas de los trípodes.



F6075



F6076



F6077

---

<sup>496</sup> Su posición recuerda al *high hide* de *The Lost World*, pero aquí estos trabajadores están mucho más a la vista que Kelly en el anterior texto de nuestro corpus.

<sup>497</sup> Recordemos que sobre esta parte del cuerpo David Man muestra una cierta obsesión, fijándose en las extremidades inferiores del camionero y de los que se parecen al mismo. Podemos decir, pues, que las extremidades inferiores en general y los pies en particular forman parte de la simbología de las películas de Spielberg, que dotan a esta parte del cuerpo de un cierto carácter fálico, y por tanto de supremacía y poder.



Ferrier se convierte así en un *voyeur*, llevado por el sentimiento morboso de querer mirar, de querer ver lo que sucede de primera mano, aunque ello pueda poner en peligro su integridad física. A pesar de sus sucesivos pasos hacia atrás, cuando emerge la segunda parte del trípode sigue estando en primera línea de observación, junto a un nutrido grupo de gente entre los que se hayan varios policías, que ya no protegen y se dedican a ser unos mirones más (F6077). Sólo cuando el *ojo* del trípode parece dirigirse hacia ella, huye la masa de gente entre la que se encuentra Ferrier, quien, no obstante, pronto busca refugio temporal a la vuelta de una esquina, donde se encuentra a sus dos compañeros, que intentan desanimarlo en su intención de seguir mirando. El ansia de Ferrier se confunde con la del espectador, que quiere ver más, y el gruista sale de su escondite para observar de nuevo (F6078) mientras sus compañeros le siguen a cierta distancia.



F6078



F6079



F6080

Se recupera el plano semi-subjetivo desde la posición de Ferrier para que podamos contemplar al trípode, a contraluz, prácticamente ocupando el lugar del sol (F6079). Los más precavidos huyen, y los demás, entre los que se encuentra Ferrier, no lo hacen hasta que el trípode lanza sus primeros rayos. Uno de los que son desintegrados primero es un vídeo aficionado cuya cámara, inexplicablemente, funciona (F6080): la consistencia de la inutilización de todo tipo de aparatos por parte de la tormenta de rayos encuentra aquí una excepción<sup>498</sup>. La cámara sigue grabando aunque su portador haya sido fulminado, y el espectador puede continuar viendo las imágenes porque, como Ferrier, también sigue vivo. El estibador corre entre la multitud, y los rayos van desintegrando personas de manera

---

<sup>498</sup> Como si Spielberg buscara maneras, más allá de la cámara de cine, de documentar la situación, en un intento de asemejar el ataque a los del once de septiembre, cuando cámaras de todo tipo registraron aquellos trágicos momentos.



indiscriminada<sup>499</sup>. Las desintegraciones se producen de manera muy rápida, hasta que un primer plano de una mujer nos permite ver que su rostro se convierte en polvo antes de quedar reducido a cenizas (F6081a). Decididamente, Ferrier está teniendo su primer encuentro con lo real. En esta ocasión, en lugar de cicatrices serán el polvo y las cenizas que cubren su cuerpo (F6081b) —procedentes de esa mujer y de otras personas— los que indiquen esa proximidad con el abismo de la muerte.



F6081a



F6081b

Vest relaciona esta imagen con el polvo que cubría a los habitantes de Nueva York tras los atentados del once de septiembre:

Ray runs straight through the ash, which is all that remains of the woman's body, becoming coated in a grey dust that, under other circumstances, might be mistaken for Plaster of Paris. The parallel to the images of New York City residents covered in the dusty ash of the collapsed Twin Towers on 9/11 is unmistakable, and Ray reacts with the same horror that we saw etched across too many faces on that fateful day. (Vest 2006: 68)<sup>500</sup>

La acción es espectacular, e incluye coches que se cuelan en las tiendas y edificios que van siendo arrasados como un castillo de naipes. Pero aún más sobrecogedora resulta la contemplación de ropas de difuntos que vuelan, sin cuerpo, por el aire (F6082). Abstraído por el horror, sólo la visión de un hombre que lleva a

---

<sup>499</sup> Como hace Amon Goeth desde lo alto de su villa en *Schindler's List*.

<sup>500</sup> Las cenizas también nos recuerdan a los hornos crematorios de *Schindler's List*.

una niña en brazos<sup>501</sup> devuelve a Ferrier a la realidad de su familia (F6083). El plano siguiente ya nos muestra los ojos de Rachel: el padre está por fin de vuelta en casa.



F6082



F6083

Tras limpiarse y dar las órdenes que considera necesarias, Ferrier se dispone a robar el único coche que funciona en los alrededores, pero antes de hacerlo se pertrecha con un elemento más: un revólver<sup>502</sup>. El arma se encuentra oculta debajo de la cama, en una caja con combinación de seguridad. Ferrier tiene que arrodillarse para cogerla (F6084), la contempla por un instante, e inmediatamente la pega a su cuerpo, colocándola entre el cinturón y su espalda, como alguien familiarizado con su uso<sup>503</sup> (F6085).



F6084



F6085

Por fin, llegan al coche que Ferrier va a robar, una versión modesta del lujoso monovolumen de Tim<sup>504</sup>, y Rachel pregunta repetidamente “Whose car is this?”: a pesar de su corta edad sabe que la incursión en territorio ajeno puede traer consecuencias fatales. El revólver recién cogido nos recuerda que Estados Unidos es

---

<sup>501</sup> La niña va vestida de rojo, en un nuevo eco de *Schindler's List*.

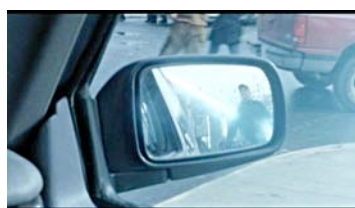
<sup>502</sup> Se trata de un Charter Arms Off Duty ([http://www.imfdb.org/index.php?title=Charter\\_Arms\\_Off\\_Duty](http://www.imfdb.org/index.php?title=Charter_Arms_Off_Duty)). El otro revólver que hemos considerado en nuestro corpus es el del jefe Brody, un Smith & Wesson Model 15 ([http://www.imfdb.org/index.php?title=Jaws#Smith\\_.26\\_Wesson\\_Model\\_15](http://www.imfdb.org/index.php?title=Jaws#Smith_.26_Wesson_Model_15)).

<sup>503</sup> En el siguiente apartado vemos el uso que se le da a este arma.

una nación en la que proliferan las armas, y uno de sus usos más legitimados es para defender la propiedad. La escena ya ha sido anticipada en algunos tráileres que anuncian la película, y en ellos la frase de Ferrier: “Get in, Manny, or you’re gonna die” queda peligrosamente ambigua, como si la amenaza de muerte pudiera provenir de Ferrier y no de los alienígenas. En la película, Ferrier pronuncia esta frase desde un primer plano que también le vuelve amenazante, aunque sólo pretende ser previsor (F6086).



F6086



F6087

La pregunta inmediata de Rachel, llorosa, es “What do you mean?”: el horror no tiene explicación para quien, como Ferrier, acaba de ser testigo del mismo, pero la situación le está colocando una vez más del lado de los alienígenas: como una presencia amenazante —para un amigo y para su propia hija, a los que sin embargo pretende salvar. Observamos la fulminación del cuerpo de Manny —que no ha hecho caso de Ferrier— en el espejo retrovisor del coche<sup>505</sup> (F6087). Los extraterrestres han cumplido el aviso/amenaza de Ferrier, que ahora conduce un monovolumen, más propio de una familia, aunque, como decíamos con anterioridad, de gama inferior al que tiene Tim: es el tipo de coche que quizá le correspondería tener a Ferrier si se hubiera preocupado por su familia en el pasado.

Ante la intensidad del ataque, Rachel formula una pregunta llena de sentido en 2005, tras los atentados del once de septiembre, y posteriormente de Madrid y Londres<sup>506</sup>. La pregunta es: “Is it the terrorists?”. Según declara David Koepp, esta mención responde a una petición expresa de Spielberg:

---

<sup>504</sup> El monovolumen que roba Ferrier es un Plymouth Voyager de 1992 ([http://www.imcdb.org/movie\\_407304-War-of-the-Worlds.html](http://www.imcdb.org/movie_407304-War-of-the-Worlds.html)). David Mann también conduce un Plymouth en *Duel*, el modelo Valiant de 1971.

<sup>505</sup> En referencia a *Duel* y a los retrovisores de los *parques jurásicos*.

<sup>506</sup> En este último caso, inmediatamente posteriores al estreno del film, como ya hemos señalado.

In the first draft Dakota didn't have that line, but Steven said, "Wouldn't she think it's terrorists?"

And I said, "Well, yeah, but do we really want to evoke that, do we want to come out and say it?"

And he said, "But she would, she's 11."<sup>507</sup>

And it's true, she would. So she did. (Feld 2005: 143)

Desgraciadamente la pregunta seguiría teniendo sentido hoy en día.

Ferrier y sus hijos huyen en uno de los momentos de acción más espectaculares de la película, el de la destrucción del viaducto según avanza *su* coche. Todos los vehículos que lo transitan se precipitan al vacío y algunos caen sobre casas como la de Ferrier: entre ellos destaca un camión cisterna (F6088), en alusión directa al final de *Duel*.



F6088

Joe Fordham recoge en *Cinefex* declaraciones de Spielberg en las que observamos que es al director a quien se le ocurre incluir el camión en la escena:

I've been thinking about this. We're blowing up this gas station and we're right by this bridge – do you think we could blow up the bridge? If we have the camera looking this way at Ray's house, how about if the bridge blows over

---

<sup>507</sup> En la película Ferrier dice que su hija tiene diez años: podría ser que el padre estuviera equivocado, ya que no sabe ni a qué comida es alérgica desde que nació, o simplemente podría ser que la edad exacta no importe demasiado, siempre y cuando se mantenga en esa franja de nueve-diez-once años.

here, then all the houses blow over there, and then an 18-wheeler comes right down into the house? Can we do that? (Fordham 2005: 75)

La continuidad con el clímax de *Duel* es incuestionable. Spielberg y sus colaboradores procuran que esas imágenes sean incluidas en el breve tráiler del descanso de la final de la Super Bowl de fútbol americano, uno de los momentos más cotizados de la publicidad televisiva en Estados Unidos (Fordham 2005: 75). El resto del mundo ve el anuncio inmediatamente por internet. En mi opinión, aunque no dispongamos de más explicaciones por parte de Spielberg, tanta celeridad por incluir esas imágenes en el anuncio está íntimamente relacionada con el recuerdo de la escena de *Duel*, de manera que los seguidores del director puedan detectar el homenaje a esa película en el propio tráiler.

Momentos más tarde, cuando el de Ferrier es el único vehículo que se mueve por la autopista<sup>508</sup>, Robbie insiste en preguntar si los responsables del ataque son terroristas. Ray sólo es capaz de explicar que vienen de otro sitio, y Robbie inquiera si ese lugar es Europa. Resulta intrigante que se escoja a Europa y no a *los árabes*: quizá Robbie está influido por el trabajo que tiene que realizar para clase, sobre la ocupación francesa de Algeria<sup>509</sup>. La alusión a Europa supone una demostración más del grado de paranoia al que se está conduciendo a la población estadounidense, en la que un adolescente puede llegar a pensar que Europa esté atacando Estados Unidos.

Ferrier y sus hijos llegan a la casa de su madre y de Tim, que es una mansión de clase alta de considerables dimensiones —pero que está vacía. El padre decide que, por precaución, duerman en el sótano, un sótano de lujo lleno de luz y de aparatos de gimnasia<sup>510</sup> (F6089). En breves instantes, a través de la oscuridad y de los *flashazos* que llegan del nuevo ataque alienígena, el acogedor sótano se volverá tan tétrico como el habitado por Harlan Ogilvy. Ferrier se dispone a dormir en una butaca, con la cazadora inicialmente puesta y el revólver detrás de un cojín, en situación de alerta. Sabemos de la actividad fuera de la casa a través de los

---

<sup>508</sup> Como el de David Mann en *Duel*.

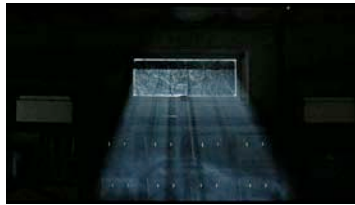
<sup>509</sup> Un reflejo de las colonizaciones que se denuncian en la novela original de Wells.

<sup>510</sup> Que nos recuerda el “spared no expenses” de John Hammond.

ventanucos rectangulares que, en medio de la oscuridad, funcionan como una pantalla dentro de la pantalla, haciendo que espectadores y personajes se confundan en un mismo sentimiento de temor<sup>511</sup> (F6090).



F6089



F6090

El padre, en su actitud de semi-vigilia, es el primero en detectar la amenaza (F6091), que proviene de los fogonazos de luz que inundan el sótano (F6092): Ferrier ya no está cubierto por su cazadora, en un signo más de desprotección en un entorno que le es hostil, por los extraterrestres y por encontrarse en el sótano del que ahora también desempeña la función de padre de sus hijos.



F6091



F6092

Impotente, tiene que recurrir a Robbie para que le diga lo que tiene que hacer, porque ésta no es su casa, sino la de sus hijos. La cámara tiembla repetidamente, como el corazón de los personajes, mientras a sus oídos y a los nuestros llega un nuevo sonido muy molesto que no hemos escuchado antes: los cuerpos de esta familia están siendo atacados por la vista y por el oído, sensaciones que llegan directamente al espectador. Ray es conducido por su hijo hacia lo que parece ser el cuarto de calderas, pero antes no se olvida de coger su arma del cojín (F6093): un arma que cada vez tiene menos sentido que pueda ser utilizada frente a los

---

<sup>511</sup> Por otra parte, el movimiento de ramas que vemos y oímos nos recuerda al que produce E.T. antes de encontrarse con Elliott: se subraya así que la actividad es extraterrestre, pero en esta ocasión con las peores intenciones.

extraterrestres, y en cambio es muy probable, como ya sabemos, que tenga que usarse contra otras personas. La pantalla literalmente explota en nuestros ojos y hiere nuestras retinas (F6094).



F6093



F6094

Las lecturas políticas que diversos autores proponen para estas sensaciones de pánico creo que no contradicen nuestra interpretación, sino que la complementan. Así, por ejemplo, Friedman afirma:

I would argue that, consciously or not, Spielberg provides dramatic examples of what it must have been like for Iraqi civilians during the American invasion/liberation of their country. The “shock and awe” created by the aliens in *War of the Worlds* resembles the panic generated by the American military more than it does the devastating, but as yet singular, attack on the World Trade Center. (Friedman 2006: 159)

Mientras que, por otro lado, Buckland aduce, refiriéndose a Spielberg:

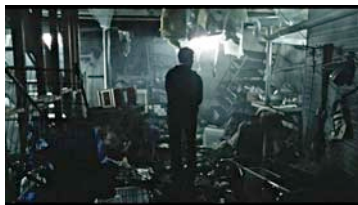
*War of the Worlds* is his 9/11 movie. The first attack scene borrows from the iconography of the World Trade Center attacks: the destruction of an American city street; large numbers of people fleeing the scene of an attack, some covered in ash and dust; boards full of notes to and photos of missing people; a downed jumbo jet wreaking havoc. More importantly, the film conveys the panic and terror of such a violent experience. (Buckland 2006: 215)

En ambos casos estamos hablando de ataques muy violentos que desorientan a la población civil, como a nuestra familia, guarecida en un cuarto del sótano de la casa de Tim y Mary Ann. Compartimos con ellos su precariedad, y, en medio de la



oscuridad total, Rachel pronuncia una de las frases más conmovedoras de la película: “Are we still alive?”. El encuentro con lo real ha sido tan fuerte que existen dudas sobre si se ha traspasado el umbral de la muerte.

A la mañana siguiente, Ferrier abandona su escondite para encontrarse con un sótano que ya dista muy poco de aquél en el que le va a acoger Ogilvy (F6095). La cámara le sigue y descubrimos con él un motor de avión en llamas en el vestíbulo de la casa (F6096a): los extraterrestres han trasladado el caos del hogar de Ferrier — donde había un motor de coche en la cocina— al de Tim, multiplicándolo en exceso, hasta hacernos creer que los ataques del once de septiembre se hubieran repetido (F6096b).



F6095



F6096a



F6096b

A los pies del avión derribado, el estibador se encuentra la primera manifestación de una actitud saqueadora provocada por el hambre en las figuras de dos periodistas animalizados (F6097), que nos ponen al tanto de la situación en otros lugares. La escena es un mero anticipo de lo que nos vamos a encontrar en el camino del *ferry*, en la secuencia que analizamos en el siguiente apartado.



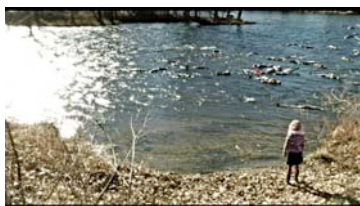
F6097

### 6.2.2. Los ataques sobre el coche y el *ferry*

Antes de que se produzca el ataque sobre el vehículo que les transporta, nuestra familia se detiene porque Rachel tiene necesidad de *ir al baño*. Para ello



desobedece a su padre y se va fuera del campo visual de éste, junto a un río en el que la corriente arrastra cadáveres flotantes (F6098).



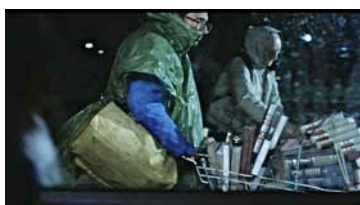
F6098



F6099

A pesar de las precauciones que ha guardado Ferrier cuando abandonan la casa de Tim, haciendo que Rachel cierre los ojos para no ver el horror que les rodea, en esta ocasión la mano del padre llega tarde (F6099) y no puede impedir que su hija sea testigo de la cercanía de la muerte. A continuación se produce el primer intento de Robbie de incorporarse al ejército<sup>512</sup>.

Cuando se aproximan al *ferry*, todavía en el vehículo, es Robbie quien lo conduce, con el permiso de su padre, a quien se le cierran los ojos por el sueño: la ley del padre empieza a estar por encima de las leyes establecidas, y es Ray quien decide quién conduce el vehículo. Rachel, y también Robbie, ven antes que Ray las consecuencias de la invasión, en este caso en forma de gente que huye de sus casas transportando enseres y libros en carritos de supermercado (F6100). También observan anuncios de búsqueda de familiares desaparecidos (F6101). De nuevo el fantasma de la realidad existente en diversas partes del mundo, fuera de la ficción cinematográfica, se traslada a las imágenes que contemplamos.



F6100



F6101

---

<sup>512</sup> Momento que analizamos en la sección dedicada al mundo externo.

Ray y Robbie comparten plano en el espejo retrovisor (F6102). Robbie intenta despertar a su padre llamándole por su nombre, pero este último sólo se despierta cuando su hijo le llama “Dad”: algo va avanzando en la relación con su hijo, mientras intercambian la posición que cada uno ocupa en el vehículo sin llegar a detenerlo.



F6102

Acuciados por la masa de gente que les rodea, los ocupantes del monovolumen se abrochan los cinturones de seguridad: a pesar de encontrarse en circunstancias extraordinarias, o precisamente por ello, no deberían haberse olvidado de tomar esta medida de precaución<sup>513</sup>. El plano que muestra a Ray abrochándose el cinturón (F6103) nos remite al principio de la película, cuando estaba al mando de su grúa y lo tenía todo bajo control. En la situación que se le va a presentar ahora intentará mantener ese control, pero a costa de poner vidas en peligro haciendo uso de su revólver.



F6103



F6104

Incluso antes de que llegue ese momento, Ferrier está a punto de atropellar a una mujer con un bebé en sus brazos, después de que les hayan hecho un agujero en el parabrisas (F6104): la imagen nos recuerda el agujero que Ferrier había hecho en una ventana de su propia casa, fruto del enfrentamiento con su propio hijo.

---

<sup>513</sup> David Mann sí la sigue más de treinta años antes.

Ahora la tensión crece por momentos, y no son precisamente los extraterrestres quienes están provocando ese incremento, sino los propios humanos en una lucha por la supervivencia que los deshumaniza por completo. El monovolumen choca finalmente contra un poste y la muchedumbre se agolpa encima del mismo (F6105): se retoma el plano picado a una elevada altura que empequeñece a los humanos que se está retratando.



F6105

Fonte se ha fijado en esta escena, comparándola con otra película anterior de nuestro corpus:

Más allá de lo que veíamos en *Tiburón*, el terror que su director muestra ahora es mucho más intimista, además de una clara y directa crítica a la condición humana; lejos de ningún tipo de solidaridad, aquí lo que impera es un “sálvese quien pueda”. Los humanos se comportan como bestias dispuestas a matar. (Fonte 2008: 337)

La locura se adueña de la masa, y varios individuos rompen los cristales del coche: uno de ellos lo hace con sus propias manos, que lógicamente se ensangrentan (F6106). A continuación sacan a Ray y a Robbie a la fuerza del vehículo, y el enfrentamiento llega al cuerpo a cuerpo (F6107a). Ray recibe un fuerte golpe en la cabeza, mientras su hija sigue en el interior del coche (F6107b).



F6106



F6107a



F6107b

La situación se está volviendo cada vez más difícil, con gente intentando entrar en el vehículo —incluso por el techo— mientras Rachel intenta salir del mismo. Un disparo de Ray al aire despeja la situación (F6108), como si se tratara de un vaquero moviendo reses. Ray reclama a su hijo, que sangra por la nariz (F6109). Phil Villarreal<sup>514</sup> no puede dejar de admirar la tensión que se ha creado: “A scene in which Ray and clan attempt to fend off their SUV from a mob strikes home with grit and tension that match anything Spielberg has yet put to film” (2005). La situación se vuelve insoportable cuando otro hombre empuña una pistola y la dirige contra Ferrier (F6110), que no tiene más remedio que dejar caer su revólver, aunque consigue recuperar a su hija mientras el desconocido se lleva el vehículo.



F6108



F6109



F6110

Otro desconocido coge el revólver de Ray del suelo y lo empuña contra el conductor del monovolumen (F6111). Ray y sus hijos son testigos de la acción desde el restaurante en el que se han guarecido. Ray llora (F6112): ante estas lágrimas, Friedman sostiene que “Indeed, after being forced to surrender his car at gunpoint, Ray puts his head down on his arms and sobs, an emotionally vulnerable moment rather rare in Cruise’s career” (2006: 156).



F6111



F6112

---

<sup>514</sup> Un reseñador muy crítico con la película.

Efectivamente, este momento de vulnerabilidad supone un paso adelante en la carrera de Cruise, pero sus lágrimas no creo que se deban tanto a haber perdido el coche como a que otro hombre haya muerto tras ser disparado con su revólver, y a que además sus hijos —sobre todo su hija pequeña— hayan sido testigos del trágico suceso. Su llanto aparece, por otra parte, como contraplano al llanto de Rachel (F6113): las lágrimas de Ray ya no son las de un niño que ha tardado en crecer, sino las de un padre preocupado por el futuro que les espera a sus hijos.



F6113

Estamos de acuerdo con Gunn cuando defiende la transgresión de las normas que realiza Ray:

Ray ends up pulling and firing a gun to take control of the situation temporarily. Although Ray eventually loses the weapon to another angry and desperate man, in this violent scene Ray nevertheless establishes himself as the father who, however flawed, has the power to protect by means of transgression—because of his proximity to death. From this Hobbesian moment onward, Ray’s children never doubt his status as their father—not simply as their real father, but in terms of his ability to represent the law in an otherwise lawless environment. Ray finally comes to occupy the position of the symbolic father—albeit precariously—protecting his children from chaos/psychosis. (Gunn 2008: 11)

Ray se encamina hacia el *ferry* entre la muchedumbre, al lado de su hijo, intentando llevar en brazos a Rachel, una carga que le hace esgrimir un gesto de

dolor (F6114). Por el camino han de detenerse ante una barrera para dejar pasar un tren en llamas, en una de las imágenes más impactantes de la película<sup>515</sup> (F6115).



F6114



F6115

La impresión de desamparo se ve acrecentada por los altavoces del embarcadero del *ferry*, desde los que se oye música como si no estuviera sucediendo nada desagradable<sup>516</sup>. Ray se encuentra a una conocida, Sheryl, que también va acompañada por su hija Nora. Mientras los adultos conversan, Rachel se fija en las aves que avanzan a toda velocidad y en los árboles que se mueven. Consciente de que se acerca el peligro<sup>517</sup>, coge a su padre de la mano en un plano (F6116) que recuerda al cartel de *Schindler's List* (F6117), en el que también hay dos manos, la de un adulto y presumiblemente la de una niña<sup>518</sup>. En menor medida, la imagen también remite al póster de otra película de Spielberg, *E.T.* (F6118): como entre E.T. y Elliott, entre Ray y su hija parece que hay una sintonía que es capaz de transmitir la inquietud de Rachel sólo con coger de la mano a su padre.

---

<sup>515</sup> El tren nos retrotrae una vez más a *Duel*, en aquella película con el vehículo de David Mann empujado por el camión asesino hacia otro tren. En ambas ocasiones se utiliza el ferrocarril para incrementar la sensación de terror. La idea, no obstante, está tomada directamente de la novela de Wells.

<sup>516</sup> En una evocación de momentos similares en *Schindler's List*.

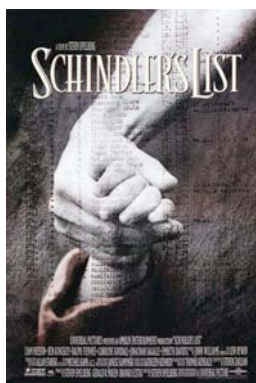
<sup>517</sup> Una intuición común a los niños de las películas de nuestro corpus, como ya hemos indicado.

<sup>518</sup> En alusión a la muchacha que cambia la visión de Schindler, muchacha que allí acaba muriendo.





F6116



F6117



F6118

En muy pocos instantes, al menos de la diégesis del relato, se pasa de una situación en la que Ferrier y su familia estaban siendo acosados por la gente que quería ocupar su coche, a la que se produce ahora, con Ferrier y sus dos hijos intentando estar entre los elegidos que se suban al *ferry* que está a punto de partir, aparentemente alejándose de los trípodes (F6119). Ferrier les dice a los militares que custodian el acceso al *ferry* que ellos sólo son tres y que hay sitio para bastantes más, un argumento muy similar al que le aducían algunos de los que querían subirse al monovolumen.



F6119



F6120

Ante la negativa de los militares, Ferrier intenta buscar una vía alternativa para embarcarse, y procura que también le sigan Sheryl y su hija, pero éstas pierden el contacto<sup>519</sup> (F6120). Ferrier no se ha preocupado de ellas en exceso, y se ha limitado a decirles que se agarren a su chaqueta, contacto que pierden entre la avalancha de la muchedumbre. Una vez en el barco, Ferrier insiste en que hay sitio para más, pero será su hijo el que realice una acción que permita que aquéllos que se

---

<sup>519</sup> Momento que recuerda a la separación de Jamie de su familia en *Empire of the Sun*, pero ahora centrándose en dos personajes, los de Sheryl y su hija, muy secundarios, con los que no nos da tiempo de empatizar.

habían encaramado a la plataforma de embarque logren acceder al *ferry* (F6121). Ray contempla lo que hace su hijo lleno de orgullo mientras sostiene a Rachel en brazos (F6122). Robbie hace lo que haría su padre si no estuviera al cargo de la niña.



F6121



F6122



F6123

Pero la amenaza alienígena no sólo se encuentra sobre la superficie de la tierra, sino que también sale de las aguas<sup>520</sup> (F6123). Los trípodes muestran una gran capacidad de crear terror, no sólo porque también son anfibios, sino porque además lanzan una especie de tentáculos con los que van cogiendo a personas del agua: observamos esta acción en plano semi-subjetivo desde la posición de Ray y Rachel en el agua (F6124).



F6124



F6125

Aunque logran escapar del agua, los trípodes dominan por doquier, y Robbie nos hace ver que en el aire flotan ropas sin cuerpo (F6125), probablemente fruto de lo que les hagan los trípodes a los humanos una vez capturados, más allá de la desintegración que ya hemos observado en los primeros ataques al principio de la película. La amenaza de los trípodes supera a las que suponen el camión de *Duel*, el tiburón de *Jaws* o los dinosaurios de los *parques jurásicos*: aquí se pasa a la inexistencia sin que las ropas desaparezcan con sus portadores, en una nueva alusión,

---

<sup>520</sup> Como el tiburón en *Jaws*. Igualmente se alude a *Titanic* (Cameron 1997), aunque aquí el hundimiento se produce de manera acelerada.



a mi juicio, de la utilización de armas químicas en todo tipo de conflictos bélicos. En el plano siguiente podemos ver a los cuerpos de los tres miembros de nuestra familia intentando mantenerse vivos y en acción mientras sobre ellos caen ropajes vacíos de contenido (F6126).



F6126

### 6.2.3. Ferrier lucha cuerpo a cuerpo

A continuación, el hijo mayor de Ferrier parece transfigurado por los acontecimientos que acaba de superar, y camina por delante de Ray y su hija, que van a un ritmo más lento (F6127). Atraído por los militares y la batalla que se está librando al otro lado de la colina, Robbie se separa de su familia. Para intentar convencerle de que vuelva, Ray se ve obligado a dejar sola a Rachel durante unos instantes. Se ve forzado también a tumbar a Robbie en el suelo para hablar con él (F6128).



F6127



F6128

El enfrentamiento no tiene connotaciones edípicas: dada la caracterización fraternal que hemos observado en gran parte de la película entre padre e hijo, lo que va a suceder es como si una parte de Ferrier (su propio hijo, carne de su carne, sangre de su sangre) acudiera a la llamada de la lucha contra los invasores. Arms y Riley han destacado la fuerza de esta escena:

In one of the film's more powerful scenes, we see Ray tackle Robbie and violently hold him on the ground. Ray is literally on top of the boy while the son is begging his father to please let him go. (Arms y Riley 2008: 15)

La decisión no es fácil, pero Ferrier tiene que elegir: “Ray must give up one of his children or risk losing both of them. He chooses to protect Rachel, his most vulnerable child, and watches Robbie run away to join the military” (Arms y Riley 2008: 15). Ray entiende que su hijo le odie por no dejarle marcharse. En cambio, el gruista le declara que lo ama mientras Robbie le llama “Dad” para intentar ablandarlo. La situación se resuelve por la decisión que hemos comentado: Robbie se escapa de su padre como si fuera una extensión de este último (F6129) y no volveremos a saber del hijo hasta el desenlace del texto fílmico<sup>521</sup>.



F6129

Una vez que Robbie se ha marchado y Ray recupera a su hija —a quien una pareja de mediana edad pretendía llevarse consigo para protegerla—, Ray vuelve a llamar a Robbie, pero la respuesta que le llega desde el otro lado de la colina es en forma de llama que lo envuelve todo, dominada por el ojo incandescente de un trípode (F6130). Robbie, como ya le ha sucedido a Ray en diversas ocasiones, ha pasado a ocupar el lugar destinado a los extraterrestres. Por su parte Ray, debido a sus responsabilidades como padre, ha tenido que ceder en este enfrentamiento con su hijo.

---

<sup>521</sup> En la escena también suenan ecos del “Leave her alone” de *The Lost World*, así como del dilema que se le plantea a Malcolm con su hija: cómo evitar el exceso de sobreprotección para que alguien madure y se vuelva independiente, aunque para ello tenga que superar un rito de paso como el que va a afrontar Robbie.



F6130

Nos trasladamos al sótano ocupado por Harlan Ogilvy. Ahí se produce un nuevo enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre Ferrier y Ogilvy. Aunque Ferrier ya ha luchado para recuperar a su hija del coche robado, las confrontaciones que mantiene primero con su hijo y luego con el ocupante del sótano merecen ser tenidas en cuenta por la carga significativa de cada una de ellas. Ya hemos visto que en la primera, con su hijo, por un lado el instinto y la responsabilidad del padre prevalece, y por otro lado en cierta medida Ray está dejando que una parte suya se enfrente a los ocupantes. Como hemos señalado anteriormente, Ogilvy sustituye figuradamente a Robbie: aparece cuando el adolescente ya no está en pantalla y mantiene su discurso de lucha contra el invasor de manera exacerbada (Arms y Riley 2008: 15). Fruto de esa obsesión nace el enfrentamiento físico entre Ferrier y Ogilvy, que se produce después de que una sonda extraterrestre se haya colado en el sótano en busca de vida humana (F6131).



F6131

La sonda<sup>522</sup> es como una cámara que introduce el punto de vista alienígena a la misma altura a la que se encuentran nuestros protagonistas. Ferrier y sus acompañantes se ven obligados por momentos a desplazarse a cuatro patas (F6132), como el ratón que por un momento ocupa la imagen.

---

<sup>522</sup> Nos recuerda a los *spyderys* de *Minority Report*.



F6132



F6133

Animalizado, el instinto de agresión de Ogilvy está más exacerbado que nunca y coge el hacha que ha estado afilando (F6133): un arma primitiva que refleja los instintos básicos del otrora conductor de ambulancias<sup>523</sup>. Ogilvy pretende derribar la sonda a hachazos, algo que Ferrier impide, implorándole con gestos y susurros: de momento el enfrentamiento se queda en meros ruegos. Para despistar a la sonda, Ferrier recurre a protegerse con un espejo<sup>524</sup>. Crystal Downing presta una atención especial a este momento:

After the tentacle-like probe is stopped by its own reflection in the mirror, the camera cuts to a shot taken from the side, at a right angle with the mirror that now seems to divide the screen in half; the hiding trio appears to the left of the mirror axis and the alien probe to the right. Because they face each other, with the mirror as a fulcrum between them, we get a sense that aliens and humans are mirror reflections of each other: one species no more evolutionarily advanced than the other. (Downing 2007: 279)

Tras la sonda llegan los extraterrestres *en persona*, y en esta ocasión Ogilvy se arma con su escopeta. Ferrier impide que la utilice, y ello da pie al enfrentamiento entre ambos, cada uno de ellos intentando conseguir el control del arma (F6134).

---

<sup>523</sup> Arma que nos recuerda al machete de Quint en sus últimos instantes de vida.

<sup>524</sup> En una repetición de un recurso similar utilizado en la escena de la cocina de *Jurassic Park* (Buckland 2006: 217).

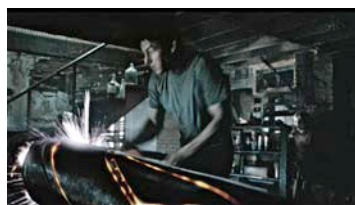


F6134

Aunque es Ogilvy quien recupera el control, no llega a hacer uso del arma porque los alienígenas son llamados desde su base. Ogilvy resume el enfrentamiento que acaba de ocurrir con una frase: “You and me: I don’t think we are in the same page”. No obstante, cuando Ogilvy ya ha sido aniquilado, es Ferrier quien actúa como el personaje encarnado por Tim Robbins: al ser descubiertos por una nueva incursión de la sonda<sup>525</sup> (F6135), Ferrier reacciona intentado derribar la cámara alienígena a golpes de hacha (F6136). Si Ogilvy es un alargamiento de la figura de Robbie, y Robbie, en gran medida, una parte del personaje de Ferrier, Ferrier ejecuta la obsesión de ambos enfrentándose directamente a la maquinaria alienígena (Grist 2009: 73), en un mero anticipo de lo que va a suceder cuando haga que un trípode le capture para poder estar junto a su hija, secuencia que analizamos en el siguiente apartado.



F6135



F6136

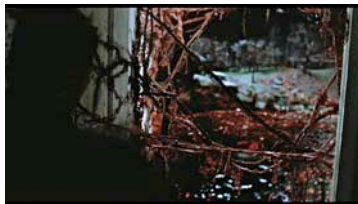
#### 6.2.4. Ferrier destruye un trípode

Mientras Ferrier intenta romper en dos la sonda extraterrestre, Rachel huye escaleras arriba y por tanto se separa de su padre. Es la única ocasión en la que la niña decide huir de donde se encuentra su padre, asustada por el hecho de haber sido

---

<sup>525</sup> Que reintroduce el tema de la *oralidad visual* de la que hemos hablado al referirnos a los dinosaurios.

descubiertos por la sonda. Ray va en su búsqueda, sin olvidarse de ponerse la cazadora a la vez que sube por las escaleras. Al abrir Ray la puerta de la casa descubrimos que prácticamente toda la superficie está cubierta de la vegetación rojiza que cultivan los extraterrestres, y la puerta está cruzada por una especie de lianas de color rojo, como una telaraña sanguinolienta (F6137). En su búsqueda de Rachel, Ray es sorprendido por un trípode, que le amenaza a través de la oralidad visual y también por medio de un brazo terminado en cabeza con forma de cobra<sup>526</sup> (F6138). Los alienígenas son así comparados primero con arañas y luego con serpientes, mientras que los humanos quedan reducidos a meros ratones o insectos: el desequilibrio en la lucha que se pueda mantener con ellos se pone en evidencia. Ray se refugia en un coche<sup>527</sup> que acaba boca abajo<sup>528</sup>. El impacto produce un agujero en el parabrisas que nos permite ver a Rachel, a quien anteriormente se la ha oído gritar (F6139): el agujero aumenta nuestro grado de identificación con Ray, ya que compartimos su punto de vista a través de esa privilegiada cabina de proyección que se ha formado dentro de la misma película.



F6137



F6138



F6139

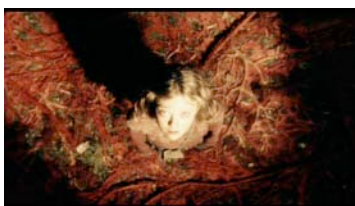
La abducción de Rachel proporciona uno de los planos más inolvidables del texto fílmico: una toma cenital que la muestra alucinada por el trípode que la está acosando (F6140) y rodeada de la vegetación rojiza, un contexto que en la oscuridad de la noche se vuelve onírico.

---

<sup>526</sup> En homenaje a la forma de los vehículos extraterrestres de la versión cinematográfica de 1953.

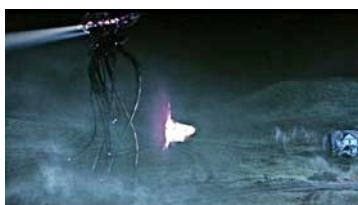
<sup>527</sup> Como Malcolm en *The Lost World*.

<sup>528</sup> Como los todoterrenos de *Jurassic Park*.



F6140

El trípode se la lleva con uno de sus tentáculos, y mientras tanto, en un vehículo militar abandonado, Ray se aprovisiona de varias granadas de mano a las que todavía no se sabemos qué utilidad les puede dar. Lo averiguamos inmediatamente: en primera instancia utiliza una para llamar la atención del trípode, que se marchaba con su hija. Se nos muestra la acción en un plano general que nos permite observar la pequeñez de Ray frente al trípode (F6141), más desproporcionada aún que la de David Mann frente al camión/ero, que la del jefe Brody ante el tiburón, o que las de Grant y Malcolm frente a los dinosaurios. Las luces del trípode, junto con el fuego procedente de la granada y el contexto ligeramente onírico en el que se desarrolla la acción, nos hacen pensar en un caballero enfrentado al dragón: un caballero que pretende recuperar a su dama.



F6141

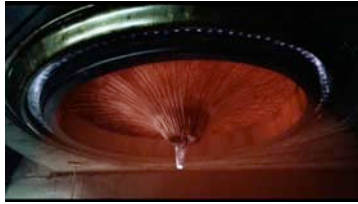


F6142

El contexto onírico-medieval se mantiene al mostrarnos la cámara imágenes de las jaulas con forma de cestas en las que se encuentran atrapados diversos humanos (F6142), entre ellos Ferrier y Rachel. Cuando se va a producir el reencuentro entre padre e hija, se desliza una compuerta del trípode que nos permite ver un agujero abultado y membranoso con forma uterina del que sale un tentáculo fálico (F6143): lo masculino y lo femenino se entremezclan en la amenaza



monstruosa<sup>529</sup>. Con la ayuda del tentáculo, la membrana succiona a uno de los hombres atrapados, como si se tratara de una enorme boca (F6144).



F6143



F6144



F6145

Ray por fin se reencuentra con su hija, la cual permanece con los ojos muy abiertos, incapaz de expresarse con palabras, casi tan muda como se ha quedado su padre al ser testigo de los primeros ataques. Rachel, sin embargo, es capaz de pronunciar un reconfortante “Dad” (F6145), que subraya la paternidad heroica de Ray.

Las compuertas se abren de nuevo, y Ferrier se abalanza sobre su hija para protegerla, quedando él sin protección, de espaldas al tentáculo. Cuando nota que este último tira de él, el gruista se acuerda de las granadas, que están colgando de la jaula, y las coge. Un militar, cautivo también en la jaula, parece darse cuenta de las intenciones de Ferrier, y le agarra por un brazo (F6146), lo único que queda a la vista de Ferrier una vez ha sido succionado por la membrana (F6147a): “he now shows he ‘has the balls’ when he enters the vagina and withdraws” (Morris 2007: 357):

Possessing, as MacCabe put it, ‘what looks like the largest and most aggressive vagina in the history of the planet’ (2005: 8), she is the voracious archaic mother. The vagina dentata links also with menstrual imagery as Ogilvy, the man in the basement, associates the machines’ red discharge with reproduction (‘fertiliser’ he calls it, believing it relates to the red weed). (Morris 2007: 357)

---

<sup>529</sup> Como sucede con el tiburón de *Jaws* y los dinosaurios de *Jurassic Park*.





F6146



F6147a



F6147b

El resto de prisioneros ayudan al militar, que asiste a Ferrier en su renacimiento —metafórica y visualmente, ya que la puesta en escena se asemeja a la de un parto (F6147b).

Ray's figured rebirth, as a 'real' man, parallels an alien's on-screen death, continuing the uterine imagery: the machine's waters break and the creature, essentially a smaller version of the body containing it, emerges head first, and dies. (Morris 2007:358)

Ferrier escupe las anillas de las granadas en su mano, y el militar da la orden de tirarse al suelo. El dragón —o dragona— ha sido vencido, aunque para ello haya habido que entrar por un momento en su propio vientre y se haya contado con la colaboración de otras personas, sobre todo la de un militar. La pesadilla está llegando a su fin.

Una vez más, Rachel se queda sin palabras, en esta ocasión al salir de la jaula y darse cuenta de la hazaña que ha realizado su padre. Hazaña que, por otra parte, no parece tener más consecuencias: no sabemos de nadie que haya derrotado a los extraterrestres de la misma manera, entre otras cosas porque en la secuencia siguiente de Boston ya se muestran ejemplos de la debilidad alienígena, causada por la vulnerabilidad de estos seres ante las bacterias que transportan las enfermedades terrícolas. La acción de Ferrier no contribuye tanto a la derrota de las fuerzas invasoras como a la recuperación de su hija y al reforzamiento de su papel como padre y como héroe.

### 6.3. EL MUNDO EXTERNO EN *WAR OF THE WORLDS*

Casi todos los críticos que hemos seguido con referencia a esta película cifran la institución familiar como el valor supremo por el que un padre puede dar su vida. Así, por ejemplo, Fonte declara:

es una reflexión sobre el mundo actual y una defensa de lo único por lo que realmente vale la pena luchar (al menos para Spielberg): la familia. De hecho, un mal padre despreocupado y egoísta acaba echándose a hombros a su familia y los defiende a capa y espada contra cualquiera que ose ponerse en su camino (ya sea alienígena o humano). [...] a diferencia de otras películas de ese estilo, el personaje de Cruise no es el héroe del filme (tipo Bruce Willis), sino un sencillo hombre cuya principal preocupación es proteger a su familia. Esta vez él no tiene que salvar al mundo, que lo salve otro. (Fonte 2008: 334)

No sólo los críticos, sino también los propios creadores, insisten en destacar la importancia de la paternidad en el film. En este sentido David Koepp observa que:

the *story* of the movie is about a father who won't do anything for his kids, goes on this journey, protects them for a long time, and at the end, turns into a father who will do anything for his kids, including kill or die. (Feld 2005: 146)

Gordon compara la película con la familia de *Signs* (Shyamalan 2002):

As in M. Night Shyamalan's film *Signs* (2002), an alien invasion is viewed through the eyes of a family, and the entire global catastrophe seems designed simply to bring one family together. [...] Typical of Spielberg's films, Ray is a defective father, an overgrown adolescent who must learn responsibility for his kids. (Gordon 2008: 260)<sup>530</sup>

---

<sup>530</sup> Fonte insiste también en esta idea cuando describe al personaje de Ray al comienzo de la película diciendo que “se trata de un más bien desastroso padre que no tiene ni la más remota idea de cómo debe afrontar la difícil tarea de conseguir un mínimo de respeto o cariño de ellos” (2008: 335). Sin

Friedman alude a la resurrección de la familia: “Like so many previous Spielberg films, the family is resurrected and revitalized by the trials its members, especially the fathers, have suffered” (2006: 151). Friedman subraya además que:

Ray, whose ex-wife has left him for a wealthier man and is now pregnant again, suffers from the anxiety so prevalent among Spielberg’s central male figures. His ragged uncertainty about his conventional masculine roles and deep-seated feelings of inferiority as a husband and a father make it impossible for him to function as an effective parent. (Friedman 2006: 153)

Por último, Friedman se centra en la capa protectora del estibador: “Ray, the macho dockworker, must shed his insulation and make himself vulnerable before he can gain the inner strength to assume his role as a father” (2006: 154). Efectivamente, como ya hemos analizado, Ray afronta el momento de la verdad sin la protección física y metafórica de su cazadora, una cazadora que le vincula a una actitud adolescente ante la vida.

Arms y Riley inciden acertadamente en que:

One could describe the rest of the film as a quest in which an incompetent father tries desperately to return his children to their mother, but by doing so finally becomes a “true father,” one who will risk his own life to save his children from harm. (Arms y Riley 2008: 15)

Tom Cruise se muestra especialmente motivado por estar representando a un padre: “I’m playing a father in this, you know. To play a father [represents] the things that are very important to me in life. It’s the biggest smallest movie that we’ve ever made!” (Baughan y Sloane 2005: 60)

---

embargo, la propia trama de la película le va enseñando cómo hacerlo y finalmente lo consigue como lo demuestra el sentido abrazo con su hijo, al que ya nos hemos referido en el apartado “Caracterizaciones posteriores de Ray y Robbie”.

Gunn es, de los autores consultados, quien más profundamente ha analizado la película hasta la fecha, y propone, en una interpretación que combina psicoanálisis y reflexiones políticas, que el padre de *War of the Worlds* es aceptado porque es admirado como un soberano, un dictador:

the film cultivates a peculiar affective response in the spectator: a longing for a strong, paternal figure to restore order, unite the community, and defeat the enemy. In other words, I argue that the civil pedagogy of *War of the Worlds* is that father knows best, but only insofar as the father is understood as the paternal sovereign—the strong, seemingly omnipotent political figure that actually fails to appear within the filmic frame. [...] because of the overwhelming sense of dread created by the film’s pacing and special effects, I will ultimately conclude that *War of the Worlds* unwittingly teaches spectators how to love a dictator. (Gunn 2008: 3)

Gunn inscribe la película dentro del género *de desastres*:

Like most disaster films, Spielberg’s *War of the Worlds* re-stages the scene of sovereignty as a state of emergency and regression, albeit in a manner that slowly builds into a gruesome massacre and simultaneously creates the yearning for a powerful, protective leader. (Gunn 2008: 5)

También da una interpretación a la destrucción de una iglesia<sup>531</sup> al principio de la película: “A prominent church facing the intersection splits into two pieces, its steeple crashing to the street, reinforcing the symbolic castration of traditional authority” (6). Y exalta el papel del padre:

Until the very end of the film, scene after scene reminds the viewer of the inability of State power to stop the violence and establish a sense of order and

---

<sup>531</sup> Que representa a una de las instituciones sociales en las que se puede entender el mundo externo de nuestros protagonistas.

protection; consequently, the spectator senses the tremendous pressure and responsibility placed on Ray as the only individual throughout the film who has the power to protect. This power is explicitly (if not excessively) paternal. (Gunn 2008: 7)

En el centro de la cuestión está la pregunta “¿qué es un padre?”. Gunn la responde siguiendo la lectura que Lacan hace de Freud sobre este asunto:

Lacan’s immediate answer to the rhetorical question “What is a father?” is unsurprisingly cryptic: “‘It is the dead Father,’ Freud replies, but no one hears him” (2004, p. 298). Aside from the seminal joke, here Lacan means to index three things. First, Lacan is suggesting that the dominant forms of psychoanalysis in Europe and the United States at that time were ignoring Freud’s later works, such as *Totem and Taboo* and *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, which refigured his earlier explication of the Oedipus complex. Second, Lacan is suggesting that the most important understanding of the father is one in which the father is “dead,” which is a reference to the story of the primal horde in Freud’s *Totem and Taboo*. Third, by asking the question and designating one kind of father as most important, Lacan implies that there are many other kinds of fathers; the father figure is a composite of many things that need to be disarticulated from one another to be better understood: the symbolic father, the imaginary father, and the real father. [...] According to Dylan Evans, Lacan argued that real, biological fathers had to manage two frequently conflicting expectations. On the one hand, the father entails a protective function and is called upon from time to time to transgress social rules and laws to keep others from harm. On the other hand, however, the father figure entails a prohibitive and legislative function and is responsible for teaching social rules and making laws (see Evans, 1997, p. 61). Anyone that is designated a “father,” then, is typically asked to navigate these (sometimes) competing functions. (Gunn 2008: 8)

En última instancia, al padre le asiste una función dogmática y autoritaria, que hace que su palabra prevalezca sobre su descendencia:

Later in his work Lacan would combine the protective and legislative function of the father in terms of the “symbolic father.” Unlike the idealization or image of a father that we harbor early in life (viz., the imaginary father), the symbolic father has more to do with signification as such and less to do with a real person. For Lacan, what is most important about the figure of the father is neither the cultural myths about good or bad fathers nor his sexual identity (male or female), but rather that, to the child, there is no higher authority than the father; he is the one who responds “Because I say so!” in answer to “Why?”

This symbolic father is equivalent to the dead father precisely because it is not a living being, but rather an operation or function of Western society. (Gunn 2008: 9)

Ese padre muerto, según Gunn, es el que triunfa en la película:

In the widest narrative context, the failure of the State represents the patricide that leads to a state of emergency and a regression toward the state of nature (psychosis); the film thus collapses (or confuses) the imaginary and symbolic fathers in the figure of Ray, who becomes the paternal imago for the spectator. Ray is literally an imaginary father insofar as he is a film character (hence his “bad father” and eventual “good father” personae are stereotypes). As the world becomes chaotic on the screen, Ray also increasingly becomes a representative of the symbolic father. From a psychical standpoint, the film thus represents the way in which the fallen father or State is regurgitated by—or the way in which the paternal metaphor is integrated into—the broken but nevertheless functional family; *War of the Worlds* represents the triumph of the rule of law, the persistence of the dead father. (Gunn 2008: 10)<sup>532</sup>

Siguiendo a Gunn, el espectador se enamora de Ferrier:

---

<sup>532</sup> Gunn relaciona esta consideración sobre la figura del padre con otras películas de Spielberg, como hemos señalado más arriba (Gunn 2008: 21). En *The Lost World*, es el texto el que lleva a Malcolm a aceptar su nueva situación, ya que él carece de la autoridad necesaria para reconstruirla.

The spectator falls in love with Tom Cruise's character Ray in *War of the Worlds* because of Ray's shortcomings, which remind us that he is like us, and because he protects his children and comes to adopt the position of the symbolic father. (Gunn 2008: 24)<sup>533</sup>

Según Mirito Torreiro, “lo que interesa al director es el calvario que deberá pasar un padre hasta recuperar la estima y el respeto de sus hijos... en medio de un exterminio que, a la postre, parece ser lo de menos” (2005: 48). José Manuel Calvo le pregunta al propio director: “Entonces, ¿qué es y qué no es ‘La guerra de los mundos’?” (2005). A lo que Spielberg responde:

No es la típica superproducción en tinte de Hollywood con extraterrestres y humanos, es una historia personal: la historia de un padre, poco entrenado en eso de ser padre, que tiene que aprender a toda velocidad para poder salvar a su hija de nueve años y a su hijo de ocho<sup>534</sup>. Es un hombre-niño que tiene que hacerse adulto en 24 horas para ser el padre que necesita ser y salvar a sus hijos. (Calvo 2005)

No querría proceder al análisis textual del mundo externo de los hombres de *War of the Worlds* sin antes hacer una mínima referencia a otra institución que aparece a menudo en el film. Me estoy refiriendo al ejército. Robbie insiste en unirse a él, y supuestamente acaba haciéndolo, pero la acción de los militares se limita a distraer a los extraterrestres —distracción que no obstante salva vidas— para finalmente derribar algún trípode que se habría venido abajo solo (Gordon 2008: 263). En realidad, el ejército que se nos muestra es el alienígena, que acaba siendo destruido de forma natural.

---

<sup>533</sup> En última instancia, Gunn considera que la evolución de Ferrier es la misma que tuvo el presidente George W. Bush durante sus mandatos, reflexión que no hace más que poner en evidencia los ecos del once de septiembre en la película: “Similarly, our sitting president was party to the same fantasy, moving from “bad” father toward the achievement of good parenting (“When it’s time to protect his people, George is a great dad!”). If one wants to understand why George W. Bush garnered support as a paternal sovereign, she needs to see *War of the Worlds* and reflect on what he feels about Ray” (2008: 24).

<sup>534</sup> Una nueva disparidad en cuanto a las edades de los hijos, en el caso del varón probablemente debida a un errata en la transcripción: donde pone “ocho” debería decir “dieciocho”.

Para seguir la trayectoria de Ferrier como padre en el texto fílmico nos fijamos primero en la manera en que se toma la paternidad, como una especie de juego. A continuación nos detenemos en determinados momentos en los que se echa de menos a la madre. Más adelante volvemos sobre el instante en que Ray debe elegir entre su hija y su hijo, y finalmente nos dedicamos a analizar el tipo de familia que nos encontramos al final de la película.

### 6.3.1. Jugando a ser padre

La primera alusión indirecta a las dos mujeres de su familia (su ex-mujer y su hija) la hace Ferrier en contestación a la pregunta de su jefe Sal: “You know what your problem is?”. Como hemos visto en la introducción del cuerpo del gruista, su respuesta “I can think of a couple of women who’d be happy to tell you” acababa vinculada al hecho de que en la escena siguiente aparecen dos mujeres con las que sí tiene un problema: está divorciado de una de ellas y no se encarga mucho de la otra. Pero la actitud de Ferrier cuando se dirige a Sal es despreocupada, esbozando una abierta sonrisa (F6148). Por otra parte, dada su mayor edad, el jefe de Ferrier se podría considerar como una figura paterna a la que el estibador no le hace caso, invocando una ley sindical de rango aparentemente superior a la que se establece entre padres e hijos, aunque sean figurados.



F6148



F6149



F6150

Cuando llega a su casa, Ray es retratado en plano semi-subjetivo desde el punto de vista de su ex-mujer. Anticipándose a las recriminaciones por su retraso, Ferrier pone excusas mientras saca la basura a la calle, en un intento de mostrar un poco de orden en su vida (F6149). Durante los breves instantes que comparte con Mary Ann, la cámara la sigue, dejándonos ver el caos de casa, típicamente



masculino<sup>535</sup>, que tiene el gruista. Antes de eso, Ferrier tiene tiempo de cambiar el tema de conversación y alabar el nuevo vehículo que se ha comprado Tim, acción que se muestra de nuevo desde la posición que ocupa Mary Ann junto a Tim (F6150). Diríase que Ferrier está siendo juzgado por la pareja, y también por el espectador, en esta primera ocasión en la que se lo encuentra *en familia*. Está claro que su obsesión son los coches, y por el contrario no hace ninguna pregunta sobre sus hijos. Cada uno de ellos sale por separado, como ya hemos analizado: Ray le propone a su hijo todo tipo de saludos, con una sonrisa un poco forzada mientras Tim desdeña la acción (F6151), pero el adolescente le ignora, centrado en la música que sale por los auriculares, la cual le impide oír el aviso de su padre de que la puerta está cerrada. Robbie parece avergonzado, como mostrando vergüenza ajena por la conducta de su padre.



F6151

La niña le saluda con un afectuoso “Hello Dad”, pero su padre no le corresponde en igual medida, y se limita a contestarle con un “Hello Rachel”, sin llegar a utilizar ningún apelativo cariñoso y ni tan siquiera besarla, limitándose a darle un abrazo de colegas. El encuentro se produce con la bandera estadounidense de una casa vecina por detrás de ellos (F6152): ésta es la base de la familia norteamericana que Ferrier va a poder salvar a lo largo de la película: la que forma su hija con él.



F6152

---

<sup>535</sup> Que nos recuerda al desorden de la casa de Malcolm al final de *The Lost World*.

Si añadimos a Robbie a esta familia básica, nos encontramos con un modelo criticado por Gordon:

This family is uniformly unlikeable—the childish father, the sullen teenage son, the spoiled and wise-beyond-her years daughter—and their squabbling quickly grows tiresome because it is overly familiar from a hundred American melodramas and comedies, both in the movies and on television. (Gordon 2008: 260)

Ferrier desaprovecha la primera ocasión que tiene de comportarse como un padre responsable al no ofrecerse a ayudar a Rachel a transportar su maleta. En el resto de la película, el estibador avanza mucho en su responsabilidad, y llega a ser capaz, aunque con dolor, de llevar a su hija en brazos. Pero ahora deja que su ex-mujer embarazada cargue con el peso —de la maleta y de la responsabilidad.

Una vez en la casa, Mary Ann es quien más se acerca al motor que domina la cocina de Ray: de nuevo la cámara se coloca en posición acusatoria con respecto a Ray (F6153). Según Fonte, “Ray es como un niño grande incapaz de tener responsabilidades cuya casa está tan destartada y desorganizada como su propia vida” (2008: 335). La inspección continúa, y nos deja ver que la cocina es un verdadero caos donde resulta difícil localizar alimento alguno (F6154).



F6153



F6154



F6155

Mary Ann se detiene en el frigorífico, y observa que está prácticamente vacío, incluso casi sin leche. Todo esto ocurre bajo la atenta mirada de Rachel desde las escaleras: se está juzgando a su padre, y tienen razón en acusarlo, aunque él se defiende diciendo que ésa es su nevera. Gunn resume la situación:

The film opens by establishing Ray as the typical “bad father” of filmic fantasy who has failed to emerge from his own adolescence: he is a half-hour late to receive his children at the beginning of the film; he drives a “hot rod” and is re-building a car engine on the kitchen table; he has no food in the house for his children to eat. (Gunn 2008: 10)

Como la tensión aumenta, Tim, que ha acompañado a su esposa hasta este momento, se despide de Rachel con un beso y un cariñoso “sweetheart” (F6155) que contrasta con el abrazo y el “Hello Rachel” del padre de la niña. De acuerdo con Arms y Riley:

We quickly assume his immaturity explains why he has lost his wife to a more mature and financially successful man. This new husband even seems to be a better father and provider than Ray; the children are obviously fond of the man and are not at all eager to spend a weekend with Ray. (Arms y Riley 2008: 15)

Ante la ausencia de Tim, Ray se atreve a ejercer de galante caballero con Mary Ann, impidiendo que la embarazada suba las escaleras acarreando la maleta de su hija. La cámara sigue a Mary Ann, para dejarnos ver la cama sin hacer del dormitorio principal, cuya puerta Ray cierra precipitadamente un tanto avergonzado. Ray parece un hijo más de Mary Ann en esta escena<sup>536</sup>.

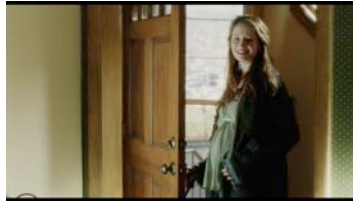
Cuando el ex-matrimonio baja las escaleras y por fin se quedan solos, la cámara acompaña una vez más a Mary Ann (F6156), mientras ésta sigue dando instrucciones, o mejor dicho prohibiciones: de la misma manera que acaba de prohibirle a su hija que ponga los zapatos en la cama, avisa a su ex-marido de que no llame a la casa de su ex-suegra, tratándole de nuevo como a uno más de sus hijos.

---

<sup>536</sup> Como hemos comentado en la sección dedicada al cuerpo.



F6156



F6157

Al estar a punto de abandonar la casa, Ray tiene un momento de acercamiento a su ex-mujer, ensalzando su figura mientras ella aparece doblemente reenmarcada, por las paredes del vestíbulo y por la puerta que ha entreabierto (F6157). Mary Ann acepta el halago con una abierta sonrisa, de cara y de ojos, que delatan el amor que ha existido entre ellos, y que quizá se rompió por la falta de responsabilidad de Ray. Mary Ann le recuerda a Ray que cuide de sus hijos, a lo que él le responde “You’ve got nothing to worry about”, frase que fomenta la hilaridad del espectador tras haber visto el tipo de casa que este hombre ofrece a sus hijos<sup>537</sup>. Ray no puede evitar dar salida al adolescente que lleva dentro y, como un niño travieso, manda cariño y besos para su ex-suegra.

Cuando por fin se queda solo con sus hijos, lo primero que hace Ray es invitar a Robbie a lanzar unas pelotas de béisbol. Por un lado, este deporte es una de las formas típicas que tienen los padres estadounidenses de acercarse a sus hijos, y por otro, no deja de ser un juego que coloca a Ray en una actitud infantil. De acuerdo con Gunn:

In addition to his inability to protect and provide, Ray’s status as a representative of the law’s authority is also repeatedly questioned. While throwing a baseball with Robbie in the backyard, he orders his son to finish his homework: “Your mom says you got a report due Monday. You’re gonna work on it when we’re done here.” Robbie says that it’s almost finished, to which Ray responds insultingly, “Bullshit!” “Just do the report,” continues Ray, “we don’t send you to school so you can flunk out.” Robbie then evokes the ideal father of the film, his step-father Tim: “You don’t pay for it, Tim does.” In this scene Ray is shown to be a powerless enforcer because of a lack of both

---

<sup>537</sup> La frase figura en alguno de los tráileres que anuncian la película, y dados los hechos que brevemente se relatan a continuación resulta igualmente *preocupante* a la par que graciosa.

economic stability and maturity; after Ray angrily throws the baseball into a basement window, his impotence is further underscored when ten-year-old Rachel counsels him on his parenting: “That’s not how you’re going to get to him. If you want him to listen to you have to...” Ray interrupts, “What are you, your mother? Or mine?” The figure of the mother is invoked here in terms of her prohibitive function: Ray sarcastically acknowledges his lack of authority by referring to the true parental power. In other words, in the opening diageitic space of the film, the mother represents the symbolic father. The plot is thus announced as a process of substitution: how will Ray escape his status as the bad father to replace the mother as the representative of the law? (Gunn 2008: 10-11)

La sustitución se hace de forma gradual. Para ello lo primero que ya ha sucedido es que la madre se ha marchado: “In the plot of the film, the substitution of the mother is achieved by literally removing her from the screen: she and her new husband are off to Boston, leaving the children with the bad father” (Gunn 2008: 11).

Ray se va a dormir, y la solución que proporciona a su hija para comer es que encargue comida por teléfono. Cuando se levanta se encuentra a Rachel vestida con el casco rojo de gruista, intentando parecerse a papá, y preocupada por una astilla que se le ha clavado en la mano (F6158). Rachel impide que su padre intente sacársela, aduciendo que su propio cuerpo la expulsará, mostrando la conciencia que tiene sobre el mismo. El guionista David Koepp ha declarado que esa pretensión de expulsión automática del cuerpo es una metáfora que anuncia la muerte *natural* que tienen los extraterrestres al final de la película (Feld 2005: 146).



F6158

Rachel le dice a su padre que debería poner un TiVo<sup>538</sup> para que ella pueda ver sus programas favoritos después de hacer los deberes, algo que ya disfruta en su propia habitación gracias a que lo paga Tim. La sugerencia constituye un nuevo recordatorio de la condición obrera de Ray, pero también de sus prioridades a la hora de invertir su dinero.

Como ya hemos comentado, al saber que su hijo se ha marchado con su coche, Ray deja sola a Rachel. Se comporta de forma igualmente imprudente cuando anima a su hija a contemplar la tormenta eléctrica con él, y, como último indicio de irresponsabilidad en el arranque del film, “When the attacks begin, he irrationally runs to the explosion site, leaving his children unsupervised” (Downing 2007: 278).

A pesar de un inicio tan desastroso, “The gradual ascent of Ray from his status as bad father to his ability to protect and command as a good father, however, is relatively swift and complete by first hour of the film” (Gunn 2008: 11). Pero antes de que llegue el momento en que Ray imponga su ley esgrimiendo su pistola, como ya hemos comentado, sus hijos echan de menos a su madre.

### **6.3.2. Echando de menos a mamá**

La primera vez que se echa de menos la presencia de una madre sucede cuando Rachel padece un ataque de claustrofobia mientras huyen en el monovolumen recién robado. Ray se muestra incapaz de tranquilizarla mientras conduce, y le pide a su hijo que haga algo. “Look, I’m driving! Do something!”: Ray no puede concentrarse si su hija sigue chillando, pero Robbie la apacigua como lo haría su madre, con una técnica que muy probablemente habrá aprendido de ella. A pesar de la dificultad de la situación, Ray no puede evitar mirar hacia atrás un instante mientras conduce para ver —y tal vez aprender— cómo tiene que tratar a su hija (F6159). Momentos después, a pesar de encontrarse mejor, es la propia niña la que verbaliza la ausencia de su madre. “I want Mom”, repite, y añade: “Take me to Mom’s”, volviendo a gritar.

---

<sup>538</sup> Un grabador de televisión.



F6159

El resto de la película se dedica a hacer cumplir ese deseo de la niña de estar con su madre. De hecho, el padre le desvela que ya era ése el destino de su viaje, destino que no se debería considerar en menoscabo de Ray como padre, ya que su casa ha quedado destruida por los vehículos que caían del viaducto. Parece lógico que el primer hogar alternativo que les busque a sus hijos sea el habitado por su madre. Pero hace una pequeña trampa: se dirige a la casa de la madre a sabiendas de que ella se ha encaminado hacia Boston con Tim, de manera que el hogar hacia el que van debería estar vacío, como pueden comprobar al llegar al mismo. Además de contribuir a alargar la trama, esta primera parada de Ray transmite una cierta curiosidad por su parte, por saber cómo es la vivienda del hombre que le ha arrebatado a su familia. Morris apunta que la diferencia de clase entre ambas viviendas denota su inferioridad masculina (Morris 2007: 354): mejor coche, mejor casa, mejor hombre, en una relación muy estadounidense. En su periplo, Ray es capaz de hacer que esa ecuación no llegue a cumplirse del todo.

La llegada a la casa de Tim y Mary Ann revela que éstos se han ido directamente a Boston, y la mirada de Ray nos permite descubrir una fotografía, junto al teléfono del vestíbulo, de la nueva familia que ha creado esta pareja (F6160). En la imagen se puede ver que la gorra que lleva puesta Robbie apoya a los New York Yankees, como si de esa manera pudiera mantener el nombre del padre en esa familia. Quizá a eso se ha debido el que Ray mostrase sorpresa ante la nueva gorra de su hijo, ya que antes apoyaba al mismo equipo que su padre. El cambio podríamos atribuirlo a su rebeldía adolescente o a su intento de hacerle ver a su padre que lo que le ofrece su madre junto con Tim y los abuelos de Boston es mejor que lo que puede alcanzar con Ray, o simplemente a su manera de reprocharle a su padre que haya perdido a su madre... y a ellos, sus hijos.



F6160



F6161



F6162

La siguiente ocasión en la que se echa de menos a la madre sucede cuando Ray pretende hacerles la cena a sus hijos. “I’m gonna feed you”, les dice. El intento supone uno de los momentos de mayor patetismo para la figura de Ray. En primer lugar, la comida que Robbie ha podido traer consigo de la casa de su padre en realidad no es comida, sino una serie de salsas que no se pueden añadir a nada, ya que faltan los alimentos esenciales. En segundo lugar, Ray dice que va a prepararles unos sándwiches, pero su pose se asemeja más a la de un crupier que a la de un cocinero (F6161): de hecho Ray les dice “You wanna see me deal?” y cuando reparte las rebanadas añade “one for the house”. En tercer lugar, Ray ignora que su hija es alérgica a la manteca de cacahuete desde que nació, lo que nuevamente viene a transmitirnos que no se ha preocupado nunca por ella. En último lugar, ante la negativa de sus dos hijos a comer la cena que les ha preparado, Ray arroja el pan contra la ventana de la cocina, quedándose una de las rebanadas pegada al cristal, en un resumen de sus habilidades culinarias y de su incapacidad de alimentar a sus hijos. Frente a esa rebanada (F6162), Ray explicita su derrota como padre: “We’re safe, and we’re gonna stay. In the morning, your mom and Tim are gonna be here. And everything’s gonna be fine”.

Tras pasar la noche en un cuarto del sótano, Ray coge a su hija en brazos para llevarla hasta el monovolumen, después de haberle dado instrucciones de que no mire a su alrededor. Mientras la transporta, le dice que se van directos a Boston y que “We’re gonna see your mom” (F6163), como si la promesa del reencuentro con la madre pudiera paliar el horror que les rodea. A pesar de que el objetivo sea devolver su hija a su madre, Ray está evolucionando como padre, cargando con su hija en brazos y diciéndole lo que puede ver y lo que no, en un trasunto del espectador que pueda estar viendo la película acompañado de sus hijos pequeños, y en última instancia del propio Spielberg, que es quien realmente nos dosifica el terror.





F6163



F6164

Recién abandonada la casa, Ray exige que Robbie le llame “Dad”, “Sir” o “Mr. Ferrier”, en un intento de imponer su autoridad paterna. Antes de llegar al *ferry*, cuando su padre le deje su coche, Ray le llamará “Dad” por primera vez, y lo hará de manera voluntaria.

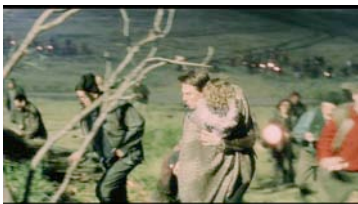
Cuando se detienen para que Rachel haga sus necesidades, y ésta se va más allá de lo que puede ver su padre, este último les dice: “Okay, well, listen, every time you guys don’t listen to me, I’m telling your mother, okay? I’m making a list. Making a list!”. Esta actitud es aún más humillante para Ray si tenemos en cuenta que en las familias tradicionales eso es lo que suelen hacer las madres cansadas de bregar todo el día con sus hijos: amenazarles con que se lo van a contar a su padre, generalmente cuando vuelva a casa del trabajo. Ray aún no se considera con la autoridad suficiente como para imponer su voluntad a sus hijos, y los amenaza con el dedo como si fuera un niño (F6164), quedándole como último recurso la autoridad de la madre.

Al pasar un convoy del ejército, Robbie pretende marcharse con ellos. Su padre intenta hacerle ver que en la dirección de los soldados sólo hay muerte. Éste es el momento escogido para que Robbie mencione a su madre: “You only chose Boston because you hope Mom is there. And if she’s there, you can dump us on her. You can dump us on her, then you’ll only have to care about yourself, which is exactly the way you like it”. En este caso Robbie no alude a su madre porque la eche de menos, sino porque es la manera que tiene de recriminarle a su padre que es un egoísta, cualidad que no puede ser albergada por un buen padre. La escena concluye con la intervención de Rachel, quien le dice a Robbie “Who’s gonna take care of me if you go?”, colocando de nuevo a su hermano en el papel de madre, pero sobre todo haciendo que su padre se dé cuenta de lo mucho que han tenido que apoyarse los hermanos durante el divorcio y de que desde luego con él no cuenta. Según David Koepp: “The idea that Rachel looks to her brother for comfort instead of her father was painful, accurate and not mine. Spielberg really knows his way around family drama” (Koepp 2005). Entendemos el motivo por el que Robbie quiere unirse al

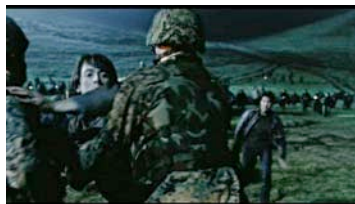
ejército. En ausencia de la madre, y con la única compañía de Ray, al que considera incapaz de asumir el rol de padre, cree que tiene que ser él una vez más quien asuma esa responsabilidad ayudado por la segunda institución patriarcal de la película, el ejército.

### 6.3.3. A cada uno lo suyo (lo que se puede)

Volvamos ahora al momento en que Ray se ve obligado a elegir entre proteger a su hijo o a su hija. Se plantea de nuevo la doble posibilidad de *The Lost World* —proteger o dejar que alguien sea uno mismo—, aunque representada por cada uno de sus hijos y en relación con sus edades. Aquí la elección parece clara: Robbie es lo suficientemente mayor como para tomar sus propias decisiones y cuidar de sí mismo, mientras que Rachel sólo tiene diez años. Para subrayar lo desvalida que se encuentra la niña, Ray llega a la escena en la que se separa de Robbie con su hija en brazos y protegida por una prenda de abrigo (F6165): cada vez le encontramos en más situaciones en las que ejerce una función protectora sobre su hija. Sin embargo, para intentar convencer a Robbie, de nuevo la deja, y le da una orden: “Don’t move”.



F6165



F6166

Antes de que lo haga su propio padre, dos militares impiden que Robbie se una a ellos (F6166). No es sólo la voluntad del padre la que debe vencer, sino la de las convenciones que le dicen que todavía es demasiado joven para luchar. A continuación se produce el enfrentamiento cuerpo a cuerpo que ya hemos analizado. Gunn ha reflexionado sobre este momento, dentro del contexto de desafíos de Robbie a su padre:

Shortly after the family escapes this mob scene, however, Ray’s function as the representative of the authority of the Law is challenged again by Robbie, and

then re-established with his daughter. This second challenge from Robbie is not about rivalry for the mother (not traditionally Oedipal), but rather concerns Robbie's own desire to represent the Law by becoming a soldier with the power to kill (the primal horde). Running away from another site of alien attack (a ferry dock on the Hudson river), the family suddenly find themselves in the midst of yet another battle in a country field. Dazzled by the bright lights and the sound of explosions, irrationally—psychotically—Robbie runs away from Ray and Rachel with the obvious intent of joining the military. (Gunn 2008: 11)

Con anterioridad a la huida definitiva de Robbie observamos la falta de protección de Rachel, rodeada de gente corriendo, y sobrevolada por aviones y helicópteros que van camino de una muerte segura, mientras al fondo, detrás del árbol que la cobija y que está ahí en representación del padre, el fuego domina la imagen (F6167). La justificación que Robbie da para irse con los militares es que “I need to see this”. Se cumplen sus deseos, pero la cámara de Spielberg no nos muestra en ningún momento lo que ve Robbie mientras permanece separado de su familia: el PG-13 se extiende más allá de la butaca del cine y llega a la propia pantalla<sup>539</sup>.



F6167



F6168



F6169

Mientras tanto, una pareja de mediana edad se preocupa por Rachel. La mujer, que vendría a ocupar el papel de madre que Rachel ha estado demandando, llama a la niña “sweetheart” (F6168), el mismo apelativo usado por Tim al despedirse de ella. Gunn resume perfectamente la tesitura en la que se encuentra Ray en este momento (F6169):

---

<sup>539</sup> Para observar lo que sucede en esos enfrentamientos habría que ver otra película, como *Saving Private Ryan*, que en Estados Unidos tiene la calificación de “R”, *Restricted*, indicando que los

As Rachel screams for Ray, he is forced to make a choice: either let his son go to his certain death, or rescue Rachel from the well-meaning couple. He must decide which life is expendable, and which is worth preserving; he must represent the Law at the very same time that he cannot completely occupy that function. (Gunn 2008: 12)

Ray aún no está preparado para devolver a su hija a una madre (F6170), y mucho menos a una que no es la de Rachel: aún debe sufrir y experimentar con ella los sacrificios que pueden ser necesarios para ejercer su función de padre.



F6170

Manic and overcome with a sense of mission, Robbie runs resolutely over the hill toward the battle scene (a death wish indeed), while Ray retrieves his daughter from the couple, repeating, “I’m her father, I’m her father.” That Ray’s next words are “I’m her father” is significant because he is no longer Robbie’s father, thus hinting that, while he may be her “real father” in the space of the film, no-one can be the symbolic father. No-one can be the symbolic father, unless, of course, s/he is dead. (Gunn 2008: 12)

Instalados en el sótano al que les ha invitado Ogilvy, Ray se prepara para que su hija pase la noche lo más tranquilamente posible. Antes de dormirse, ella le pregunta qué estará haciendo su madre en ese momento: el padre le va mencionando detalles de la casa de los abuelos, como el té que allí se prepara mientras cuentan los minutos que faltan para volver a ver a Rachel. La niña le muestra el premio —tercer

---

menores de diecisiete años sólo pueden entrar acompañados: Robbie ya tiene esa edad y puede acceder por sí mismo a los contenidos de esa otra guerra a la que nos remite *War of the Worlds*.

puesto— que ha obtenido en equitación, un mundo lujoso que parece muy alejado del de su padre. Por último, antes de dormirse, le pide que le cante una nana, “Lullaby and Goodnight”<sup>540</sup>. Su padre, aún más inexperto en este terreno que como cocinero, le confiesa que no conoce esa canción<sup>541</sup>. La niña vuelve a intentarlo con otra petición, “Hushabye Mountain”<sup>542</sup>, que obtiene la misma respuesta. Rachel se vuelve, decepcionada y resignada, mientras su padre recorre mentalmente las canciones que se sabe, hasta que da con una que le parece apropiada, “Little Deuce Coupe”, de los Beach Boys. Se la canta con sus manos apretadas contra el premio de Rachel (F6171), como si estuviera orando:

I'm not bragging, babe  
So don't put me down  
'Cause I got the fastest  
Set of wheels in town  
Something comes up to me  
They don't even try  
'Cause if I had a set of wings  
Man, you know she could fly  
She's my little deuce coupe  
You don't know what I got  
Just my little deuce coupe  
You don't know what I got



F6171

---

<sup>540</sup> Versión inglesa de la muy conocida canción de cuna de Brahms.

<sup>541</sup> Que incluye versos alusivos a la figura materna como “You're your mother's delight” o “Mother's right here beside you”.

<sup>542</sup> Esta canción aparece en la película *Chitty Chitty Bang Bang* (Hughes 1968), film que tiene un coche como uno de sus protagonistas: además, sobre todo, en esa película es el padre quien le canta la canción a sus dos hijos. Más tarde es la propia niña quien entona la canción, mientras su padre elimina a Ogilvy, secuencia que analizamos en la sección dedicada al mundo interno.

La canción centra su atención en lo mucho que quien la canta quiere a su coche, su “little deuce coupe”, un Ford Model B de 1932, uno de los vehículos icónicos de aquéllos que, como Ray, prefieren arreglar ellos mismos sus coches. Nótese que, como es habitual en el lenguaje coloquial inglés, se refiere al coche en femenino. Es decir, que mientras Rachel invoca a su madre, Ray canta las cualidades de otra figura femenina, en este caso un vehículo. Aunque la música de los Beach Boys no es bakaladera, creo que la siguiente cita de Manuel Vicent resume cómo se sienten algunos conductores masculinos:

Cuando pasa un coche vomitando por las ventanillas unas descargas salvajes de música bakaladera, pienso que el interior del vehículo es una placenta y que el tipo al volante se cree aún en el vientre de su madre. (Vicent 2007: 80)<sup>543</sup>

La canción finalmente resulta más apropiada de lo que nos esperábamos, y Rachel se duerme tras la sorpresa inicial que le ha causado el hecho de que su padre le cante y satisfaga así su necesidad y sus deseos. Como muestra del acercamiento que se está produciendo entre padre e hija, Ray, lloroso, le da un beso en la frente (F6172): es su primer éxito como padre, y sólo sucede cuando se queda a solas con ella, como si Ray necesitara de la máxima intimidad para demostrar este tipo de sentimientos hacia su hija.



F6172

---

<sup>543</sup> Cita que nos remite al vehículo femenino y maternal de *Duel*.

### 6.3.4. Familia final

Una vez más, un personaje masculino de Spielberg regresa a un hogar (Sánchez-Escalonilla 2004: 470), aunque en esta ocasión no sea el suyo, sino el que los abuelos maternos de sus hijos tienen en Boston. El trayecto recorrido ha ayudado a Ferrier, como nos recuerda Friedman:

As usual in Spielberg's films, Ray's metaphoric journey home—to the space occupied by his ex-wife and her parents from which he has been barred since the divorce—becomes a series of ethical and practical lessons that reshape his fundamental worldview, mature him emotionally and psychologically, correct his distorted values, and reveal his suitability as a parent. (Friedman 2006: 154)

La llegada a la ciudad se produce presidida por la señal de bienvenida a la misma, recubierta por la trama rojiza que parece haber perdido intensidad, y que apenas si tiene presencia sobre las zonas verdes por las que avanzan columnas de desplazados (F6173): Boston tampoco se ha librado de la invasión extraterrestre, y su *skyline* está presidido por el humo, aunque hay trípodes caídos y la vegetación alienígena parece estar muriéndose, como así lo testifican Ray y Rachel cuando el primero de ellos coge un trozo blanquecino en la mano (F6174). La decadencia de trípodes y plantas indica que los invasores están siendo derrotados, mientras que nuestra familia, al menos la parte integrada por padre e hija, ha sobrevivido. Sólo nos queda saber qué ha sucedido con el resto de sus integrantes.



F6173



F6174

Pero antes aún hemos de vivir algún momento de tensión junto con Ray y su hija, cuando, ya en Boston, Ray se da cuenta de que un trípode ha perdido su escudo protector y unos pájaros se le acercan. Así se lo indica Ray a los militares, y gracias a ello pueden derribar el trípode (que probablemente se habría acabado cayendo solo, como el que han visto momentos antes). La escena, además de servir para exhibir al



ejército en acción, cumple la función de mostrarnos a Ray de nuevo en actitud protectora de su hija. A pesar de haber sido él quien ha fomentado el ataque por parte de los militares, escoge un escondite en un túnel (F6175) mientras se producen los disparos. Rachel grita como al principio de la película, pero en esta ocasión Ray no utiliza la técnica que había usado Robbie con su hermana y se limita a abrazarla, logrando calmarla, y diciéndole “It’s OK. I love you” (F6176).



F6175



F6176

Hemos tenido que esperar toda la película para que Ray tenga esa manifestación de amor hacia su hija, algo que ya había hecho con Robbie en el momento de la separación. Quizá ahora es consciente de que también se va a separar de ella, cuando se la entregue a su madre.

Cuando ya el trípode ha sido derribado<sup>544</sup>, con Rachel en brazos de su padre, éste no puede evitar situarse en primera línea de observación del trípode caído (F6177). Rachel ya no lleva puesto el chaleco de camuflaje *de chica* con el que la hemos visto durante la mayor parte del texto fílmico, y luce una camiseta roja de manga larga<sup>545</sup>. Rojo era el color de los extraterrestres, el color del casco y el chaleco de Ferrier al principio del film, y ahora Rachel recupera ese color, que ya no pertenece a los alienígenas sino a los humanos, que han sobrevivido gracias a la inmunidad a ciertas enfermedades que les proporciona su sangre.

---

<sup>544</sup> Según Buckland, “the tripods are shot and come crashing down in the same way that the truck in *Duel* crashes and that the shark in *Jaws* meets its end” (2006: 219).

<sup>545</sup> Color que de nuevo la emparenta con la niña de *Schindler’s List*, pero en esta ocasión para destacar a una superviviente.





F6177



F6178



F6179

Ray llega a la calle donde se encuentra la vivienda de los abuelos maternos de la niña con Rachel en brazos, haciendo honor a su condición de *ferrier* y de padre (F6178). El plano, así como su situación al final del texto fílmico, es reminisciente del retorno de Ethan con su sobrina Debbie (Natalie Wood) también en brazos en *The Searchers*<sup>546</sup> (F6179).

La toma requiere de un contraplano para que se vea la casa, y así se reproduce un plano semi-subjetivo desde la posición de Ray, rodeado de coches de alta gama, indicadores de que la zona en la que está es de clase alta (F6180). Pero parece que las diferencias de clase deberían desaparecer en un momento como éste. Mary Ann abre la puerta del portal, y por un momento la misma imagen abarca a madre, padre e hija, estos dos silueteados a contraluz y empujados por la distancia (F6181). Ferrier se detiene y deja que su hija corra sola a encontrarse con su madre.



F6180



F6181



F6182

Cuando por fin se produce el tan deseado reencuentro entre madre e hija, ambas se abrazan mientras detrás de ellas se puede ver una bicicleta tirada en el suelo (F6182). No es la de Rachel que veíamos al principio del film, ni las que David Mann abandona en su garaje al salir de casa en la primera imagen de nuestro corpus,

pero la presencia de esta nueva bicicleta nos remite a ambas y a la mágica bicicleta de *E.T.* como salvaguardia de la infancia que ha intentado preservar Ferrier cubriendo los ojos de su hija y transportándola en brazos, protección que se ha extendido hasta el espectador gracias a la mano del director, que ha impedido que seamos testigos de ciertos momentos insoportables del film, jugando su juego simbólico e intentando que no nos salgamos del imaginario, evitándonos así el contacto con lo real.

Mary Ann le dirige un sentido “Thank you” a su ex-marido, y acto seguido se abre de nuevo la puerta de la casa para desvelar una sorpresa final: aparecen, seguidos por Tim, Gene Barry y Anne Robinson, los protagonistas de la versión cinematográfica de 1953 (F6183), como abuelos de Rachel y Robbie.



F6183



F6184

De alguna manera es cierto lo que sostiene Gordon, al afirmar que este *cameo* “suddenly yanks us out of the narrative and reminds us we are only watching a movie, robbing the audience of some of the potential catharsis of the ending” (Gordon 2008: 263), pero, de otro lado, la presencia de ambos actores no deja de ser un homenaje al cine y a los cinéfilos, y no interfiere en la recepción de la secuencia por la mayor parte de la audiencia<sup>547</sup>. Además, refuerza la posición de Cruise/Ray en esta escena, ya que él es el heredero del legado de Barry y Robinson.

Por un engañoso momento nos encontramos a la familia originaria recompuesta, con Ray abrazando a su primogénito, que acaba de reaparecer, y Mary

---

<sup>546</sup> La soledad de Ferrier contrasta con las personas que acompañan a Ethan, pero en realidad será Ferrier y no Ethan quien cierre el relato en compañía de su hijo, mientras que Ethan se sitúa fuera de cualquier contacto con la familia.

<sup>547</sup> La escena casi interfiere más por la similitud que el *cameo* guarda con respecto a una película estrenada tan sólo un año antes que la obra de Spielberg. Me refiero a la adaptación cinematográfica *Starsky & Hutch* (Phillips 2004), en la que los *originales* Paul Michael Glaser y David Soul, de la

Ann haciendo lo propio con su hija pequeña (F6184). Afirmo que el momento es engañoso porque estoy plenamente de acuerdo con Friedman cuando sostiene que:

Yet, unlike men in Spielberg's previous movies, Ray harbors no fragile illusions about actually reconstituting his fragmented family. Instead, he must atone for his previous failures as a husband and father while earning his right to be part of an extended family that also includes another respected—and perhaps even loved—male figure, his children's stepfather. (Friedman 2006: 154)

Friedman observa también la semejanza entre este momento y el final de *The Searchers*:

In the film's final moments, we see him standing alone, an image strongly reminiscent of Ethan Edwards (John Wayne) at the end of *The Searchers*, a man who brings the family back together but cannot join them. (Friedman 2006: 155)<sup>548</sup>

En la película que nos ocupa no se llega a producir una reunificación de la familia original, ya que Tim seguirá siendo el marido de Mary Ann y Ray seguirá viendo a sus hijos de vez en cuando, pero probablemente los verá con ánimos renovados<sup>549</sup>. Gordon considera que no hay lugar para Ray en esta familia:

---

serie televisiva, aparecen también al final de la película entregándoles la llave de su antiguo coche a sus sucesores.

<sup>548</sup> Grist relaciona a Ethan no sólo con Ray, sino también con Ogilvy: "Not only does Ray and Ogilvy's 'knowledge' of the aliens parallel Ethan's similar knowledge of Native American ways and customs, but as Ray and Ogilvy are associated with the aliens, so Ethan is paired with Scar, whose initial, narrative-generating attack on Ethan's brother's place can be read, like that of the aliens, as a displaced expression of the protagonist's latent desires" (2009: 74). La sombra de Ethan también está presente al final de *The Color Purple*: pero no debemos olvidar que Albert (Danny Glover), como Ray en *War of the Worlds*, contribuye al reencuentro final de las hermanas, a pesar de sus fechorías anteriores, y, como Ray, queda sólo *aparentemente* al margen de la familia. Además Ray permanece fuera de la casa, pero abrazado a su hijo, como ya hemos señalado.

<sup>549</sup> Esta reconsideración del papel del padre en la familia es un fenómeno detectado por Stella Bruzzi en películas de Hollywood de los años noventa y 2000 hasta 2002: "it does seem [...] that the final period to be discussed in this book offers a diversity of representations of the father that, consequently, suggest the fragmentation – or at least the dissipation – of the traditional role model that has hitherto underpinned Hollywood's preoccupation with the father" (2005: 153).

although the father and son finally hug, Ray is left out in the middle of the street as the rest stand on the porch above him. No one invites him in. It is an awkward moment: his wife is pregnant with another man's child, his in-laws still reject him, and there is no place for him in the family structure. (Gordon 2008: 263)

Pero en mi opinión Gordon parece no haber leído el texto con la suficiente atención: Mary Ann y su hija también están en la calle y su ex-mujer le ha dado las gracias. Vest compara esta situación con la de la familia americana en general:

Perhaps I simply have a jaded view of the American family, or feel that Ray's imperfect domestic situation is far more common than the ideal two-parent home, but I appreciate that Spielberg and his writers, if they feel compelled to reunite Ray's family, do so without healing its wounds or resolving all its tensions. (Vest 2006: 71)

Como estamos viendo, existe una cierta diversidad de opiniones sobre este final *feliz*. En gran medida coincido con Arms y Riley cuando dicen que:

The broken family is healed. We gather that, although the wife will continue to be married to her second husband, Ray will now be a useful part of this extended family. He has proved himself worthy; he is a true father. (Arms y Riley 2008: 17)

Finalmente, me inclino por lo que el texto nos indica, señalándonos a Ray emocionado, abrazando a su hijo (F6185) —que le llama, sin segundas intenciones, “Dad”, y al que hemos calificado en algún momento de hermano o extensión del propio Ray, con lo que el estibador se estaría reconciliando también consigo mismo como persona y como padre— en la última imagen que se nos ofrece de esta parte de la familia.



F6185

#### 6.4. EL MUNDO INTERNO EN *WAR OF THE WORLDS*

La pregunta que se puede hacer sobre la interioridad de los personajes masculinos de esta película podría ir dirigida a cualquiera, y se podría formular así: “¿hasta dónde se puede llegar por salvar a *los nuestros*?” entendiendo por “nuestros” los integrantes de nuestra familia, pero también los de un mismo país o planeta. La pregunta se hace entre dos intervenciones de la voz *en off* de Morgan Freeman, a modo de voz interior del film, que estudiamos por separado, intentando escuchar y ver lo que el texto quiere decirnos. Entre ambas voces nos queda por dilucidar la necesidad del sacrificio que ejecuta Ferrier y la capacidad alegórica de esta historia. Siguiendo a Kirkham y Thumim, Ferrier se integraría entre los héroes de la épica que muestran su capacidad de control al ser capaces de decir no a un desafío:

the [...] heroes of the male epic whose masculine identity is often specified by the control involved in being able to say no, being able to deny, precisely in order to prove oneself a greater man.

Such films, structured around the questions ‘what kind of a man is this?’, both conceal and imply the underlying question ‘what kind of man am I?’ It is this enigma which fuels the narrative. Masculinity, these films suggest, cannot be taken as known but is rather something that men must ‘live up to’. (Kirkham y Thumim 1993: 23)

##### 6.4.1. Enmarcación audiovisual inicial

Antes de que escuchemos el monólogo inicial de Morgan Freeman, la película arranca con los logotipos de sus principales productoras. En primer lugar, aparece el de Paramount (F6186), con el pico de una montaña, alrededor de la cual

se ha formado un círculo truncado con estrellas que han ido llegando volando por las nubes circundantes, en alusión al conjunto de estrellas que puede incluir una película, y, dado el contexto del film en el que nos encontramos, en alusión a otras estrellas que rodean nuestra Tierra y de las que podría provenir una amenaza.



F6186

El fundido en negro da paso al logotipo de DreamWorks: “the brand name practically screaming for psychoanalytic reading of the projected nightmare” (Morris 2007: 355). La secuencia de este logotipo comienza con un plano con nubes que lo emparenta con el logotipo de la Paramount, pero en lugar de un círculo truncado de estrellas vemos un semicírculo que se corresponde con una imagen de la Luna, con algunos puntos relucientes, como de estrellas, en la parte superior de la pantalla (F6187a). De repente, una boya atada a un sedal deshace la imagen de la Luna, que es un reflejo en el agua (F6187b), e introduce ondas concéntricas a su alrededor, formando círculos que se superponen unos a otros. La cámara sigue al sedal, hasta dar con un niño camuflado en un atuendo blanco que le hace parecer perfectamente integrado en la Luna, sobre la que está sentado, y cuyo reflejo no nos había anticipado su presencia (F6187c): parece que hay una falta de correspondencia entre la imagen que vemos y la reflejada, subrayando la distancia entre lo real y lo imaginario, y también la confusión entre ambos: ¿qué es más real, que la Luna se refleje en el agua o que un niño lance su caña desde la Luna?



F6187a



F6187b



F6187c

El fundido de la Luna con la primera letra de “DREAMWORKS”, todo ello en mayúsculas (F6187d), responde en parte a esta pregunta, ya que el nombre del estudio alude al trabajo que se realiza cuando se sueña, de nuevo vinculándonos a lo imaginario. Como representante de lo simbólico nos llega el nombre completo del estudio, “DreamWorks SKG” (F6187e), con esas últimas iniciales en representación del apellido de sus dueños<sup>550</sup>. A los lados se mantienen las nubes, y al fondo las estrellas, con las que el nombre no llega a fundirse.



F6187d



F6187e

El fundido en negro da paso a unas imágenes que en principio no sabemos a qué atribuir, con objetos informes blanquecinos flotando en un líquido o en el espacio. Sobre ellas vuelven a inscribirse los nombres de las productoras principales (F6188a), y de las secundarias, entre las que figura C/W Productions<sup>551</sup> (F6188b), todo ello rodeado por lianas blanquecinas que remiten a la vegetación alienígena enferma del final del texto fílmico.



F6188a



F6188b

La cámara se aleja en un *travelling* que revela que nos encontramos en el interior de una bacteria (F6188c), entre otras similares (Buckland 2006: 214), todas

<sup>550</sup> (Steven) Spielberg, (Jeffrey) Katzenberg y (David) Geffen.

<sup>551</sup> la “C” en referencia a Cruise, Tom Cruise, una de las estrellas que nos ha convocado a ver esta película.



ellas integrantes de una gota de agua sobre una hoja verde (F6188d), gota que refleja el sol y la vegetación circundante.



F6188c



F6188d

Éste es el momento elegido para que empiece a hablar *en off* Morgan Freeman, cuando se nos está mostrando la base de la vida y el origen de la muerte y la derrota final de los alienígenas: el agua que, aunque poblada por diminutos microorganismos, nos permite vivir. Transcribimos sus palabras a continuación:

No one would have believed in the early years of the twenty-first century that our world was being watched by intelligences greater than our own, that as men busied themselves about their various concerns, they observed and studied, the way a man with a microscope might scrutinise the creatures that swarm and multiply in a drop of water. With infinite complacency, men went to and fro about the globe confident of our empire over this world. Yet across the gulf of space, intellects vast and cool and unsympathetic regarded our planet with envious eyes, and slowly and surely drew their plans against us.

El monólogo retoma algunas frases del comienzo de la novela original, actualizando el siglo. El lenguaje de H. G. Wells no es políticamente correcto, y así “men” se utiliza para referirse a hombres y a mujeres. Las imágenes que acabamos de ver son una fiel adaptación de la actitud escudriñadora del hombre en una gota de agua. La imagen siguiente se toma una cierta libertad poética, ya que nos muestra el reflejo de la Tierra, en rotación, en la misma gota de agua (F6188e), como si todo nuestro planeta cupiera ahí, en una lograda comparación de nuestro tamaño con el del Universo. A continuación se aísla a la Tierra y se la coloca en un cielo oscuro lleno de estrellas (F6189a), para inmediatamente teñir de rojo nuestro planeta (F6189b). La sustitución del color puede hacer referencia, por un lado, al otro



planeta del que procedan los invasores, y, por otro lado, a la propia Tierra una vez ha sido colonizada por la vegetación alienígena de los extraterrestres.



F6188e



F6189a



F6189b

El texto al que más directamente se alude es al del cartel que nos ha convocado (F6190), con una Tierra incandescente sostenida por tres dedos alienígenas por los que avanza la vegetación roja.



F6190

La incandescencia se sitúa en la parte superior del planeta, allí donde se superpone con la palabra “WAR”: el punto de ignición de esta película nos viene marcado desde el mismo cartel anunciador: es en la guerra por nuestra forma de vida, nuestro planeta, donde se nos interpela.

Volviendo al texto fílmico, se produce un fundido de formas similares, y así la Tierra rojiza es sustituida por un disco rojo de semáforo, señal internacional de que ahí debemos detenernos. Tráfico, taxis amarillos, Nueva York, doble línea sobre la calzada —que no debe ser cruzada—, gente en las aceras (F6191): vida. A continuación se sucede un plano de gente anónima (F6192), reflejo del texto que está leyendo Morgan Freeman, seguido de un plano cenital que nos muestra un cruce, anticipo del lugar donde vemos surgir el primer trípode (F6193) y toma que refleja,

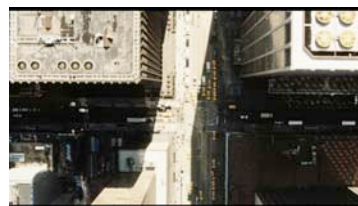
de forma exagerada, el punto de vista de Ferrier en su trabajo, y que en esta ocasión muestra la actividad humana como si se tratara de la de unos insectos.



F6191



F6192



F6193

Se sucede otro plano de coches y de gente cruzando entre ellos (F6194). Sabemos de la importancia de los vehículos para Spielberg desde *Duel*: en esta película la amenaza alienígena también se desplaza en sus propios vehículos, los trípodes, inhabilitando los *nuestros*. Los peatones tienen también su protagonismo en la toma siguiente, que muestra un cruce de calles dominado por los pasos de cebra que forman una perfecta cruz (F6195), un lugar marcado que los alienígenas escogen para hacerse visibles. Le sigue una toma aérea de un cruce de autopistas, verdadero *scalextric* tornado en imperfecta banda de Moebius con ramificaciones (F6196).



F6194



F6195



F6196

A continuación viene una toma a cámara lenta de un niño jugando al béisbol (F6197) —deporte que tiene su papel en la película—, seguida de una imagen de Central Park dominada por el verde de la vegetación y por los muchos seres humanos que disfrutan del sol en el césped (F6198). Abandonamos los Estados Unidos y nos situamos en la Plaza de San Marcos de Venecia, símbolo del arte, de la belleza y de la historia que la respalda (F6199): la plaza además suele estar llena de palomas, símbolo de esa paz que está siendo amenazada.



F6197



F6198



F6199

La plaza italiana se ve sustituida por una musulmana (F6200), en un intento de hacernos ver que la amenaza que llega afecta a todas las culturas, entre las que también se encuentran las asiáticas, representadas por los rostros de la imagen inmediatamente siguiente (F6201).



F6200



F6201



F6202

Y por fin, la última imagen de muestra de “this world” se corresponde con el Arco del Triunfo de París (F6202), símbolo de la victoria pero también del sacrificio, ya que bajo el mismo se conserva la Tumba al Soldado Desconocido de la Primera Guerra Mundial y la llama eterna en honor a los caídos sin nombre: la guerra de la que vamos a ser testigos a continuación da lugar a muchos muertos, algunos sin tan siquiera cadáveres que podamos enterrar.

El plano siguiente nos deja ver el planeta desde el que se produce el ataque, marcado por el rojo y por la incandescencia que parece salir de él (F6203a). La cámara recorre el espacio hasta que da con la Tierra (F6203b), tras la que el sol parece más una amenaza de luz que una ayuda vital. También podría tratarse de una explosión de dimensiones atómicas, ya que tras un fundido en blanco lo que se nos destaca es el título de la película, “WAR OF THE WORLDS” (F6204). La batalla está planteada y la película puede arrancar.



F6203a



F6203b



F6204

#### 6.4.2. Sacrificio

He titulado este apartado “Sacrificio” pretendiendo que su sentido sea ambivalente, ya que me refiero tanto al sacrificio de un hombre, Ogilvy, que es asesinado para que otros puedan seguir viviendo, como al del propio Ferrier, que sacrifica una parte de sí mismo con su acción: llamémosla alma, ser, o simplemente inocencia.

La secuencia tiene lugar después de que Ferrier y Ogilvy se hayan enfrentado físicamente por primera vez. Como prólogo al momento del asesinato, y en anticipación del mismo, observamos que la mano de Ferrier se aproxima a una de las ventanas en primer plano y en toma subjetiva del propio Ferrier (F6205). Con este plano se incide aún más en la identificación del espectador con Ferrier, ya que la ventana a la que se acerca se erige en trasunto de la propia pantalla cinematográfica, que casi estamos a punto de tocar. La toma de la mano manchada de rojo, ahora en plano semi-subjetivo (F6206), nos deja ver lo que la cámara de Spielberg luego nos censura: la mano de un asesino. El plano es interrumpido por el nombre de Ray, que grita repetidamente Ogilvy.



F6205



F6206

Ray acude a la llamada, no tanto por su imperiosidad como porque si el volumen de la voz de Ogilvy sigue tan alto pronto se verán delatados. Cuando Ray se pone a la altura del otro hombre observamos que el conductor de ambulancias tiene toda la cara manchada de rojo, como consecuencia de haber aproximado su

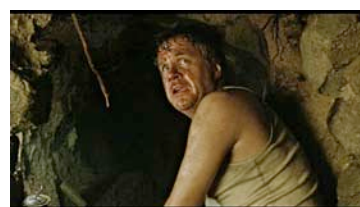
rostro a la ventana, pero también en anticipación del final que le espera a manos de Ray. La escena incluye un plano que permite ver a los dos hombres en paralelo, cada uno de ellos ocupando un recuadro del ventanuco desde el que los estamos observando (F6207). Hay diferencias en la expresión, y también en el color que define a ambos personajes. Ogilvy se presenta con tonos cálidos propios del color de la piel de los seres humanos, mientras que a Ray se le asignan tonos fríos, grisáceos y metálicos que, una vez más, le aproximan más a los alienígenas (F6207, F6208, F6209). Ogilvy está asustado y Ray absorto en la contemplación del horror de ver cómo los humanos son tratados como alimento o abono sacándoles la sangre, pero más que diferencias el plano subraya similitudes: unos ojos, otros ojos, una boca, otra boca, un rostro, otro rostro, un hombre, otro hombre. Uno de ellos se verá en la obligación/necesidad/angustia de tener que matar al otro.



F6207



F6208



F6209

En el resto de la secuencia habrá pocas palabras por parte de Ray, ya que su intención es que los alienígenas no les lleguen a oír. Ogilvy, sin embargo, se ha puesto a cavar alocadamente mientras grita “Not my blood” en un tono de voz cada vez más elevado. Ray se vuelve para escucharle mejor y cruza una mirada con su hija (F6208): aunque la acción de matar al otro le llevará un proceso de preparación, el plano delata a Ray como decidido a afrontar su destino. Vest sostiene que “By making Ogilvy’s death an intentional act of murderous self-preservation, Spielberg’s film demonstrates the insanity that can infect us all during moments of tremendous crisis” (2006: 69): no queda claro si esa *insanity* es la de Ogilvy o la del propio Ray.

Ray cruza el sótano para llegar hasta el lugar donde está cavando Ogilvy: de nuevo un plano que anticipa lo que luego no vemos (F6209): Ogilvy, en realidad, está cavando su propia tumba mientras sustituye el “Not my blood” por “They drink us”. La escena ocurre ante la mirada de Rachel, que observa la acción a unos pasos de la puerta (F6210a), esa puerta a la que la cámara de Spielberg nos negará el acceso en breves momentos. Tras volverse de mirar a Rachel, Ray formula *la*



pregunta de la secuencia (F6210b), y tal vez de la película: “Do you understand what I’m gonna have to do?”. La mirada está dirigida hacia Ogilvy, en la misma posición que la cámara, y por tanto dirigida también directamente hacia el espectador. A continuación, Ray explicita aún más el sentido de su frase anterior: “I can’t let my daughter die because of you”. Ogilvy no le responde a su amenaza, y empieza a decir que va a construir un túnel que le una con otros túneles y con la red del metro. Ray intenta detenerlo: primero con la palabra y después con las manos. Ogilvy le responde golpeándole con la pala (F6211). Ray sale de la estancia mientras Ogilvy añade que “Occupations always fail”, en anticipación de lo que sucede al final de la película, aunque por otras causas ajenas a la *resistencia*.



F6210a



F6210b



F6211

En el umbral de la puerta, Ray mira a su hija, escoltada por la cámara en toma semi-subjetiva que permite ver no sólo a su padre sino también a Ogilvy (F6212), y que nos confirma que la niña ha sido testigo de cuanto ha sucedido. Ray se abraza a su hija antes de sentarla para darle instrucciones. Ante la venda oscura que le coloca sobre los ojos (F6213), Rachel pregunta “What are you doing, Dad?”, y el padre le contesta que no se la quite.



F6212



F6213

El espectador en breve compartirá la ceguera momentánea de la niña porque la cámara de Spielberg no le permitirá acceder a la estancia en la que se encuentra Ogilvy cuando se produzca su asesinato. Antes de afrontar la muerte, Ray le pide una última cosa a su hija: que cante la nana que él no se sabía. Había dos, y ella

escoge “Hushabye Mountain”<sup>552</sup>. La intención del padre es que la hija tampoco oiga lo que pueda suceder en su enfrentamiento final con Ogilvy. Como consecuencia de traer esta canción al primer plano, en cierta medida se está invocando a la madre, cuya presencia en la escena está sostenida por su hija cantando la canción que probablemente ella le enseñó. Ray besa las manos de la niña en uno de los momentos de mayor intimidad entre ambos, justo antes de colocárselas sobre las orejas para que le resulte más difícil oír todo aquello que no sea su canción de cuna (F6214): “Rachel is so innocent and fragile that she must be protected from not only the sight of murder, but also the sound” (Arms y Riley 2008: 16).

A gentle breeze on Hushabye Mountain  
Softly blows over Lullaby Bay  
It fills the sails of boats that are waiting  
Waiting to sail your worries away  
So close your eyes on Hushabye Mountain  
Wave goodbye to cares of the day  
And watch your boat from Hushabye  
Mountain  
Sail far away from Lullaby Bay



F6214

La canción habla de barcos que se llevan los problemas y anima a cerrar los ojos mientras las preocupaciones parten de la bahía de la nana, un lugar inexistente que sin embargo está relacionado con el lugar en el que trabaja el padre como estibador, una bahía. Suponemos que, de la misma manera que le hemos visto descargando un barco, también cargará otros, así que él mismo podría contribuir a que se hagan realidad los deseos expresados en la canción.

De hecho, Ray contribuye a solucionar uno de los problemas que tienen: las voces que emite Ogilvy. Como Rachel, no llegamos a observar cómo lo hace. Sin

---

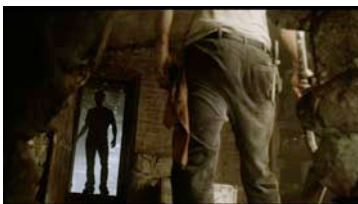
<sup>552</sup> Canción que, como hemos comentado más arriba, es cantada por un padre a sus hijos en *Chitty Chitty Bang Bang*.

embargo, vemos algo más que ella, ya que contemplamos cómo se aproxima Ray a la estancia ocupada por Ogilvy en plano semi-subjetivo a la altura de las piernas del primero<sup>553</sup> (F6215): ahora Ray se acerca a Ogilvy como los vaqueros en las películas del oeste, con la diferencia de que Ray va desarmado.



F6215

Antes de que cierre la puerta, observamos la silueta de Ray a contraluz (F6216), similar al icono que diferencia a los hombres de las mujeres en los lavabos y al que nos hemos referido en anteriores películas sin llegar a dar con el hombre que encajara perfectamente con el símbolo. Ray parece dar la talla. Anteriormente hemos relacionado este plano con la puerta que se abre y se cierra al principio y al final de *The Searchers*, pero la toma es aún más cercana a otra similar que ocurre cuando la familia de Ethan Edwards ya ha sido destruida por los nativos americanos e Ethan impide que Martin Pawley (Jeffrey Hunter) acceda al lugar donde se puede observar la masacre producida por los nativos (F6217), lugar en el que se sitúa al espectador y que únicamente el héroe —o el loco, como Mose Harper (Hank Worden)— pueden ver.



F6216



F6217

Spielberg recurre a la manera de retratar y de relatar del cine clásico, ya que, según González Requena “lo que se juega en el film clásico se sitúa en lo esencial

---

<sup>553</sup> Recordemos la inseguridad y la obsesión que las piernas le producen a David Mann, el duelo de



fuera del campo de visión” (2006: 563). Cruise, refiriéndose a otro momento de la película que también resulta de aplicación aquí, afirma:

One of the things [we talked about] when we first started talking about this story was his choices of it being a subjective experience, and the choice to never go over that hill and see what’s happening over that hill. (Aames 2005)

Spielberg añade: “I thought it was much more personal to the point of view of this family, not to be able to see everything that Hollywood gets to see in most science fiction movies” (Aames 2005). Aunque hemos seguido a Ray durante todo su trayecto, Spielberg le deja que afronte solo su encuentro con lo real.

El padre de Rachel, *el padre* en esta película, cierra la puerta ante la propia cámara y nos deja clavados ante la mencionada puerta (F6218), mientras Rachel acaba de cantar su canción.



Según Friedman, la película nos está interpelando:

How Ferrier kills Ogilvy is ultimately unimportant. The fact that he murders him, however, sets up a moral dilemma that pits the primal necessity of a precarious situation against the conventional rules of civilized behavior. It asks us to consider what we are capable of given the mandate to defend someone we love, a vulnerable person in need of our protection. At this moment, perhaps most of all, Ray assumes the physical and psychological obligations of

---

cicatrices de *Jaws*, y las cojeras de Malcolm en los dos *parques jurásicos*.

fatherhood: safeguarding your child no matter what actions are required, and tending to their emotional needs despite your own. (Friedman 2006: 156)

La responsabilidad del padre se constata en el contraste que ofrece el que veamos a su hija cantando una nana mientras oímos a su padre luchando con Ogilvy:

The contrast of the visual signifiers of innocence with the sonorous signifiers of murder and death is jarring—even more excruciating than the rather explicit death-by-heat-ray scenes in the inaugural massacre scene. This contrast between aliens and the father figure in terms of the style of violence is obviously meant to underscore the profound responsibility of the individual who declares the state of exception. (Gunn 2008: 17)

Al final de la canción de cuna, de nuevo unas piernas representan metonímicamente al hombre que abre la puerta (F6219).

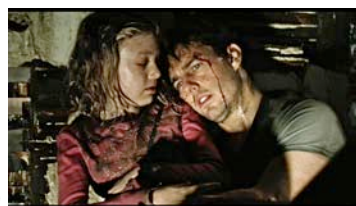


F6219

Rachel se quita la venda y observamos con ella que quien ha salido de la otra estancia es su padre (F6220). Ray está volcado sobre sí mismo, tras el sacrificio que ha realizado, incapaz de mirar a su hija, de manera que es ella quien acaba acercándose a él y haciendo que él la proteja en su regazo (F6221): la brecha que tiene en la ceja deja caer un hilo de sangre por la cara de Ray y constituye, junto a su mirada perdida, el único indicio que queda de su encuentro con lo real, que él mismo acaba de provocar.



F6220



F6221

Según Roston, “Cruise and Fanning are acting out a scene in which he has just committed a violent act—there’s blood dripping from his eyebrow—and Fanning’s character is coping with the trauma” (2005: 80). Los filósofos Arms y Riley sostienen que se ha alcanzado el clímax de la transformación de Ray como padre:

we start to feel some sympathy for Ray—we begin to root for him and he really comes to life as a character—when he begins to recognize the “special” obligations he bears toward his children as their father. As the film progresses and the disaster approaches, and as Ray starts to abandon the selfish and immature person of the opening scenes of the movie, we the audience see some promise. He starts to place the interests of his kids ahead of his own. [...] This transformation reaches a climax when Ray carries out the violent but calculated murder of Harlan Ogilvy in the cellar to prevent him from inadvertently disclosing their location. Paradoxically, Ray becomes “good” precisely in the horrific decision to take another person’s life with his bare hands for the sake of his special obligation to his daughter. (Arms y Riley 2008: 21)

Arms y Riley relacionan esa obligación *especial* de Ray hacia su hija con otras obligaciones *especiales* en películas de Spielberg:

At the risk of stretching the analysis beyond the reader’s tolerance, I think Spielberg’s Innocents see the world more clearly than the other characters. Their openness, intuitiveness, and perceptiveness place them in a unique relation to the truth. This insight into the truth is an important part of what inspires the more sophisticated characters to accept their obligations. The Innocent, being what she is, brings out what is best in these other characters; in the presence of the Innocent the redeemed character lives up to his “special obligations.” [...] One way to “read” Spielberg’s view in these films is that

when we lose our innocence as adults we lose something else along with it, something that very much ought to have been preserved. (Arms y Riley 2006: 31)

Arms y Riley proponen que en algunas películas de Spielberg “we *ought* to be moved by the special obligation that we feel toward the Innocent, and when we do not we have failed in an important way (2006: 31). Los filósofos, sin embargo, se hacen una última pregunta que dejan sin responder: “Is Spielberg *right* when he presents his characters as having special obligations?”. Mi respuesta es que sí, aunque en este caso concreto por encima de esa obligación especial se inscribe una necesidad, un instinto: el de salvaguardar la vida propia y la de una hija. Gunn responde en los siguientes términos: “The spectator knows that Ray has just done something exceptional—he has murdered a man—but was morally sanctioned to do so in his capacity as a father” (2008: 17).

La toma siguiente, perteneciente a la escena que va a continuación, cuando los sorprende la sonda, nos muestra a padre e hija, por fin solos, compartiendo el mismo sofá para dormir (F6222): Ray se ha convertido en todo un padre.



F6222

Gunn sostiene que el padre simbólico representa aquí al soberano o dictador:

From a psychoanalytic standpoint, thus far I have suggested that the figure of the sovereign is a representative of the symbolic father who embodies the function of protection and prohibition. In other words, the paternal metaphor has many substitutes, and for a people the most significant and potentially deadly one is the sovereign. From a political standpoint, most individuals understand this figure in terms of the monarch, the autocrat, or simply the dictator. In dictatorial regimes, the sovereign is the one who has the power to

decide who counts as a human being worthy of consideration (e.g., of citizenship) and who is expendable. (Gunn 2008: 18)

Antes de validar o no esa figura del dictador vamos a considerar la carga alegórica de esta película en el siguiente apartado.

### 6.4.3. El poder de la alegoría

Hemos citado a David Koepp cuando se refiere a la historia como “an allegory about military adventurism”<sup>554</sup> (Grey 2005: 46). Si hablamos de alegorías también podemos considerar figuras alegóricas, como las de Rachel y Ray. Rachel estaría representando en el film a los inocentes a los que se refieren Arms y Riley (2006: 31), pero también a los Estados Unidos, o incluso a todo el planeta Tierra. En cualquiera de esas tres equivalencias justificaríamos la acción de su padre/presidente como un acto de defensa propia y de defensa de lo que le es propio: su hija, su país, su planeta.

La referencia inmediata en el momento en que se produce y se estrena la película proviene de los atentados del once de septiembre. Así lo entiende el propio director, en declaraciones que recoge Fonte:

Aunque vaya contra mi visión del mundo, soy más cínico ahora que en los 80 y 70. Es hora de que muestre el lado oscuro del espacio. Creo que el 11-S aportó nueva información para todo lo que estoy poniendo en *La guerra de los mundos*. Cómo esta nación se une para sobrevivir a un invasor externo y a un ataque frontal. Ahora sabemos qué significa sentirse aterrado... Y de pronto, por primera vez desde la Guerra Civil, sabemos qué significa que nos rompan los dos dientes de delante. (Fonte 2008: 334)

Spielberg resulta más vívido en Freer:

---

<sup>554</sup> Al igual que la novela original.

You can't avoid the visual references that we all agonised over when we saw tens of thousands of people, without automobiles, walking across the George Washington Bridge, trying to get out of New York. There were thousands of placards and picture signs that people held up on long poles, trying to get information about loved ones and friends who were missing. And this movie really echoes a bit of that in that it shows something we've never experienced in this country — the American refugee experience. (Freer 2005: 85)

Según Friedman, Spielberg cuestiona el papel de Estados Unidos en el mundo:

Spielberg propels American viewers into a position of fear and trembling, of feeling what it must be like to have our country invaded, and of facing a technologically superior foe intent on destroying our country. It is an inversion few filmmakers would dare to attempt. By doing so, he raises uncomfortable questions about America's role in the world as the remaining superpower, questions about both its past actions and its future endeavors. (Friedman 2006: 161)

Aunque Spielberg parece tener muy claras las alusiones al once de septiembre, sus intenciones políticas, según declara a Ethan Aames, quedan abiertamente ambiguas: "I think there are politics certainly underneath some of the scares and some of the adventure and some of the fear, but I really wanted to make it suggested" (Aames 2005). A Marc Shapiro, el director le manifiesta: "In the shadow of 9/11, there's a little bit more relevance in this movie regarding how we are all unsettled in our feelings about our collective futures" (2005: 47). Kathleen Kennedy, una de los productores de la película y habitual colaboradora de Spielberg, alude de nuevo de forma ambigua o generalista a lo que se está viviendo en el mundo hoy en día:

I think what we're doing is trying to ground it in what's familiar right now. And I know that one of the images that Steven was particularly attracted to was that there has never really been an attack on American soil, there has never been a war that this generation can relate to in seeing refugees and people displaced.

It's imagery that we're not necessarily familiar with in this country, and he's going right at the heart of that in trying to take a lot of the imagery that we're seeing today in the world, and applying that to this story. Granted [it's] in a big, fun, scary movie, but at the heart of it it's grounded in the reality of that familiar imagery, and hopefully you'll come away from this movie being scared and feeling like you saw a big Summer movie but, at the same time, making you think. (Sloane 2005: 55)

Gordon afirma sobre la película que: "perhaps it is more symptom of trauma than therapy" (2008: 264). Y concluye: "Spielberg too may be possessed by the images of 9/11, compelled to replay but not yet able to master them" (264). Podría ser, podríamos considerar que el director se comporta como los dos menores de su película, que sólo piensan que les pueden estar atacando terroristas, pero creemos que es más acertado pensar que Spielberg se dirige tan al fondo de nuestra propia realidad que nos duele. Timothy Noah, en un comentario desacertado, llega a tildar las imágenes del film de pornográficas, pero sus palabras inciden en la quemazón del encuentro con lo real que, no obstante, Spielberg nos evita en gran medida en esta película:

Because *War of the Worlds* has nothing to say about 9/11, its appropriation of 9/11 imagery can only be described as pornographic. Tapping the audience's memories of the 9/11 attacks injects a *frisson* of real-world suffering that's completely unearned. (Noah 2005)

Pablo Helman, jefe de los efectos visuales, se fija en la cara amable de los alienígenas, incluso en esta película:

Previously, his aliens have always been benevolent – and here we were now showing this alien culture arriving to kill us. The movie certainly polarized characters against the aliens, which were very frightening, but this was never intended to be a gory encounter. My feeling was this had to do with the message that Steven wanted to communicate: the reason these aliens come to earth is that they don't have anywhere else to go. Their planet is gone, they are

trying to survive; and so, in the end, we feel sad. We don't feel satisfaction in seeing this creature die. (Fordham 2005: 86)

La lectura de Helman parece influida no sólo por Spielberg, sino por David Koepp, como vemos más abajo. Esta interpretación de los extraterrestres como otras criaturas en busca de un nuevo hogar choca con la versión política de Grist:

This brings us to what is arguably the film's central ideological trope. For as *War of the Worlds* – which expressly denies that the aliens are either 'terrorists' or from that focus of neo-conservative animus, 'Europe' – represents a USA whose very existence is imperilled by a threat that has long existed, dormant, hidden, waiting for its opportunity, so its narrative premise can be seen to offer a resonant metaphor for (Left-)liberal American fears before an emergent, renascent, and politically virulent Right. (Grist 2009: 70)

La derecha, a diferencia de lo que propone Gunn, no estaría representada por el padre sino por los alienígenas, según Grist. El poder de la alegoría es tan fuerte que puede representar con facilidad sentimientos encontrados. Pero de todos ellos, el que a mi juicio más sentido tiene es el propuesto por David Koepp:

I think *War of the Worlds* is a survival story, about how far will you go to survive? How far will you go to protect your children? But it's also a survival story for the aliens, which is what's interesting. And they're not really villains. I remember on *Jurassic Park*, we were never allowed to refer to them as *monsters*—we were supposed to call them *animals*. And the aliens in this movie are animals, too. You could tell the same story again from the point of view of the aliens, and it would be a tragedy. Their planet is dying—they're just looking for a place where they can survive. (Feld 2005: 151)

La posición de Koepp confirma nuestras lecturas de las películas anteriores, en las que hemos observado que animales y humanos se colocan una y otra vez al mismo nivel. La alegoría última sería que todos somos animales, y que lo que nos domina es el instinto de supervivencia. Creo que ello explica en parte el éxito de



estos textos fílmicos, al ser capaces de sacar de nosotros nuestros instintos más primarios. El dictador no sería el padre sino nuestro propio instinto.

#### 6.4.4. Enmarcación audiovisual final

El film se clausura como empieza, con un recorrido inverso del plano-secuencia del comienzo de la película, de lo más grande a lo más pequeño. La imagen de Boston parcialmente derruida, con trípodes caídos en diversas partes (F6223a), abre el camino de la esperanza y la reconstrucción, y no dista demasiado de lo que se puede observar tras un ataque realizado por humanos contra humanos.



F6223a

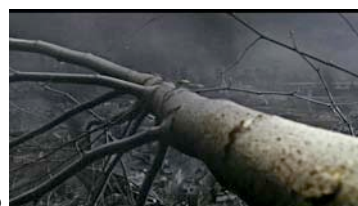
Morris relaciona esa capacidad de auto-destrucción con el largo tiempo que las máquinas de guerra alienígenas han estado ocultas:

That the war machines have been long buried, awaiting their moment, clearly relates to former paranoia concerning Reds under the bed and contemporary fears of terrorist sleeper cells, but suggests also civilisation's deep-rooted potential to undermine itself from within. (Morris 2007: 354)

La cámara se fija en un árbol, aparentemente quemado, y lo va recorriendo (F6223b). Cuando por fin divisa lo que busca, un brote verde (F6223c), volvemos a oír la voz de Morgan Freeman.



F6223b



F6223c

From the moment the invaders arrived, breathed our air, ate and drank, they were doomed. They were undone, destroyed, after all of man's weapons and devices had failed, by the tiniest creatures that God in his wisdom put upon this Earth. By the toll of a billion deaths, man had earned his immunity, his right to survive among this planet's infinite organisms. And that right is ours against all challenges, for neither do men live, nor die, in vain.<sup>555</sup>

Las frases de Freeman añaden a Dios, un interventor nuevo cuyo poder ha sido desafiado por la capacidad resucitadora de los ingenieros de Jurassic Park. La cita equipara los destinos de Dios con los de la evolución natural de las especies, como si la ciencia por sí misma no fuera suficiente y necesitáramos la existencia de una figura creadora y protectora que nos guíe por el camino de la vida hacia la muerte. La cámara de Spielberg recorre parte de ese camino en su movimiento final, acercándose al capullo verde rodeado de gotas de agua en las que ya no es necesario que se refleje la Tierra porque sabemos que la misma está contenida en cada una de ellas (F6223d). A continuación navegamos entre una miríada de bacterias que se mueven como si flotaran en el espacio (F6223e): cada una de ellas, en su individualidad, capaz de atacarnos —pero también de defendernos— frente a las enfermedades. Nos adentramos en una de ellas y vuelven las lianas blanquecinas del principio, pero en esta ocasión ya no nos recuerdan a la amenaza alienígena, sino que se asemejan a dibujos abstractos que se hubieran podido formar con los cordones umbilicales que nos unieron en su día a la vida pre-natal (F6223f).

---

<sup>555</sup> Las citas de la novela, de nuevo condensadas, mantienen “man” y “men” como representantes de toda la humanidad.



F6223d



F6223e



F6223f

Las lianas desaparecen y sólo quedan puntos que cada vez se vuelven más pequeños e incontables (F6223g). Spielberg realiza aquí la última asociación visual de nuestro corpus, saltando de los diminutos micro-organismos a la infinitud de un campo plagado de estrellas (F6223h): el lugar elegido para que el cineasta inscriba su nombre (F6223i).



F6223g



F6223h



F6223i

Desde las alturas, ocupando el lugar reservado a los dioses, Spielberg nos podría decir, entre otras cosas, lo que le manifiesta a José Manuel Calvo:

A veces creo que una película como ésta es necesaria para demostrar que quizá, para llevarnos bien en el mundo y convivir en paz, tengamos que luchar todos contra un enemigo común que no sea de este planeta. Es decir, puede ser un símbolo de mi propio deseo de comunicar mis sentimientos sobre el hecho de que nos estamos polarizando más y más a medida que avanza el siglo XXI. (Calvo 2005)

Sus palabras y las de Koeppe, junto con las de H. G. Wells citadas por Morgan Freeman, tienen ecos de un discurso muy recordado de un presidente de los Estados

Unidos que no fue George W. Bush<sup>556</sup>, sino John Fitzgerald Kennedy, el cual, tras la crisis de los misiles cubanos<sup>557</sup> se manifestaba en los siguientes términos:

So, let us not be blind to our differences -- but let us also direct attention to our common interests and to the means by which those differences can be resolved. And if we cannot end now our differences, at least we can help make the world safe for diversity. For, in the final analysis, our most basic common link is that we all inhabit this small planet. We all breathe the same air. We all cherish our children's future. And we are all mortal. (Kennedy 1963)

### 6.5A. CONCLUSIONES: EL VALOR DE UN PADRE

La masculinidad del principal protagonista de *War of the Worlds*, Ray Ferrier, gira, una vez más en nuestro corpus, entorno a su evolución como padre a lo largo del texto fílmico. Para destacar su papel, Spielberg escoge a una estrella de Hollywood —como en su día lo hizo John Ford con John Wayne— capaz de brillar por su mera presencia en la pantalla y de incorporar un amplio registro en sus representaciones de la masculinidad. El director utiliza el magnetismo de Tom Cruise para que los espectadores sientan y se emocionen con él. La película se encuentra eminentemente focalizada en el personaje de Ray Ferrier, cuyo cuerpo está relacionado con la mayor parte de las imágenes de la película.

A lo largo del texto fílmico acompañamos a un Ferrier que al principio se toma su función paterna como si fuera un juego. Cuando intenta asumir un rol responsable se encuentra con que no está preparado para ello, siendo incapaz de preparar una cena para sus hijos o de recordar una canción de cuna con la que dormir a su hija. Pero las experiencias que sufre y su progresivo afianzamiento en la autoridad paterna le hacen mejorar como padre y como persona, siendo capaz de llorar por la muerte de inocentes.

---

<sup>556</sup> Con el que se ha comparado sin mucho acierto la figura de Ray en esta película.

<sup>557</sup> Que a punto estuvo de hacer estallar una tercera guerra mundial de índole nuclear, atómica (de nuevo se da el salto de lo diminuto a la inmensidad del planeta).

Ferrier mantiene una relación muy tensa con su hijo. La representación de ambos —más como hermanos que como padre e hijo— hace pensar en Robbie como una extensión del personaje de Ferrier, que al principio del film se pone en primera línea de observación, línea que debe abandonar para proteger a su hija. Con ella, la relación se vuelve más íntima e intensa según avanza la película —sobre todo cuando se encuentran a solas, como si la presencia de otras personas interfiriera en su relación— y al final del film es capaz de reconfortarla como un buen padre, logrando calmarla sin necesidad de repetir la técnica que había aplicado Robbie —probablemente tomada de su madre—, utilizando sus propios recursos, que consisten en abrazarla y decirle “I love you”, algo que también le dice a su hijo justo antes de separarse de él. La separación de su hijo representa un indicio más del proceso de maduración de Ferrier, ya que es capaz de darle a cada hijo lo que necesita en ese momento: libertad de acción para el mayor y máxima protección para la niña. De esta manera, se subraya su evolución con respecto al personaje de Malcolm en *The Lost World*. Al final del film, Ferrier logra que ambos lo consideren como padre y lo llamen como tal, “Dad”.

La familia de la que Ray Ferrier puede formar parte no es la tradicional, y está constituida de manera extensa por una ex-mujer que tiene un nuevo marido con el que viven los hijos del matrimonio original, hijos que ahora Ray está en condiciones de tratar como se merecen cuando le corresponda hacerlo. Podemos concluir que existe un hueco para Ferrier en esa familia, aunque tenga que limitarse a fines de semana alternos, y que a partir de ahora sabrá aprovecharlos al máximo. Ferrier demuestra su valor como héroe al ser capaz de volver y rescatar a su hija: se realza así su papel como padre mientras que renuncia al puesto de marido en esta familia que ya tiene a otra persona para desempeñar esa función. No necesita ser el cabeza de familia para ejercer su autoridad paterna. Ferrier aquí también evoluciona con respecto a Malcolm, que para mantener a su familia necesita reconstruir una imagen tradicional de la misma, con una madre, un padre y una hija.

Para defender a la más inocente y frágil de los miembros de su familia, Ferrier tiene que recurrir a sus instintos animales más básicos y matar a otro ser humano que representa una amenaza para ellos, como los extraterrestres que les acechan —otros animales en pos de la supervivencia de su especie. El hecho es

remarcable porque es la primera ocasión en todo nuestro corpus en la que el héroe realiza la acción de matar a otro ser humano<sup>558</sup>. El asesinato de Ogilvy a manos de Ferrier capta toda nuestra atención por su sentido de sacrificio, de una persona a manos de otra, y de la propia persona que comete el asesinato, que pierde su inocencia. La acción de matar se constituye en un hecho que sigue los dictados de la lucha por la supervivencia. Aunque la elección que se le plantea a Ferrier —asesinar a Ogilvy, intentando impedir que les descubran, o no matarlo y dejar que les capturen y asesinen los extraterrestres— parece bastante clara, su personaje inquiere a la cámara, y por ende al espectador, con una pregunta directa, inicialmente dirigida a Ogilvy: “Do you understand what I’m gonna have to do”. Nótese que Ferrier utiliza el “have to”, como si lo que va a hacer le viniera impuesto desde fuera, por la obligación especial que tiene hacia la inocencia de su hija, y en definitiva por el instinto de supervivencia que justifica el acto de defensa propia que acabamos de mencionar.

Ese acto de defensa propia está supeditado, como decimos, al instinto de supervivencia que todos los humanos tenemos, como cualquier animal, incluidos los extraterrestres —los animales que más se parecen a nosotros de las diversas bestias con las que se han tenido que enfrentar los hombres de nuestro corpus. La amenaza extraterrestre supera a las que hemos visto en las cuatro películas anteriores, ya que los cuerpos de los humanos desaparecen como si se estuviera librando una guerra química: es como si la guerra la mantuviéramos con nosotros mismos. Spielberg busca en lo más básico de nuestra humanidad y de nuestra animalidad para que seamos capaces de sentir como sus personajes. La pregunta que se nos está haciendo es “¿hasta dónde se puede llegar por salvar a *los nuestros* (familia, país o planeta)?”. La respuesta parece estar marcada por el instinto básico de supervivencia.

La cámara de Spielberg nos impide acceder al lugar de la contienda entre militares y alienígenas, y también nos cierra el paso hacia la estancia donde se

---

<sup>558</sup> Salvando la supuesta muerte del anónimo camionero de *Duel*, que más que un ser humano se constituye en una extensión de la máquina. Mann no consigue enfrentarse al camionero de hombre a hombre, y tiene que consentir que sean sus respectivos vehículos los que choquen frontalmente y se precipiten por el barranco. El camionero, a pesar de que, de seguir con su actitud, se verá abocado a una muerte segura, no duda en seguir acelerando el camión para que se produzca el choque final. Mann no es tanto quien mata al camionero como quien consiente que su coche choque con el camión y por ende ambos vehículos, tras haber sido uno solo por unos instantes, caigan al fondo del precipicio.

comete el asesinato de Ogilvy a manos de Ferrier, que ocurre fuera de campo. El director se comporta como un cineasta clásico y, como un dios o un padre que, cuando lo considera necesario, protege a sus criaturas del encuentro con lo real (PG-13), ese encuentro que sólo el héroe puede soportar.

El estibador es capaz de vencer a un monstruo —un trípode alienígena en el que se funden características masculinas y femeninas, y que tiene aura de animal legendario, como el dragón o la dragona— en parte gracias a su propia determinación, pero en parte también gracias a la colaboración de otros humanos capturados con él, entre los que destaca la intervención de un militar. En ese enfrentamiento culmina el proceso de muerte figurada y renacer a la vida de nuestro protagonista, que contra todo pronóstico logra vencer múltiples adversidades para ocupar el lugar del padre que tanto su ex-mujer como sus propios hijos —e incluso él mismo sin ser entonces muy consciente de ello— le reclaman al inicio de la película, y que le acaba confiriendo la madurez, el respeto hacia sí mismo y la confianza de saber por fin cuál es su lugar en el mundo.

**6.5B. CONCLUSIONS: WHAT A FATHER IS WORTH**

The masculinity of Ray Ferrier, the main character in *War of the Worlds*, is to be traced, once again in our corpus, in his evolution as a father throughout the film text. In order to highlight this role —and as John Ford had done before with John Wayne—, Spielberg chooses a Hollywood star, Tom Cruise, whose mere presence on the screen is enough to make his character shine and who is capable of incorporating a variety of registers to his performance of masculinity in the film. The director uses Cruise’s magnetism so that the audience may feel with him and may be moved by him. The film mainly focalises on Ray Ferrier, whose body is related to most of the images in the film.

We accompany Ferrier throughout the film text. At the beginning he assumes his paternal function as if it were a game. When he attempts to take a responsible role he discovers that he is not prepared to do so: he cannot cook dinner for his children and does not remember any lullaby when he has to put his daughter to bed. Nonetheless, the experiences he goes through and his progressive reinforcement in paternal authority make him a better father and person, who cries for the death of innocent people.

Ferrier keeps a tense relationship with his son. The representation of both of them —more like brothers than like father and son— makes us think of Robbie as an extension of Ferrier who, at the beginning of the film, acts as irresponsibly as a teenager who is only concerned with himself and intent on becoming a first-line observer of events, and who forgets that he is in charge of his son and daughter whom he is expected to offer company and protection. His relationship with the girl becomes more intimate and intense as the film progresses —especially so when they are left alone, as if the presence of other people interfered with their relationship. At the end of the film he is able to comfort her like a good father, managing to calm her without having recourse to repeating Robbie’s technique —probably learnt from their mother—, but rather using his own resources: Ferrier embraces her daughter and tells her “I love you”, something he also tells his son just before separating from him. The separation from his son is another stage in Ferrier’s maturation process, since he manages to give his children what each of them needs at any specific moment: the freedom Robbie demands to make his own choices and his own mistakes and the love and protection her daughter is asking from him. In this way, Ferrier shows a greater evolution, if compared with Malcolm in *The Lost World*. At



the end of the film both his son and his daughter find in Ferrier the kind of father they had been waiting for, which is why they can call him “Dad”.

Ray Ferrier’s family is not a traditional one but an extended one, formed as it is by an ex-wife who has a new husband and who is bearing a new baby. Although Ray is not officially in charge of his children, he is now prepared to treat them as they deserve when he has to do so. So we can conclude that Ferrier has earned himself a place in that family, although he may have to make the most of alternate weekends. Ferrier shows his worth as a hero by being capable of rescuing his daughter and returning her to her mother: his paternal role is reinforced as he renounces to his ex-wife’s love in a family in which another man is now occupying the position he lost in the past. He does not need to be the head of the family either to regain his paternal authority. In this respect, we may say that Ferrier has also evolved, in comparison with Malcom, who, as we saw, needed the comfort of a traditional family with a mother, a father and a daughter.

In order to defend the most innocent and fragile of his family members, Ferrier has to use his most basic animal instincts to kill another human being that represents a threat to his family, just like the extraterrestrials, who menace them and who constitute another species also trying to fight for survival. This is an important moment because for the first time in our corpus the hero is forced to kill another human being<sup>559</sup>. Ferrier’s murdering of Ogilvy captivates our attention because of the sense of sacrifice that is involved: the sacrifice of the person who is killed and also of the killer, who loses his innocence. Although Ferrier’s choice —killing Ogilvy and not being found, or not killing him and letting the extraterrestrials capture and kill them— seems quite obvious, Ferrier addresses the camera —and hence the spectator— with a direct question, which is meant for Ogilvy in the diegesis: “Do you understand what I’m gonna have to do”. It must be noticed that Ferrier says “have to”, as if what he is going to do were an imposition, because of

---

<sup>559</sup> With the exception of the supposed death of the anonymous lorry driver in *Duel*, who rather than a human being is, nevertheless, an extension of the machine. Mann does not manage to confront the lorry driver in a man to man battle, and he has to accept the fact that it is their vehicles that collide head to head, falling down the cliff. Although the lorry driver knows that he will die if he persists with his attitude, he does not hesitate to keep on accelerating so that the final collision takes place. Mann is not so much the one who kills the lorry driver as the one who accepts a collision in which, for a brief moment, both vehicles merge to become one before falling down the cliff.

the special obligation he has to his daughter's innocence, and also because of the survival instinct that justifies the above mentioned act of self defense.

Such an act of self defense is conditioned, as we have mentioned, to the survival instinct that every human being, like any other animal, including the extraterrestrials —the animals that more closely resemble us from the several beasts that the men in our corpus have had to confront— may be said to possess. The extraterrestrial menace goes beyond any other menace we have seen in the four previous films, since it implies the vanishing of the human beings and their bodies in some sort of chemical war: it is as if we were fighting ourselves. Spielberg goes deep into the most basic part of our humanity and our animality so that we can feel the same things as his characters. The question we are being asked is “to what limits are we ready to go to save what is *ours* (family, country or planet)?” The answer seems to be conditioned by the basic instinct for survival.

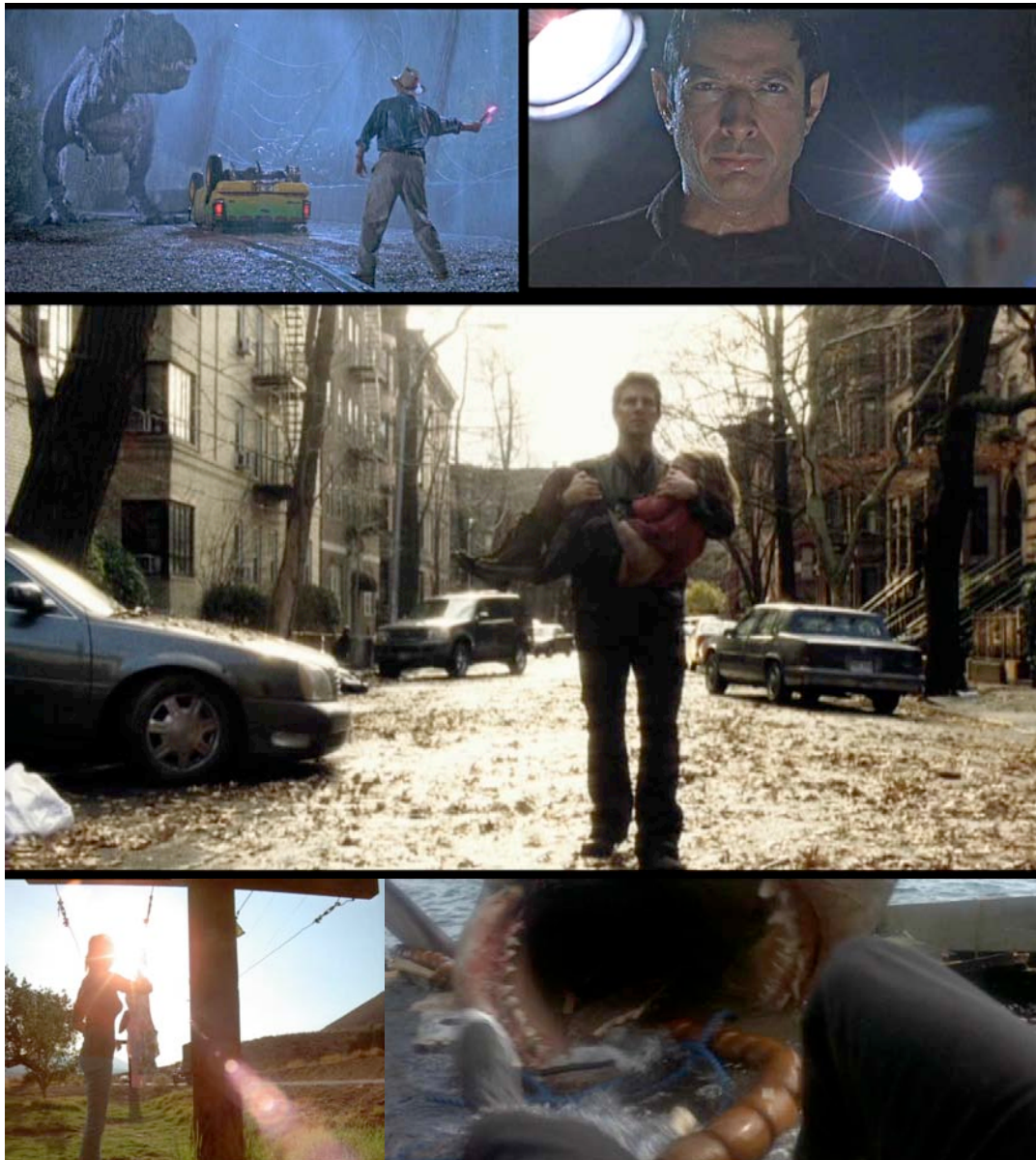
Spielberg's camera prevents us from watching the battle between the military and the extraterrestrial, and it also blocks our way to the room where Ferrier kills Ogilvy, something that happens offscreen. The director behaves like a classic filmmaker and, like a god or a father who, when he considers it necessary, protects his creatures from the encounter with the Real (PG-13), an encounter that only the hero can stand up to.

Partly thanks to his own determination but also thanks to the collaboration of other human beings, who have also been captured, and from whom a soldier is made to stand out, the stevedore is capable of beating a monster —an alien tripod in which masculine and feminine features merge, and which has the aura of a legendary animal, like the dragon. This climactic moment culminates the process of figurative death and rebirth of our protagonist, who, against all odds, manages to overcome a number of adverse situations before being allowed to occupy the place of the father, a place that both his ex-wife and his own children —including himself in a not too concious manner— claim from him at the beginning of the film. The place of the father confers Ferrier maturity, self-respect and the confidence of knowing at last which is the place he deserves in the world.

# TERCERA PARTE

## CAPÍTULO SIETE A

### CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN





Steven Spielberg: And the greater worry is, What kind of a world  
are we bringing our children up to -- to exist in?

(Larry King, *Larry King Live* 1999)

## 7.1A. CONCLUSIONES

Para concluir, hemos de preguntarnos en qué consiste la evolución de la representación de masculinidades en los textos fílmicos analizados —*Duel*, *Jaws*, *Jurassic Park*, *The Lost World: Jurassic Park* y *War of the Worlds*—, todos ellos dirigidos por Steven Spielberg, tras los análisis textuales individuales que hemos realizado de cada película, y las conclusiones individuales a las que hemos llegado en cada uno de ellos, siguiendo los cuatro rasgos o *sites* propuestos por Kirkham y Thumim: el cuerpo, la acción, el mundo externo y el mundo interno (1993: 11).

### 7.1.1a. Cohesión y coherencia del corpus

Hemos recorrido con el director un largo camino, desde el garaje de David Mann en *Duel* (F2045a) hasta el campo de estrellas final de *War of the Worlds* en el que Spielberg inscribe su nombre<sup>560</sup> (F6223i).



F2045a



F6223i

---

<sup>560</sup> Y el de su padre, puesto que “Spielberg” también es el apellido de su padre, Arnold, que es quien, cuando Steven es muy pequeño, lo saca de la cama para ver un cometa, aunque lo que Steven recuerda es la lluvia de estrellas que les sorprende bajo un cielo estrellado (McBride 1997: 68). El cielo, por tanto, está vinculado a lo paterno en Spielberg desde su infancia.

Podemos concluir que se produce una evolución similar a la biológica a lo largo del arco del corpus seleccionado: un arco que se abre con el nacimiento de David Mann —saliendo del espacio femenino de su garaje<sup>561</sup>, siendo incubado en su maternal coche—, y, de manera cohesionada, con el re-nacimiento del jefe Brody de *Jaws* en las aguas del océano; que se desarrolla con las gestas de Alan Grant e Ian Malcolm en su doble papel de héroes y padres en los dos *parques jurásicos*; y que alcanza coherentemente su última expresión, por el momento, en Ray Ferrier, en quien se cumplen las expectativas de sus predecesores, logrando constituirse en el hombre de referencia de nuestro corpus gracias a la labor heroica que despliega como padre para proteger a su hija. El arco no se cierra por completo: no se produce la muerte de ninguno de nuestros protagonistas principales, aunque sí asistimos al fallecimiento de otros hombres que les acompañan, que desempeñan modelos de masculinidad anclados en una concepción arcaica, machista y misógina de la misma, epitomada por Quint en *Jaws*: su actitud a lo largo de ese texto fílmico se acerca a las propuestas de Robert Bly en *Iron John* (2001), propuestas que finalmente no son adoptadas por los protagonistas de nuestro corpus. El arco tampoco se cierra porque, a mi juicio, aún nos queda por ver cómo se desenvuelve un hombre en todas sus facetas como esposo<sup>562</sup> cuando le acecha un monstruo<sup>563</sup>.

### 7.1.2a. El cuerpo: la fisonomía del héroe

Spielberg, en general, no busca rostros heroicos para desempeñar el papel de protagonistas de sus películas de monstruos, con la excepción de Tom Cruise en *War of the Worlds*.

---

<sup>561</sup> En la biografía de Spielberg, el garaje se asocia con el resto de su casa, así como con su madre y sus hermanas, que fueron las primeras colaboradoras de sus películas caseras, gestadas, en parte, precisamente en el garaje (McBride 1997: 72-108).

<sup>562</sup> En este sentido estamos de acuerdo con Pomerance cuando afirma que “Spielberg’s films are sex-free, at least as much because sex cannot fully be translated onscreen (and he shows an obsessive faithfulness to the screen) as because the director is himself prudish about it (in *Catch Me*, clumsy sex is alluded to)” (2005: 152).

<sup>563</sup> Saliendo de nuestro corpus, *Munich* apunta ligeramente en esa dirección: el protagonista acaba escogiendo a su mujer y a su familia frente a la tentación de una heroicidad monstruosa como miembro del Mosad. Todos los monstruos pueden ser interpretados como desdoblamientos de nosotros mismos, según Gil Calvo (2006: 86). El protagonista de *Munich* tiene que huir de esa parte de sí mismo, renunciando a su patria, para poder desempeñar las funciones de padre y esposo.

El director evoluciona en su elección de actores protagonistas para estos textos fílmicos: comienza prefiriendo actores que representan al ciudadano medio, como Dennis Weaver, Roy Scheider y Sam Neil, a continuación le cede el protagonismo a Jeff Goldblum cuando alcanza una cierta consideración como estrella, y finalmente se decanta por la figura icónica de Tom Cruise, la estrella masculina más destacada de su época. Por un lado, esta evolución revela una mayor seguridad del director, que no teme ser eclipsado por el estrellato de sus actores principales, y, por otro, creo que la elección de actores muy conocidos, como Goldblum y sobre todo Cruise, contribuye a que el proceso de identificación del espectador con los personajes que representan estos actores se desarrolle de una manera más amplia y con mayor intensidad. La fama de Cruise le permite ejercer una autoridad *estelar* sobre los roles que se le asignan, aportando su papel de patronazgo del cine de las últimas décadas. La mostración de los cuerpos de estos actores sufre una evolución, desde los planos que pretenden reflejar fragmentariamente el cuerpo de Mann al principio de *Duel* hasta aquellas tomas que muestran todo el cuerpo de Ferrier en su casa, al comienzo de *War of the Worlds*. Desde un principio se nos muestra a Ferrier como alguien que ha alcanzado la individualidad masculina, que pasará a completar con la asunción responsable de la paternidad, dándole la mano a su hija pequeña o transportándola en brazos cuando la ocasión así lo requiera.

Resulta de particular importancia el hecho de que Spielberg se apoye en varias ocasiones en actores secundarios que, o bien han desplegado una faceta como escritor, como Robert Shaw, o bien han realizado labores como director: son los casos de Richard Attenborough y Tim Robbins. Es como si hubieran sido escogidos por su cerebro más que por su cuerpo. El prestigio de estos hombres respalda no sólo el de la propia película en la que aparece cada uno, sino sobre todo el de los actores principales a los que acompañan.

Nuestros hombres presentan unos cuerpos que, o bien no están lo suficientemente formados y *entrenados* para la acción, como es el caso de la mayoría de los protagonistas<sup>564</sup>, o bien están plenamente experimentados y cubiertos de

---

<sup>564</sup> El cuerpo de David Mann es incluso vapuleado en el Café de Chuck, en ese castigo que se le suele infligir al héroe en los *westerns* para que llegue a ser lo que en realidad ya es (Mitchell 1986: 187).

cicatrices, destacando entre ellos la figura de Quint. Cada uno de los textos fílmicos estudiados supone en gran medida un espacio de desarrollo de los cuerpos de los protagonistas para ser capaces de afrontar las amenazas que les acechan. Cuerpos de niños —en varias ocasiones los vemos avanzando a cuatro patas— que intentan serlo de hombres.

Como creemos haber mostrado a lo largo de las lecturas de estos cinco textos fílmicos dirigidos por Spielberg, a menudo se caracteriza a los personajes masculinos de una manera animalizada. Así lo atestiguan los gestos simiescos que realiza David Mann en la secuencia del autobús y al final del film; la expresión última de júbilo del jefe Brody; las múltiples ocasiones en las que Alan Grant y sobre todo Ian Malcolm aparecen en escena como si fueran dinosaurios —una similitud que se llega a extender a las *familias* de ambos—; y el hecho de que Ray Ferrier comparta ciertos rasgos de su apariencia con los alienígenas, que se nos ofrecen como una variante antropomórfica de un animal de inteligencia superior, como el ser humano, al que se le parece bastante. Al representar a sus hombres como si fueran animales, Spielberg no pretende denigrarlos, sino apelar a los instintos básicos de supervivencia y de preservación de la especie y de la progenie. De manera complementaria, los animales con los que se les comparan son así considerados más como tales, como animales, que como entidades monstruosas. Spielberg se dirige al hombre y al animal que habita en cada uno de nosotros, recordándonos que podemos llegar a ser héroes si resulta necesario, pero haciéndonos ver el sacrificio que hay que realizar al conservar el horror sólo para nosotros.

### **7.1.3a. La acción: hombres que mueren o vuelven a nacer**

El hecho que más se repite en los cinco textos fílmicos analizados es el de volver a nacer de manera metafórica, fruto del instinto de supervivencia. Desde que contemplamos el nacimiento del primer hombre de Spielberg al salir de su maternal garaje en su coche-incubadora hasta que Ferrier renace de una suerte de útero alienígena en *War of the Worlds*, somos testigos de la vuelta a la vida de Brody y de Hooper ante la muerte segura que les supone la amenaza del escualo en *Jaws*, una muerte que también roza a Grant y a su hijo figurado en el árbol en *Jurassic Park* —o al propio Tim cuando se electrocuta y lo revive el boca a boca del paleontólogo—, a Grant y a Lex cuando se sujetan a un cable umbilical, y a Malcolm, Van Owen y



Harding en el tráiler de *The Lost World*, quedando colgados de una cuerda igualmente umbilical.

Por otro lado, el fallecimiento de Quint inaugura el sendero de muertes con un sentido regresivo de vuelta a la naturaleza, que en el caso del marino se convierte en verdadero parto hacia atrás. Muldoon y Dieter también representan a cazadores cazados, el último dando sus últimos estertores en posición casi fetal.

Los textos fílmicos considerados se constituyen en ritos de paso en los que el hombre o muere o re-nace, desarrollando en este último caso una masculinidad más adulta que la que muestra en un principio.

#### **7.1.4a. El mundo externo: importancia de la paternidad**

La conclusión más importante que podemos extraer de los análisis de los textos estudiados es que Spielberg cifra en la paternidad el rasgo distintivo de la masculinidad de sus protagonistas.

En sus películas de los años setenta, los protagonistas tienen hijos propios, pero apenas desarrollan actitudes paternas hacia ellos: Mann los ignora por completo y es incapaz de imponer su autoridad a los niños con los que se relaciona en la secuencia del autobús. Mann se enfrenta sólo al hecho de ser hombre, antes que al de ser padre, mientras que Brody intenta proteger a sus hijos sin excesivo éxito, siendo su esposa quien tiene la última palabra sobre ellos. Al final de ambos textos fílmicos nos quedamos dudando sobre si esos hombres serán capaces de ocupar la posición del Padre en el futuro.

En los filmes de los noventa se subraya el ejercicio de la función paterna por parte de los protagonistas masculinos, con diferencias entre ambos: la familia de Grant es un constructo *ideal*, en *prácticas*, mientras que la de Malcolm en *The Lost World* se corresponde con una familia *real*, con dificultades reales, como las que constituyen el hecho de que su hija se encuentre en plena adolescencia y le reclame independencia y que la madre de la niña se haya ido a otro país. Grant realiza toda una gesta heroica protegiendo a su *familia*, y es finalmente reconocido como padre de los nietos de Hammond por su novia, la Dra. Sattler, la cual reclama un papel de mayor protagonismo de la mujer cuando pronuncia la frase “Woman inherits the earth”: la amenaza, si se puede considerar como tal, se referiría a la evolución que las mujeres están solicitando a los hombres. Malcolm no sabe cuándo debe proteger

a su hija y a su novia —con las que intenta reconstruir su familia— y también desconoce cuándo debe dejarlas que sean ellas mismas. Sólo al final, cuando es testigo y colaborador del momento en el que Harding caza a un tiranosaurio, podemos considerar que se preconiza “a new form of masculinity which substitutes power and the submission of women by the mutual co-operation of all human beings” (Asensio Aróstegui 2008: 302) y que Malcolm es consciente del lugar que debe ocupar, un sitio que está próximo a las posiciones de Victor Seidler (1989: ix, 189) frente al feminismo.

Por último, es en el personaje de Ray Ferrier en el que la función paterna alcanza su máxima expresión: las experiencias que sufre junto a sus hijos le hacen desarrollarse como padre y como persona. La victoria de Ferrier es sobre todo sobre sí mismo, demostrándose de lo que es capaz: capaz de renunciar a la lucha por mucho que le atraiga esa pulsión de muerte, capaz de renunciar a ser el primero en su lista de prioridades, y capaz de estar atento en todo momento para cubrir las necesidades de sus hijos. A diferencia de Malcolm, Ferrier sí es capaz de proporcionarle a cada hijo lo que necesita en el momento adecuado, protegiendo a su hija, más pequeña y desvalida, y otorgando una mayor libertad de acción a su hijo, más próximo a la edad adulta —tanto que en numerosas ocasiones se le caracteriza como hermano de su padre. El texto se cierra con el reconocimiento que ambos hijos, y su ex-esposa, hacen de su función paterna. Ferrier ya no es sólo Ray, sino que sobre todo es *Dad* para su familia, una familia que podemos considerar extensa, constituida por el padre y sus dos hijos, y en la que también hay que considerar a la ex-mujer de Ferrier y a su nuevo marido, que tienen una relación muy estrecha con los hijos del matrimonio original: ahora Ray también está en condiciones de desarrollar una relación similar con sus propios hijos. A diferencia de Malcolm, Ferrier no necesita reconstruir una imagen tradicional de la familia, con una madre, un padre y unos hijos, y creemos que será capaz de desplegar toda su carga afectiva hacia sus hijos sin necesidad de una madre *sustituta*.

Se puede concluir que el hombre de Spielberg se constituye en héroe en los textos analizados por la actitud que desarrolla como padre para defender a su familia.

### 7.1.5a. El mundo interno: hombres que afrontan temores

Los miedos a los que se enfrentan nuestros protagonistas les hacen sentirse como niños que tienen que superar la lacaniana fase del espejo en las dos primeras películas de nuestro corpus. Los dinosaurios y dinosaurias con los que compiten los hombres de los años noventa constituyen, por un lado, un reflejo de nuestros avances biológicos y tecnológicos, y, por otro, no dejan de ser animales —como los hombres de Spielberg— que luchan por sobrevivir en un mundo que ha progresado, y que en el caso de los hombres también ha pasado a incluir a la mujer como compañera destacada en el desempeño de la labor heroica. Por último, el hombre que se nos propone en *War of the Worlds* tiene que afrontar el mayor desafío que podamos imaginar: aquél que es un reflejo de nuestra capacidad de matar —como la que desarrollan los alienígenas, esos animales antropomórficos venidos de un planeta desconocido que se asemejan tanto a nosotros mismos y nos recuerdan el alcance de nuestro arsenal atómico y químico— y sobre todo aquel desafío que procede de enfrentarnos a nuestras responsabilidades como hombres, padres, o maridos —o ex-maridos, como en el caso del protagonista—, responsabilidades que incluyen el recurso a actos en defensa propia, como consecuencia de nuestro instinto básico de supervivencia<sup>565</sup>.

### 7.1.6a. El papel del demiurgo

Cabe preguntarnos qué puesto desempeña el creador de estas historias en la representación de las masculinidades de nuestros protagonistas. Creo que su papel va más allá de permitirnos ver y oír cómo evolucionan los protagonistas de sus relatos, situándose en la posición de un dios o un padre que no permite que sus espectadores se expongan en demasía al encuentro con lo real. Situado frente al dilema de escoger entre dos de los modelos principales de acercamiento al horror —representados por el relato postclásico de Alfred Hitchcock en por ejemplo *The Birds* (F3047), y el clásico de John Ford en *The Searchers* (F6216)—, nuestro cineasta se mide ante

---

<sup>565</sup> En 1977, Mellen apunta en esa dirección: “In this world without social restraint a male must personally be ready and able to kill, for such self-defense, like that of Dirty Harry, is needed against the human beasts lurking in the jungles of our minds” (1977: 319).

ambos, para acabar cediendo al ejercicio de su responsabilidad como codificador de lo simbólico en las historias que nos cuenta.



F3047



F6217

Para ello requiere de la colaboración del espectador, que puede ser un adolescente o un adulto que acompañe a un niño en su aproximación al terror, fruto de la clasificación de las tres últimas películas como PG-13 en Estados Unidos, una clasificación a cuya creación ha contribuido el propio director (Windolf 2008).

La manera en la que la cámara de Spielberg se acerca a los protagonistas de los textos fílmicos del corpus estudiado sufre una evolución, desde los planos de detalle que muestran fragmentos de Mann en *Duel* —algo que también sucede en menor medida en *Jaws* con Brody— hasta los planos finales de Ferrier en *War of the Worlds*, entre los que destaca aquél en que el estibador lleva en brazos a su hija. La cámara de Spielberg también evoluciona desde la primera película hasta la quinta y última —por el momento— en el sentido de querer mostrar inicialmente todos los puntos de vista posibles del personaje protagonista, así como los de todo/s lo/s que le rodea/n (exceptuando el interior de la cabina del camión en *Duel*), hasta constituirse en acompañante focalizador del hombre protagonista, en un ejemplo de la *sympathetic motion* de Katz, en *War of the Worlds*. En esta última película se pretende que el espectador comparta todo aquello que experimenta Ferrier, con la excepción del momento en que mata a un hombre con sus propias manos, escena que nos indica la presencia de Spielberg, protegiéndonos del encuentro más duro con lo real que ofrecen las cinco obras analizadas.

Spielberg se ocupa de y se preocupa por el papel del padre en sus películas de monstruos, algo que no es ajeno a la filmografía estadounidense, y que se encardina en una tradición de la que también son seguidores, entre otros, sus colegas George

Lucas, Martin Scorsese y Francis Ford Coppola. Muchas de las películas de este grupo de directores, incluidas las de Spielberg, han vindicado la figura paterna<sup>566</sup>.

### 7.2A. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Desde algunas de las propuestas de carteles para *Duel*, la pregunta que recurrentemente me hacen los textos analizados es si estoy en condiciones de ocupar el lugar del hombre en ese icono que tanto se parece a los símbolos que indican los lavabos para caballeros. Un hombre que tiene que saber conquistar su sitio como persona, como hijo, como hermano, como marido y como padre en el siglo XXI.

Para ello considero que debería ampliar el presente estudio al resto de largometrajes dirigidos por Spielberg, ya que hemos podido mirar brevemente esa otra parte de su obra en las introducciones de cada capítulo de análisis, y hemos comprobado que existen campos susceptibles de investigación. Dada la extensión de su obra, y el tipo de análisis textual que proponemos, parece sensato considerar sus películas siguiendo los agrupamientos que atienden al género fílmico que nos proporciona Lester Friedman a lo largo de los capítulos en los que divide su *Citizen Spielberg* (2006).

#### 7.2.1a. Películas fantásticas y de ciencia ficción

Friedman agrupa estos dos géneros (11-62), aunque diferencia entre las obras más puramente fantásticas, *Always* y *Hook*, y las que se constituyen en exponente claro de la ciencia ficción: *Close Encounters of the Third Kind*, *E.T.: The Extraterrestrial*, *A.I. Artificial Intelligence* y *Minority Report*. Estamos de acuerdo con Friedman cuando afirma que:

---

<sup>566</sup> En la literatura estadounidense, por el contrario, durante el siglo XIX y la mayor parte del XX se mostró al padre como una figura ausente, y en los pocos casos en que se notaba su presencia ésta se sentía como una fuerza autoritaria (Armengol-Carrera 2008: 211, 220). Sólo recientemente, según Josep Armengol-Carrera, “several contemporary authors have set out to re-visit conventional conceptions of American fatherhood as patriarchal authority” (224).

Reception of *Close Encounters*, *E.T.*, *A.I.*, and *Minority Report* by a vast moviegoing public, in the United States and around the world, calls for sustained, scholarly analysis of their emotional power, their narrative constructions, their visual artistry, and ultimately, their thematic insights. (Friedman 2006: 62)

Nuestra propuesta, como en el resto de la tipología de Friedman, se circunscribe en el ámbito del estudio de la representación de las masculinidades de los personajes masculinos.

### **7.2.2a. Películas melodramáticas de acción y aventura**

En este grupo Friedman (63-118) comienza considerando, por un lado, *The Sugarland Express* y *Catch Me If You Can*, y por otro la hasta entonces trilogía de Indiana Jones, que ahora pasaría, al menos de momento<sup>567</sup>, a ser tetralogía. La última adición de la saga (Spielberg 2008) incide una vez más en la importancia del padre en la filmografía de Spielberg, introduciéndonos a un Indiana Jones con un hijo que ya está en condiciones de relevarle en sus aventuras. Según Friedman:

Unlike conventional action/adventure movie characters, Spielberg's figures ultimately discover that their most important quest is for inner knowledge, emotional depth, and psychological fulfillment rather than material gains or public glory. (Friedman 2006: 118)

Consideramos que esa búsqueda del conocimiento interior de cada personaje puede circunscribirse también al lugar que ocupa en el mundo como hombre y/o como padre.

---

<sup>567</sup> En numerosas ocasiones Harrison Ford ha manifestado que estaría dispuesto a filmar una quinta entrega de las aventuras del arqueólogo si se dan las circunstancias favorables de que tanto George Lucas como Steven Spielberg y él mismo estén de acuerdo en la validez de un guión determinado.

### 7.2.3a. Películas de combate de la Segunda Guerra Mundial

Las películas de este grupo (119-243) abarcan una comedia —*1941*—, la traslación de un relato biográfico —*Empire of the Sun*—, y la obra cuya crudeza inicial hizo que se reconsiderara el género bélico —*Saving Private Ryan*. De acuerdo con Friedman:

These movies also mark the artistic evolution of Spielberg as a visual artist: *1941* was the disjointed work of a relatively young filmmaker, *Empire of the Sun* is a vision of war from a child's perspective, and *Saving Private Ryan* offers an appreciation of the parental sacrifices made by a filmmaker who was now, himself, a father. (Friedman 2006: 243)

Las alusiones a la Segunda Guerra Mundial no se limitan a estas películas, encontrándose presentes en algunas de sus otras obras, en lo que constituye un homenaje de Spielberg a la figura de su propio padre, que luchó en esa guerra.

### 7.2.4a. Películas sobre minorías étnicas y problemas sociales

Las tres películas que Friedman cataloga como de “social problem” (244) son *The Color Purple*, *Amistad* y *The Terminal*. En todas ellas se suscitan cuestiones raciales y étnicas:

What ties *The Color Purple*, *Amistad*, and *The Terminal* together is Spielberg's determination to get beneath the skin of polite society and examine the dark underside of cultural attitudes toward the marginalized other, the people denied the status of humanity by those in power. (Friedman 2006: 289)

Los hombres que habitan estas obras representan opciones variadas de la masculinidad que merecen ser exploradas en detalle.

### 7.2.5a. Películas sobre el Holocausto y el terrorismo

Friedman ya había escrito su libro cuando se estrena *Munich*, por lo que sólo hace una breve mención a esta película (10), mientras que dedica su último capítulo,

“Imagining the Holocaust”, a *Schindler’s List*. Creo que ambas obras pueden ser estudiadas conjuntamente porque comparten el hecho de constituirse en acercamientos al lado más oscuro del ser humano. Ampliaríamos el alcance de la tipología de Friedman añadiendo el retrato del terrorismo en esta categoría.

La exploración de las masculinidades representadas por Oskar Schindler, Amon Goeth y Avner Kaufman se presenta como una tarea capaz de desvelar los entresijos de dos de las más complejos textos fílmicos dirigidos por Spielberg.

Finalmente nos queda la indagación sobre las masculinidades de aquellos héroes cuyas películas aún no han sido creadas por Spielberg, pero que tal vez ya habiten su mente y puedan ser estrenadas en un futuro. Para ello tendremos que mirar, leer y analizar, buscando a los héroes de cada familia en los lugares donde nos indica el director:

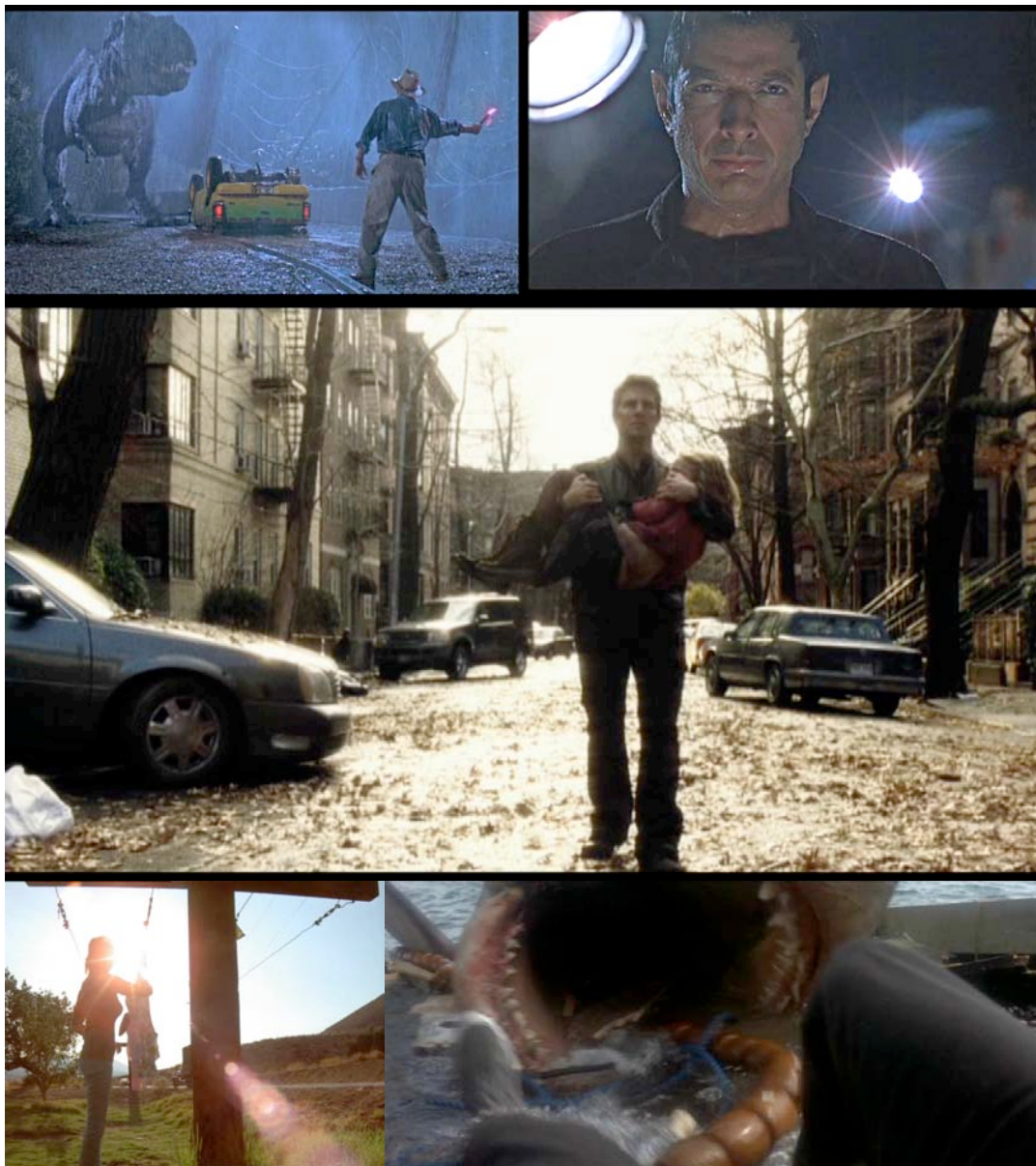
You are responsible for the person in front of you and the person behind you, and the person to the left of you and the person to the right of you. Those are the small pods that will inadvertently create a hero. (Wayland 2010)<sup>568</sup>

---

<sup>568</sup> Spielberg ha hecho estas declaraciones en una entrevista concedida con motivo del estreno de la serie de televisión *The Pacific* (2010), centrada en la batalla librada en el Pacífico por los Estados Unidos frente a Japón durante la Segunda Guerra Mundial. Spielberg ejerce de productor ejecutivo junto a Tom Hanks y Gary Goetzman. Hanks y Spielberg ya habían trabajado juntos en un proyecto similar, *Band of Brothers* (2001), dedicado a la misma guerra pero en su variante europea, compartiendo la aproximación desde el punto de vista estadounidense a la misma. Ambas series constituyen dos ejemplos más del homenaje de Spielberg al sacrificio de su padre y de la generación que luchó en esa guerra.



**CAPÍTULO SIETE B/CHAPTER SEVEN B**  
**CONCLUSIONS AND FUTURE RESEARCH LINES**





Steven Spielberg: And the greater worry is, What kind of a world  
are we bringing our children up to -- to exist in?

(Larry King, *Larry King Live* 1999)

## 7.1B. CONCLUSIONS

To conclude, we must ask ourselves for the evolution of the representation of masculinities in the film texts directed by Steven Spielberg that have been analysed —*Duel*, *Jaws*, *Jurassic Park*, *The Lost World: Jurassic Park*, and *War of the Worlds*. To do so, we will take into consideration the textual analysis of each film, according to the four sites proposed by Kirkham and Thumim: the body, action, the external world and the internal world (1993: 11), and the individual conclusions we have reached after each of these analyses.

### 7.1.1b. Cohesion and coherence of our corpus

Together with Spielberg, we have gone through a long path, from David Mann's garage in *Duel* (F2045a) up to the field of stars where Spielberg inscribes his name<sup>569</sup> (F6223i).



F2045a



F6223i

---

569 And the name of his father. Firstly because “Spielberg” is not only Steven’s surname but also his father’s; and, secondly, because it is Arnold Spielberg who gets Steven out of bed when the boy is very small in order to see a comet, although what Steven remembers is the meteor shower that surprises them under a starry sky (McBride 1997: 68). The sky is thus associated with the paternal from Steven’s childhood onwards.

It can be concluded that a similar evolution to the biological cycle of human life occurs throughout our corpus. The evolution begins with David Mann's birth — as he leaves a feminine space, his garage<sup>570</sup> to begin his journey, and is incubated in his maternal car up to the moment in which he is born to completeness as an individual human being—, and, in a cohesive way, with chief Brody's re-birth in the ocean waters of *Jaws*. Alan Grant and Ian Malcolm's deeds also mean a progression in this evolution as consummate heroes and imperfect fathers in the two *jurassic parks*. The last step in this evolution, for the moment, is Ray Ferrier, who fulfills all of his predecessors' expectations, managing to become the referential man of our corpus thanks to his heroic deeds as a father who protects his daughter. The evolution is not complete: none of the main characters dies, although we do behold the deaths of secondary characters who display masculinity models attached to an archaic, male chauvinistic and misogynist conception such as the one epitomised by Quint in *Jaws*: his attitude in that film text is close to Robert Bly's proposals in *Iron John* (2001), proposals which are not eventually followed by the main characters of our corpus. The evolution is also not complete because, in our view, we still have to see the way in which a man should conduct himself as a husband<sup>571</sup> when he is being chased by a monster<sup>572</sup>.

### **7.1.2b. The body: the hero's physiognomy**

Spielberg, in general, does not look for heroic faces to play the leading roles of his monster movies, exception made of Tom Cruise in *War of the Worlds*.

There is an evolution in his choice of main characters for these film texts, though: he starts by preferring actors that represent Everyman, like Dennis Weaver,

---

<sup>570</sup> In Spielberg's life the garage is associated with the rest of the house, as well as with his mother and sisters, who were the first collaborators of his home movies, partly shot in a garage (McBride 1997: 72-108).

<sup>571</sup> We agree with Pomerance when he states that "Spielberg's films are sex-free, at least as much because sex cannot fully be translated onscreen (and he shows an obsessive faithfulness to the screen) as because the director is himself prudish about it (in *Catch Me*, clumsy sex is alluded to)" (2005: 152).

<sup>572</sup> Aside from our corpus, *Munich* slightly points in that direction: the main character ends up choosing his wife and family instead of the temptation of a monstrous heroicity as a member of the Mosad. All monsters can be interpreted as a split in our personality, according to Gil Calvo (2006: 86). *Munich*'s protagonist has to escape from that part of himself, renouncing his homeland, in order to fulfill the functions of father and husband.

Roy Scheider and Sam Neil, then he opts for Jeff Goldblum when he is somewhat of a star, and finally chooses Tom Cruise's iconic figure, the most outstanding male star of his time. On the one hand, this evolution indicates a greater self-confidence on the part of the director, who does not fear being eclipsed by stardom, and, on the other, the choice of very well known actors like Goldblum and especially Cruise helps the spectator identify with these actors in a deeper and more intense way. Cruise's fame allows him to exert a *stellar* authority on the roles he is assigned, and he also contributes with his patronage of film in the last decades. The display of these actors' bodies undergoes an evolution, from those shots that fragmentarily reflect Mann's body at the beginning of *Duel* to the takes that show Ferrier's full body in his home at the beginning of *War of the Worlds*. Ferrier is initially shown as someone who has achieved his masculine individuality, which will be completed with his responsible assumption of fatherhood, as we see him holding hands with his little daughter or holding her in his arms when needed.

It is particularly important that Spielberg makes use of supporting actors who are either writers, like Robert Shaw, or who are also directors, as in the cases of Richard Attenborough and Tim Robbins. It is as if he had chosen them for their minds rather than for their bodies. These men's prestige not only supports the film in which each of them appears, but also helps to enhance the prestige of the main characters.

Our men portray bodies that are either not well formed and *trained* for action, as is the case of most of our main characters<sup>573</sup>, or are very experienced and full of scars, as in the outstanding case of Quint. Each of the analysed film texts is a space where the bodies of the main characters are developed in order to confront the threats that menace them. Children's bodies —we see some of them on all fours on several occasions— that try to become men's bodies.

We think to have shown in the readings of these five film texts directed by Spielberg that the male characters are often depicted in an animalised manner. We can see this in David Mann's simian gestures in the bus sequence and at the end of the film; in chief Brody's ultimate jubilant cries; on the many occasions where Alan

---

<sup>573</sup> David Mann's body is even beaten in Chuck's Café, a punishment that is usually applied to the hero in westerns so that he becomes what he already is (Mitchell 1986: 187).

Grant and above all Ian Malcolm appear on screen as if they were dinosaurs —a similarity that is extended to their *families*—; and in the fact that Ray Ferrier shares some traits of his appearance with the aliens, which are depicted as an anthropomorphic variant of an animal of higher intelligence, like the human being, which the aliens closely resemble. By portraying his men as if they were animals, Spielberg does not intend to degrade them, what he does is to appeal to the basic instincts for survival and preservation of their species and their offspring. In a complementary manner, the animals these men are compared with are considered as such, as animals, rather than as monstrous entities. Spielberg is addressing the man and the animal that inhabits each of us, reminding us that we can become heroes if necessary, but making us aware of the sacrifice that is required if we want to keep horror for ourselves.

### **7.1.3b. Action: men who die or are reborn**

The fact that is more often repeated in the five film texts analysed is that of being metaphorically *reborn*, as a result of each of the characters' stubborn fight for survival. From the moment we behold the birth of Spielberg's first man leaving his maternal garage in his incubator-car to the scene in which Ferrier is reborn from a sort of alien uterus in *War of the Worlds*, we witness Brody's and Hooper's coming back to life from the sure death that the shark means in *Jaws*, a death that also *touches* Grant and his figurative son in *Jurassic Park*'s tree —or Tim himself when he is about to be electrocuted and is brought back to life thanks to the paleontologist's mouth-to-mouth resuscitation—, and a death that is close to Grant and Lex when they grab a umbilical cable, and close to Malcolm, Van Owen and Harding in *The Lost World*'s truck trailer where they also hang from an equally umbilical rope.

Quint's decease paves the way for deaths with a regressive sense of going back to nature, which in the case of the sailor is represented as a reverse birth. Muldoon and Dieter are presented as hunted hunters, and they both die in a nearly foetal position which is equally regressive.

The analysed film texts are rites of passage in which man dies or is reborn, developing, in the latter case, a more adult masculinity than the one shown at the beginning.

#### 7.1.4b. The external world: the importance of fatherhood

The most important conclusion that can be extracted after the analysis of these texts is that for Spielberg fatherhood is the most distinctive trait of the masculinity of his protagonists.

In the films of the seventies, the main characters have children of their own, but they scarcely develop paternal attitudes towards them: Mann fully ignores his own and is unable to impose his authority on the children of the bus sequence. Mann only faces the challenge of becoming a man, rather than being a father, while Brody attempts to protect his children without much success, and it is his wife who has the last word about them. At the end of both film texts we wonder whether these men will be capable of occupying the place of the Father in the future.

In the films of the nineties the fact that the main characters function as fathers, with differences between them, is underlined: in *Jurassic Park* Grant's family is an *ideal* construct, while in *The Lost World* Malcolm's is a *real* one, with real difficulties, such as the fact that his daughter is a teenager claiming for independence and the fact that the girl's mother has left for another country. Grant's heroic deed is to protect his *family*, and he is considered as a father of Hammond's grandchildren by his girlfriend, Dr. Sattler, who claims for a more important role for women when she states that "Woman inherits the earth": the menace, if such, would refer to the evolution that women want from men. Malcolm does not know when to protect his daughter and his girlfriend —with whom he attempts to rebuild his family— and he also does not know when to let them be themselves. Only at the end, when he witnesses and collaborates with the moment in which Harding shoots the tyrannosaurus, can we consider that Malcolm is aiming at "a new form of masculinity which substitutes power and the submission of women by the mutual co-operation of all human beings" (Asensio Aróstegui 2008: 302) and that he has finally become aware of the place he must occupy, a place that is close to Victor Seidler's postulates on feminism (1989: ix, 189).

Last but not least is Ray Ferrier, the character in which the paternal function reaches its ultimate expression: the experiences he undergoes with his children make him progress as a father and as a person. Ferrier's victory is above all over himself, as he discovers his own potentialities: he is capable of renouncing fight although he

is very much attracted by a death drive, he is capable of renouncing his being the first in his list of priorities, and he is capable of being attentive at every occasion in order to cater for the needs of his children. Unlike Malcolm, Ferrier is capable of providing each child with what they need at the adequate moment, protecting his daughter —smaller and less capable—, and giving more freedom to his son, who is about to become an adult —so much so that on numerous occasions he is depicted as if he were his father’s brother. The text ends when both his children and his ex-wife acknowledge his paternal function. Ferrier is no longer Ray but *Dad* for his family, a family that is an extended one, formed by the father and his two children, and in which we also have to consider Ferrier’s ex-wife and her new husband, who has a close relationship with the children of the former marriage: now Ray can develop a similar relationship with his own children. Unlike Malcolm, Ferrier does not need to rebuild a traditional family, with a mother, a father and their children, and we think that he will manage to show affection towards his children without the need of a *substitute* mother.

We can conclude that Spielberg’s man becomes a hero in the texts we have analysed because of the attitude he develops as a father in order to defend his family.

#### **7.1.5b. The internal world: men who face fears**

In the first two films of our corpus the fears our protagonists confront make them feel like children who have to go through Lacan’s Mirror stage. The dinosaurs the men of the nineties fight are, on the one hand, a reflection of our biological and technological advances, and, on the other, they keep on being animals —like Spielberg’s men— which struggle to survive in a world that has evolved, and which in the case of the men involves including woman as a partner in their heroic deeds. Ultimately, the man that is proposed in *War of the Worlds* has to face the greatest challenge we can imagine: that which reflects our ability to kill —like the one developed by the aliens, those anthropomorphic animals coming from an unknown planet, which resemble us very closely and which remind us of the potential of our chemical and nuclear arsenals— and above all the challenge that comes from confronting our responsibilities as men, fathers or husbands —or ex-husbands, as is



the case of Ferrier—, responsibilities which include resorting to acts of self-defense, as a consequence of our basic instinct for survival<sup>574</sup>.

### 7.1.6b. The demiurge's role

We may wonder what the role of the creator of these stories is in the representation of the masculinities of our protagonists. I think that his role goes beyond letting us see and hear how the main characters evolve in his films, placing himself in the position of a god or a father who does not let his spectator be too much exposed to the Real. When he has to choose between two of the main models in which one may approach horror —the first represented by Alfred Hitchcock's post-classical stories in, for example, *The Birds* (F3047), and the second by John Ford's more classical approach in *The Searchers* (F6216)—, our filmmaker hesitates but ends up choosing to exercise his responsibility as codifier of the symbolic in the stories that he is telling.



F3047



F6217

For that he requires the collaboration of the spectator, who may be a teenager or an adult accompanying a child in their approach to horror, as marked but the rating of the three last films as PG-13 in the United States, a rating that was promoted by the director himself (Windolf 2008).

The way in which Spielberg's camera follows the main characters of our corpus undergoes an evolution, beginning with the close-ups that show fragments of Mann in *Duel* —something that also happens, although to a lesser extent, with Brody in *Jaws*— and closing with the final shots of Ferrier in *War of the Worlds* —in

---

<sup>574</sup> In 1977, Mellen points in that direction: “In this world without social restraint a male must personally be ready and able to kill, for such self-defense, like that of Dirty Harry, is needed against the human beasts lurking in the jungles of our minds” (1977: 319).

which the shot that shows the stevedore carrying his daughter in his arms stands out among the rest. Spielberg's camera also progresses from the first to the fifth and last film —hitherto— in relation to the points of view it shows. At the beginning it tries to show all the possible points of view of the main character, as well as of all those that are around him (except for the inside of the lorry in *Duel*). In *War of the Worlds* it becomes a focalising companion of the main character, in an example of Katz's sympathetic motion. In the latter film the spectator is supposed to share everything Ferrier experiments, except for the moment when he kills another man with his own hands, a scene that is a sign of Spielberg's presence, protecting us from the hardest encounter with the Real of the five films we have analysed.

Spielberg is very concerned with the role of the father in his monster movies, something not uncommon in films from the United States, and which follows a tradition where we can find, among others, colleagues of Spielberg's like George Lucas, Martin Scorsese and Francis Ford Coppola. Many of the films by these directors, including Spielberg's, have supported the paternal figure<sup>575</sup>.

## 7.2B. FUTURE RESEARCH LINES

Since some artwork proposals for *Duel*, the question that the texts analysed recurrently ask me is whether I am capable of occupying the place of the man in that icon that so closely resembles the signs that signal men's toilets. A man who has to know how to conquer his place as a person, a son, a brother, a husband and a father in the twenty-first century.

In order to do so I think that I must expand this study to the rest of films directed by Spielberg, since we have briefly looked into that other part of his career in the introductions to each chapter of our analysis, and he have checked that there clearly are fields to be explored. Owing to the extension of his *oeuvre*, and the kind of textual analysis that we propose, it seems sensible to consider his films following

---

<sup>575</sup> In the literature of the United States, on the contrary, during the nineteenth century and a great part of the twentieth, the father figure was an absent one, and if he was present he was felt as an authoritarian force (Armengol-Carrera 2008: 211, 220). It is only recently, according to Josep

the groupings according to film genre that Lester Friedman provides us with along the chapters of *Citizen Spielberg* (2006).

### **7.2.1b. Science-fiction and fantasy films.**

Friedman considers these two genres together (11-62), although he differentiates between the most purely fantastic, *Always* and *Hook*, and those that are a clear exponent of science-fiction: *Close Encounters of the Third Kind*, *E.T.: The Extraterrestrial*, *A.I. Artificial Intelligence*, and *Minority Report*. We agree with Friedman when he states that:

Reception of *Close Encounters*, *E.T.*, *A.I.*, and *Minority Report* by a vast moviegoing public, in the United States and around the world, calls for sustained, scholarly analysis of their emotional power, their narrative constructions, their visual artistry, and ultimately, their thematic insights. (Friedman 2006: 62)

Our proposal, as in the rest of Friedman's typology, has to do with the study of the representation of masculinities of the male characters.

### **7.2.2b. Action/adventure melodramas**

In this group Friedman (63-118) starts by considering, on the one hand, *The Sugarland Express* and *Catch Me If You Can*, and, on the other, the Indiana Jones trilogy, which is now a tetralogy, at least for the moment<sup>576</sup>. The last addition to the saga (Spielberg 2008) hints, once more, at the importance of the father in Spielberg's filmography, introducing an Indiana Jones with a son who may be ready to take up his father's adventures. According to Friedman:

---

Armengol-Carrera, that "several contemporary authors have set out to re-visit conventional conceptions of American fatherhood as patriarchal authority" (224).

Unlike conventional action/adventure movie characters, Spielberg's figures ultimately discover that their most important quest is for inner knowledge, emotional depth, and psychological fulfillment rather than material gains or public glory. (Friedman 2006: 118)

That quest for inner knowledge that each character undergoes can be related to the place he has in the world as a man and/or father.

### **7.2.3b. World War II combat films**

The films in this group (119-243) include a comedy —*1941*—, the adaptation of a biographical account —*Empire of the Sun*—, and the text whose opening crudity made the war genre be re-considered —*Saving Private Ryan*. According to Friedman:

These movies also mark the artistic evolution of Spielberg as a visual artist: *1941* was the disjointed work of a relatively young filmmaker, *Empire of the Sun* is a vision of war from a child's perspective, and *Saving Private Ryan* offers an appreciation of the parental sacrifices made by a filmmaker who was now, himself, a father. (Friedman 2006: 243)

Allusions to World War II abound in many of his other films, in what can be considered a homage to the figure of Spielberg's own father, who fought in that war.

### **7.2.4b. Social problem/ethnic minority films**

The three films that Friedman tags as "social problem" (244) are *The Color Purple*, *Amistad* and *The Terminal*. All of them include issues about race and ethnic minorities:

---

<sup>576</sup> On numerous occasions, Harrison Ford has stated that he would be ready to shoot a fifth instalment of the adventures of the archeologist if the circumstances are favourable and George Lucas, Steven Spielberg, and himself agree on the validity of the right script.

What ties *The Color Purple*, *Amistad*, and *The Terminal* together is Spielberg's determination to get beneath the skin of polite society and examine the dark underside of cultural attitudes toward the marginalized other, the people denied the status of humanity by those in power. (Friedman 2006: 289)

The men who people those films represent varied options of masculinity which deserve to be explored in detail.

#### **7.2.5b. Holocaust and terrorism films**

Friedman had already written his book when *Munich* was released, thus this film is only mentioned in passing (10), while the last chapter, "Imagining the Holocaust," is devoted to *Schindler's List*. I think that both works can be studied together because they share the fact of being approaches to the darkest side of the human being. We would extend Friedman's typology adding the portrayal of terrorism to this category.

The exploration of the masculinities represented by Oskar Schindler, Amon Goeth and Avner Kaufman seems to be a task which may reveal important details of two of the most complex film texts directed by Spielberg.

Finally, we are left with the investigation of the masculinities of those heroes whose films have not yet been created by Spielberg, films which may already be in Spielberg's mind and which may be released in the future. In order to do so we will have to watch, read and analyse, looking for a family hero in those places specified by the director:

You are responsible for the person in front of you and the person behind you, and the person to the left of you and the person to the right of you. Those are the small pods that will inadvertently create a hero. (Wayland 2010)<sup>577</sup>

---

<sup>577</sup> Spielberg has stated this in an interview given on the occasion of the screening of the television series *The Pacific* (2010), focused on the battle fought in the Pacific between the United States and Japan during World War II. Spielberg is one of the executive producers, together with Tom Hanks

---

and Gary Goetzman. Hanks and Spielberg had already worked together in a similar project, *Band of Brothers* (2001), centred on the same war but in its European variant. Both series share an approach to that war from the point of view of the United States. They are two further examples of Spielberg's homage to his father's sacrifice and to the generation that fought in that war.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS<sup>578</sup>

- Aames, Ethan. 2005. "INTERVIEW: Tom Cruise and Steven Spielberg on "War of the Worlds"". *Cinema Confidential* (28 de junio). [<http://www.cinecon.com/news.php?id=0506281>].
- Adorno, Theodor W., Frenkel-Burnswik, Else, Levinson, Daniel J. y Sanford, R. Nevitt. 1950. *The Authoritarian Personality*. Nueva York: Harper.
- Altman, Robert (dir.). 1992. *The Player*. EEUU: Avenue Pictures Productions, Spelling Entertainment y Addis Wechsler Pictures.
- Amis, Martin. 2001. "Park II". En *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*. Londres: Vintage. 219-223. [Publicado originalmente en *The Sunday Times* en octubre de 1995].
- Anderson, Paul Thomas (dir.). 1999. *Magnolia*. EEUU: Ghouardi Film Company, New Line Cinema y The Magnolia Project.
- Andriano, Joseph D. 1999. *Inmortal Monster: The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film*. Westport, Connecticut, y Londres: Greenwood Press.
- Armengol-Carrera, Josep M. 2008. "Where Are Fathers in American Literature? Revisiting Fatherhood in U.S. Literary History". *The Journal of Men's Studies* 16, 2: 211-226.
- Arms, Gary y Riley, Thomas. 2008. "The "Big-Little" Film and Philosophy: Two Takes on Spielbergian Innocence". En Kowalski, Dean A. (ed.). *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 7-37.

---

<sup>578</sup> Los textos fílmicos citados se consideran como cualquier otro texto, mencionando el director en lugar del editor, y sustituyendo el lugar y la editorial que aparecen en las referencias a textos escritos por el país y la compañía productora. En el caso particular de las series de televisión, en la mayoría de las ocasiones se ha preferido escoger el nombre de los creadores o productores de las mismas como referentes, ya que en muchas ocasiones son muchos los directores que han dirigido algún capítulo de una serie determinada. En lo que se refiere a las direcciones de internet, la última fecha de acceso a las mismas es la misma para todas ellas: el 29 de marzo de 2010.

- Arnold, Jack (dir.). 1957. *The Incredible Shrinking Man*. EEUU: Universal International Pictures.
- Arostein, Susan. 1995. "Not Exactly a Knight: Arthurian Narrative and Recuperative Politics in the *Indiana Jones* Trilogy". *Cinema Journal* 34, 4: 3-30.
- Asensio Aróstegui, María del Mar. 2008. *Recurrent Structural and Thematic Traits in Jeanette Winterson's The Passion and Sexing the Cherry: Time, Space and the Construction of Identity*. Ann Arbor, Michigan: UMI.
- Askari, Brent. 1996. "Jaws: Beyond Action". *Creative Screenwriting* (summer): 31-36.
- Atkinson, Michael. 1994. "Crossing The Frontiers". *Sight and Sound* 4: 14-17.
- Attenborough, Richard (dir.). 1982. *Gandhi*. Reino Unido e India: Carolina Bank, Goldcrest Films International, Indo-British Films Ltd., International Film Investors y National Film Development Corporation of India.
- (dir.). 1987. *Cry Freedom*. Reino Unido: Marble Arch Productions Inc. y Universal Pictures.
- (dir.). 1992. *Chaplin*. Italia, Francia, Reino Unido y EEUU: Carolco Pictures, Canal+, RCS Video, Lambeth Productions Corp. y TriStar Pictures.
- (dir.). 1993. *Shadowlands*. Reino Unido: Price Entertainment, Spelling Films International y Shadowlands Productions.
- (dir.). 1996. *In Love and War*. EEUU: Dimitri Villar Productions y New Line Cinema.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel y Vernet, Marc. 1992. *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press. [Traducido por Richard Neupert. Publicado originalmente en 1983. *Esthétique du film*. París: Nathan].
- Baer, Bill. 2001. "Bill Baer speaks with Carl Gottlieb". *Creative Screenwriting* 8, 3: 54-61.
- Baird, Robert. 1998. "Animalizing *Jurassic Park's* Dinosaurs. Blockbuster Schemata and Cross-Cultural Cognition in the Threat Scene". *Cinema Journal* 37, 4 (verano): 82-103.



- Baker, Brian. 2006. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*. Londres y Nueva York: Continuum.
- Baker, Graham (dir.). 1981. *The Final Conflict*. EEUU: Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- Balides, Constance. 2000. "Jurassic post-Fordism: tall tales of economics in the theme park". *Screen* 41, 2 (verano): 139-160.
- Barboza, Craigh. 2005. "Imagination is infinite". *USA Weekend* (19 de junio). [[http://www.usaweekend.com/05\\_issues/050619/050619spielberg.html](http://www.usaweekend.com/05_issues/050619/050619spielberg.html)].
- Barthes, Roland. 1975. *Image-Music-Text*. Londres: Fontana. [Editado y traducido por Stephen Heath].
- . 1990. *S/Z*. Oxford, Reino Unido, y Cambridge, EEUU: Blackwell. [Traducido en 1974 por Straus Farrar y Giroux, Inc. Publicado originalmente en 1973. *S/Z*. París: Éditions du Seuil].
- Batlle Caminal, Jordi. 1989. *La última cruzada de Spielberg*. Barcelona: Comunicación y Publicaciones. [Este libro forma parte conjunta e inseparable del número 1755 de la revista *Fotogramas*].
- Baughan, Nikky y Sloane, Judy. 2005. "World Cruise". *Film Review* 658: 58-63.
- Baxter, John. 1996. *Steven Spielberg: The Unauthorized Biography*. Londres: HarperCollins.
- Begg, Ken. 1997. "Ten Things I Hate (and a whole lot more) about *The Lost World: Jurassic Park*". [<http://www.jabootu.com/lostworldnugget.htm>].
- Benchley, Peter. 1975. *Jaws*. Basingstoke y Oxford: Pan Books. [Publicado originalmente en 1974 en Londres: André Deutsch Ltd].
- Benedict, Max. 1975. "JAWS". *Montage* 32: 30-31.
- Bengoechea, Mercedes y Morales, Marisol (eds.). 2000. *(Trans)formaciones de las sexualidades y el género*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Berardinelli, James. 1997. "*The Lost World: Jurassic Park*". [<http://www.reelviews.net/movies/j/jurassic2.html>].

- Berger, Maurice, Wallis, Brian y Watson, Simon (eds). 1995. *Constructing Masculinity*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Bettelheim, Bruno. 1991 (1975). *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Bigelow, Kathryn (dir.). 2008. *The Hurt Locker*. EEUU: Voltage Pictures, Grosvenor Park Media, Film Capital Europe Funds, First Light Production, Kingsgate Films y Summit Entertainment.
- Bilbow, Marjorie. 1972. "Duel". *CinemaTV Today* 10000: 74.
- Bill, Tony (dir.). 1996. *High Incident*. EEUU: American Broadcasting Company, Donwell Productions y DreamWorks SKG.
- Biskind, Peter. 1975. "Jaws: Between the teeth". *Jump Cut* 9: 1, 25.
- . 2000. "A "World" Apart". En Friedman, Lester D. y Notbohm, Brent. *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 193-206. [Publicado originalmente en mayo de 1997 en *Premiere*].
- Bly, Robert. 2001 (1990). *Iron John. Men and Masculinity*. Londres: Random House.
- Bobrow, Andrew C. 2000. "Filming *The Sugarland Express*: An Interview with Steven Spielberg". En Friedman, Lester D. y Notbohm, Brent (eds.). *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 18-24. [Publicado originalmente en 1974 en *Filmmakers Newsletter Summer*].
- Bohco, Steven y otros (creadores). 1981-1985. *Hill Street Blues*. EEUU: MTM Enterprises y National Broadcasting Company.
- Bolingbroke, Lord. 1738. "The Idea of a Patriot King". En Bush, Eric (ed.). *Flowers of the Sea*. Londres: George Allen & Unwing, Ltd.
- Bonet, Joana. 2003. *Hombres, material sensible*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Bond, Jeff. 2005. "Invasion: Earth!". *Cinefantastique* 37, 4: 18-20, 71.
- Borst, Ronald V. 1975. "JAWS". *Photon* 26: 13, 46-47.
- Bouzereau, Laurent (dir.). 2000. *The Making of Jaws*. EEUU: Universal Studios Home Video.

- (dir.). 2005. *A Look Inside Jaws*. EEUU: MCA Home Video. [Producido originalmente como *The Making of Steven Spielberg's Jaws*. Realizado para el DVD especial del 30º aniversario de la película de Universal por Pavement Studios Ltd. Re-editado por Frankie Plowright en Pepper].
- Bowles, Stephen E. 1978. "The Exorcist and Jaws". *Literature/Film Quarterly* 4, 3: 196-214.
- Bradley, Matthew R. (ed.). 2004. *Duel & The Distributor*. Colorado Springs: Gauntlet Publications.
- Branagh, Kenneth (dir.). 1996. *Hamlet*. EEUU y Reino Unido: Castle Rock Entertainment, Turner Pictures y Fishmonger Films.
- Brickman, Paul (dir.). 1983. *Risky Business*. EEUU: The Geffen Company.
- Brittan, Arthur. 2001. "Masculinities and Masculinism". En Whitehead, Stephen M. y Barrett, Frank J. (eds.). *The Masculinities Reader*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press. 51-55.
- Brod, Harry y Kaufman, Michael (eds.). 1994. *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Brode, Douglas. 1995. *The Films of Steven Spielberg*. Nueva York: Citadel Press.
- Brooks, Gary R. y Gilbert, Lucia A. 1995. En Levant, Ronald F. y Pollack, William S. (eds.). *A New Psychology of Men*. Nueva York: Basic Books. 252-279.
- Bruzzi, Stella. 2005. *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. Londres: British Film Institute.
- Buckland, Warren. 2006. *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Nueva York y Londres: Continuum.
- Butler, Ivan. 1970 (1967). *Horror in the Cinema*. (Second revised edition). Londres y Nueva York: A. Zwemmer Limited y A. S. Barnes & Co.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Calvo, José Manuel. 2005. "Asustan al mundo". *El País Semanal* (26 de junio). [[http://www.elpais.com/articulo/portada/Asustan/mundo/elpeputec/20050626elpepspor\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Asustan/mundo/elpeputec/20050626elpepspor_4/Tes)].

- Cameron, James (dir.). 1997. *Titanic*. EEUU: Twentieth Century-Fox Film Corporation, Paramount Pictures y Lightstorm Entertainment.
- Campbell, Martin (dir.). 1985. *Edge of Darkness*. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC) y Lionheart Television International.
- Campion, Jane (dir.). 1993. *The Piano*. Australia, Francia y Nueva Zelanda: Australian Film Commission, CiBy 2000, Jan Chapman Productions y New South Wales Film & Television Office.
- Canby, Vincent. 1975. "JAWS". *The New York Times* (21 de junio): 19.
- Cantero Fernández, Marcial. 1993. *Steven Spielberg*. Madrid: Cátedra.
- Caputi, Jane E. 1978. "Jaws as Patriarchal Myth". *Journal of Popular Film* 6, 4: 305-326.
- Carabí, Ángels y Armengol, Josep M. (eds.). 2008. *La masculinidad a debate*. Barcelona: Icaria. [Original inglés publicado en 2009 como *Debating Masculinity*. Harriman, Tennessee: Men's Studies Press.].
- Carroll, Bret E. (ed.). 2003. *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*. Thousand Oaks, Londres, Nueva Delhi: Sage Publications.
- Carroll, Noël. 2002. "Why horror". En Jancovich, Mark (ed.). *Horror, The Film Reader*. Londres: Routledge. 33-47. [Publicado originalmente en 1997. *Cultural Studies* 11, 3: 433-463].
- Chapman, Rowena y Rutherford, Jonathan (eds.). 1988. *Male Order. Unwrapping Masculinity*. Londres: Lawrence & Wishart.
- Charnay, John y Mirell, Doug. 1975. "Ripping Response to 'Jaws'". *The Hollywood Reporter* 237, 2: 1, 7.
- Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Clarke, James. 2001. *The Pocket Essential Steven Spielberg*. North Pomfret, Vermont: Trafalgar Square Publishing.
- Clary, Mike. 1982. *Daddy's Home*. Nueva York: Seaview Books.
- Claterbaugh, Kenneth. 1990. *Contemporary Perspectives on Masculinity: Men, Women and Politics in Modern Society*. Boulder: Westview Press.

- Clum, John M. 2001. *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. Nueva York: St. Martin's Press.
- . 2002. *“He’s All Man”: Learning Masculinity, Gayness, and Love from American Movies*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Coen, Joel (dir.). 1996. *Fargo*. EEUU: PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films y Gramercy Pictures.
- Cohan, Steven y Shires, Linda M. 1988. *Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cohan, Steven y Hark, Ina Rae (eds.). 1993. *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- . 1997. “Introduction”. En Cohan, Steven y Hark, Ina Rae (eds.). *The Road Movie Book*. Londres y Nueva York: Routledge. 1-14.
- Coltrane, Scott. 1994. “Theorizing Masculinities in Contemporary Social Science”. En Brod, Harry y Kaufman, Michael (eds.). 1994. *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Publications. 39-60.
- Connell, R. W. 1987. *Men and Power*. Cambridge: Polity Press.
- . 1994. “Psychoanalysis on Masculinity”. En Brod, Harry y Kaufman, Michael (eds.). 1994. *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Publications. 11-38.
- . 2001a (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- . 2001b. “The Social Organization of Masculinity”. En Whitehead, Stephen M. y Barrett, Frank J. (eds.). *The Masculinities Reader*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press. 30-50.
- Cooper, Merian C. y Schoedsack, Ernest B. (dirs.). 1933. *King Kong*. EEUU: RKO Radio Pictures.
- Cooper, J. C. 1978. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Londres: Thames and Hudson.
- Coppola, Francis Ford (dir.). 1972. *The Godfather*. EEUU: Alfran Productions y Paramount Pictures.

- (dir.). 1974. *The Godfather: Part II*. EEUU: Paramount Pictures y The Coppola Company.
- (dir.). 1979. *Apocalypse Now*. EEUU: Zoetrope Studios.
- Corliss, Richard. 1993. “Jaws II”. *Time* (14 de junio). [<http://www.time.com/time/printout/0,8816,978690,00.html#>].
- Corneau, Guy. 1991. *Absent Fathers, Lost Sons: The Search for Masculine Identity*. Boston: Shambhala.
- Cornwall, Andrea y Lindisfarne, Nancy (eds.). 1994. *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cortés, José Miguel G. 1997. *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzkoa.
- (ed.). 2002. *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Castellón: Espai d’Art Contemporani de Castelló.
- . 2004. *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona y Madrid: Egales.
- Cowie, Elizabeth. 1990. “Fantasia”. En Cowie, Elizabeth y Adams, Parveen (eds.). *The Woman in Question: M/F*. Londres: Verso. 149-196.
- Crawley, Tony. 1983. *The Steven Spielberg Story*. Nueva York: Quill.
- Creed, Barbara. 1993. “Dark Desires: Male masochism in the horror film”. En Cohan, Steven y Hark, Ina Rae (eds.). *Screening the Male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Londres y Nueva York: Routledge. 118-133.
- . 2000. “Kristeva, Femininity, Abjection”. En Gelder, Ken. *The Horror Reader*. Londres: Routledge. 64-70. [Publicado originalmente en 1993 en Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine*. Londres: Routledge].
- Crichton, Michael (dir.). 1973. *Westworld*. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer.
- . 1991. *Jurassic Park*. Londres: Arrow Books.
- . 1997 (1995). *The Lost World*. Londres: Arrow Books. [Publicada originalmente en Nueva York por Knopf].

- Cronenberg, David (dir.). 1986. *The Fly*. Reino Unido y EEUU: Brookfilms.
- Cumbow, Robert C. 1976. "The Great American Eating Machine". *Movietone News* 52: 2-8.
- Darabont, Frank (dir.). 1994. *The Shawshank Redemption*. EEUU: Castle Rock Entertainment.
- Darren, Slade y Watson, Nigel. 1992. *Supernatural Spielberg*. Londres: Valis Books.
- David, Larry y Seinfeld, Jerry (creadores). 1989-1998. *Seinfeld*. EEUU: Castle Rock Entertainment y West-Shapiro.
- Davies, Jude y Smith, Carol R. 1997. *Gender, Ethnicity and Sexuality in Contemporary American Film*. Edinburgh: Keele University Press.
- de Beauvoir, Simone. 1949. *Le Deuxième Sexe*. París: Gallimard.
- de Diego Martínez, Rosa y Vázquez Jiménez, Lydia. 2005. *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Palma, Brian (dir.). 1996. *Mission: Impossible*. EEUU: Paramount Pictures y Cruise/Wagner Productions.
- Díaz-Cuesta, José. 1997. "La traducción de géneros en *El color púrpura*: del femenino al masculino, de la novela al cine". En Ibeas, Nieves, y Millán, M<sup>a</sup> Ángeles (eds.). *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*. Barcelona: Icaria. 535-548.
- . 1998. "Searching for Traces of Myth in the Indiana Jones Saga". En Blesa, Túa (ed.). *Mitos vol. II*. Zaragoza: Asociación Española de Semiótica y Tropelías. 220-224.
- . 2000. "From words to images and then to one image: the poster in Spielberg's translations of literary works". En Pajares, Eterio, Merino, Raquel y Santamaría, J. M. (eds.). *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 3*. Vitoria: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 131-138.
- . 2002. "El hombre frente al terror en *Duel*, de Steven Spielberg". En *Trama y Fondo* 12: 71-81.
- . 2003. "A Reconstructive Analysis of the Masculinities Represented in Steven Spielberg's *Jaws*". En *British and American Studies* 9: 179-187.

- . 2004a. “A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Spielberg”. En *Trama y Fondo* 16: 89-96.
- . 2004b. “Femenino frente a masculino en los textos jurásicos dirigidos por Steven Spielberg”. En Trama & Fondo (eds.). *Actas del II Congreso de Análisis Textual: La diferencia sexual*. Madrid: Trama y Fondo. [CD-ROM].
- . 2004c. “El ojo de Steven Spielberg en *A.I. Artificial Intelligence*”. En Muro, Miguel Ángel (ed.). *Arte y nuevas tecnologías*. Logroño: Universidad de La Rioja. 368-382. [[http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=940320&orden=57837](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=940320&orden=57837)].
- . 2005. “La reconstrucción como re-unión con la madre en textos spielbergianos”. Comunicación no publicada, presentada el 16 de abril en el III Congreso Internacional de Análisis Textual *De la Deconstrucción a la Reconstrucción*.
- . 2005-2008. “Man as Rescuer and Monster in Steven Spielberg’s Film Text *Schindler’s List*”. *Journal of English Studies* 5-6: 63-81.
- . 2006. “*Duel*: Richard Matheson versus Steven Spielberg”. En Castillo García, Gema, Cabellos Castilla, María Rosa, Sánchez Jiménez, Juan Antonio y Carlisle Espínola, Vincent (eds.). *The Short Story in English: Crossing Boundaries*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. 301-311.
- . 2007. “Avances pre-textuales de *War of the Worlds* (S. Spielberg, 2005)”. *Trama y Fondo* 22: 115-129.
- . 2008. “La candidatura del hombre en *Thirteen Days* (Roger Donaldson, 2000), de Kevin Costner”. En Martínez de Pisón Cavero, José M<sup>a</sup> y Urrea Corres, Mariola (coords.). *Seguridad internacional y guerra preventiva — Análisis de los nuevos discursos sobre la guerra—*. Logroño: Perla Ediciones. 143-198.
- Díaz-Cuesta, José y Asensio Aróstegui, Mar. 2005. “Fatherhood: A Way to Sanctity in Bill Anderson’s Adaptation of Evelyn Waugh’s *Sword of Honour*”. En Villar Flor, Carlos y Davis, Robert Murray (eds.). *Waugh without End: New Trends in Evelyn Waugh Studies*. Berna, Berlín, Bruselas, Francfort del Meno, Nueva York, Oxford y Viena: Peter Lang. 259-273.



- DiBattista, Maria. 2000. "Steven Spielberg, Robert Rodat and Frank Darabont (1998), *Saving Private Ryan*; Terence Malick (1998), *The Thin Red Line*". *Rethinking History* 4, 2: 223-228.
- Dinnerstein, Dorothy. 1976. *The Rocking of the Cradle, and the Ruling of the World*. Nueva York: Harper & Row.
- Dixon, Wheeler Winston. 2003. *Straight: Constructions of Heterosexuality in the Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Donaldson, Roger (dir.). 2000. *Thirteen Days*. EEUU: Beacon Communications LLC, New Line Cinema y Tig Productions.
- Donner, Richard (dir.). 1976. *The Omen*. EEUU: Twentieth Century-Fox Productions.
- (dir.). 1992. *Radio Flyer*. EEUU: Columbia Pictures Corporation, Donner/Shuler-Donner Productions y Stonebridge Entertainment.
- Downing, Crystal. 2007. "Deconstructing Herbert: *The War of the Worlds* on Film". *Literature/Film Quarterly* 34, 4: 274-281.
- Dubner, Stephen J. 1999. "Steven the Good". En Friedman, Lester D, y Notbhom, Brent (eds.). *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 222-241. [Publicado originalmente el 14 de febrero de 1999 en *New York Times Magazine*].
- Dyer, Richard. 1979. *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Easthope, Antony. 1990. *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Eastwood, Clint (dir.). 1992. *Unforgiven*. EEUU: Malpaso Productions y Warner Bros.
- (dir.). 2003. *Mystic River*. EEUU: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment y Malpaso Productions.
- Ebert, Roger. 1996. "All That Jazz". En *Cinemanía 97*. EEUU: Microsoft Corporation. [CD-ROM].

- . 1997. “*The Lost World: Jurassic Park*”. *Chicago Sun-Times* (6 de junio). [http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19970606/REVIEW/706060304/1023].
- Eisenberg, Adam. 1989. “Father, Son and the Holy Grail”. *Cinefex* 40: 46-67.
- Ellis, John. 1982. *Visible Fictions*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Emmerich, Roland (dir.). 1996. *Independence Day*. EEUU: Centropolis Entertainment y Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- Errigo, Argie. 2005. “Blockbusters under fire”. *Empire* 198: 188-190.
- Evans, Peter William. 1996. *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. Londres: British Film Institute.
- Faludi, Susan. 1991. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Nueva York: William Morrow & Company.
- . 1999. *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. Nueva York: William Morrow & Company.
- Farber, Stephen. 1975. “‘Jaws’ and ‘Bug’—the only difference is the hype”. *The New York Times* (24 de agosto): 1.
- Farrell, Warren. 1986. *Why Men Are the Way They Are*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Farrell, Warren, Svoboda, Steven y Sterba, James P. 2008. *Does Feminism Discriminate Against Men?* Oxford: Oxford University Press.
- Feld, Rob. 2005. “Q & A WITH DAVID KOEPP”. En Friedmann, Josh y Koepp, David. *War of the Worlds: The Shooting Script*. Nueva York: Newmarket Press. 135-151.
- Ferguson, Robert. 1998. *Representing ‘Race’: Ideology, Identity and the Media*. Londres: Arnold y Nueva York: Oxford University Press.
- Fernández Valentí, Tomás. 1992. “Steven Spielberg: El límite de Hollywood”. *Dirigido por* 201: 50-62 y 202: 48-61.
- Fleming, Victor (dir.). 1943. *A Guy Named Joe*. EEUU: Loew’s y Metro-Goldwyn-Mayer.

- Flynn, John L. 2005. *War of the Worlds: From Wells to Spielberg*. Owing Mills, Maryland: Gallactic Books.
- Fonte, Jorge. 2008. *Steven Spielberg: De Duel a Múnich. En busca de la película perfecta*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Ford, John (dir.). 1956. *The Searchers*. EEUU: C. V. Whitney Pictures y Warner Bros. Pictures.
- Fordham, Joe. 2005. "Alien Apocalypse". *Cinefex* 103: 66-87.
- Fosse, Bob (dir.). 1979. *All That Jazz*. EEUU: Columbia Pictures Corporation y Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- Fouz-Hernández, Santiago (ed.). 2009. *Mysterious Skin: Male Bodies in Contemporary Cinema*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- Frankenheimer, John (dir.). 1975. *French Connection II*. EEUU: Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- Freer, Ian. 2001. *The Complete Spielberg*. Londres: Virgin Publishing.
- French, Lawrence. 2005. "Red Dawn". *Starburst* 331: 58-62.
- Frentz, Thomas S. y Rushing, Janice Hocker. 1993. "Integrating Ideology and Archetype in Rhetorical Criticism, Part II: A Case Study of *Jaws*". *Quarterly Journal of Speech* 79: 61-81.
- Freud, Sigmund. 1995. *Freud Total 1.0*. Rosario y Santa Fe: Ediciones Nueva Hólade. [CD-ROM].
- Friedkin, William (dir.). 1971. *The French Connection*. EEUU: D'Antoni Productions en asociación con Schine-Moore Productions.
- Friedman, Lester D. 2006. *Citizen Spielberg*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Friedman, Lester D. y Notbohm, Brent (eds.). 2000. *Steven Spielberg: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Fromm, Erich. 1942. *The Fear of Freedom*. Londres: Routledge y Kegan Paul.
- Gabbard, Krin. 2008. "Hombres de película". En Carabí, Àngels y Armengol, Josep M. (eds.). *La masculinidad a debate*. Barcelona: Icaria. [Original inglés]

- publicado en 2009 como *Debating Masculinity*. Harriman, Tennessee: Men's Studies Press.]. 47-63.
- Galasinski, Dariusz. 2004. *Men and the Language of Emotions*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- García Ochoa, Santiago. 2006. "Análisis intradiscursivo de *Duel*, de Steven Spielberg". *Signa* 15. 285-299.
- Gelder, Ken (ed.). 2000. *The Horror Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Gil Calvo, Enrique. 2006. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Gilmore, David D. 1990. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Gledhill, Christine (ed.). 1998 (1991). *Stardom: Industry of Desire*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Goddard, Jim y Campbell, Martin (dir.). 1983. *Reilly: Ace of Spies*. Reino Unido: Euston Films y Thames Television.
- Goldberg, Herb. 1976. *The Hazards of Being Male*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- González Requena, Jesús. 1992. "Análisis textual de *Los pájaros*". Seminario no publicado impartido en el XXIV Curso de Cinematografía de la Cátedra de Historia y Estética de la Universidad de Valladolid. 21-26 de agosto. [10 horas].
- . 1995. "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El manantial*, de King Vidor". En González Requena, Jesús. (comp.). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense. 11-45.
- . 1996. "El texto: tres registros y una dimensión". *Trama y Fondo* 1: 3-32.
- . 1997. "La posición femenina en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz". *Trama y Fondo* 3: 77-100.
- . 2001. "La Mujer, los Pájaros y las Palabras". *Trama y Fondo* 10: 47-59.

- . 2006. *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- González Requena, Jesús y Ortiz de Zárate, Amaya. 1995. *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra.
- Gordon, Andrew M. 2008. *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publisher.
- Gottlieb, Carl. 1990. "When Writers Cry Shark". *American Film* 15, 12: 10.
- . 2001. *The Jaws Log. 25th Anniversary Edition*. Londres: Faber and Faber Limited. [Publicado originalmente en 1975. Nueva York: Dell].
- Gould, Stephen Jay. 2002. "Dinomania". En Silet, Charles L. P. (ed.). *The Films of Steven Spielberg: Critical Essays*. Lanham, Maryland y Oxford: The Scarecrow Press, Inc. 171-188.
- Gow, Gordon. 1976. "JAWS". *Films and Filming* 22, 4: 30-31.
- Grant, Barry Keith (ed.). 1995. *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press.
- Grau, Rafael T. 1975. "TIBURON". *Cine al día* 21: 29-30.
- Grey, Ian. 2005. "War of the Worlds Invades Again". *Fangoria* 244: 44-46, 48-49.
- Griffin, Nancy. 1995. "In the Grip of Jaws". *Premiere* (Nueva York) (octubre): 88-94, 96-98, 100-101.
- . 1999. "Death fish". *Neon* (febrero): 100-105.
- Grist, Leighton. 2009. "Spielberg and ideology: nation, class, family and *War of the Worlds*". *New Review of Film and Television Studies* 7, 1: 67-78.
- Guasch, Óscar. 1991. *Sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- . 2000. *La crisis de la heterosexualidad*. Barcelona: Laertes.
- . 2006. *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Gunn, Joshua. 2008. "Father Trouble: Staging Sovereignty in Spielberg's *War of the Worlds*". *Critical Studies in Media Communication* 25, 1: 1-27.

- Haskin, Byron (dir.). 1953. *The War of the Worlds*. EEUU: Paramount Pictures.
- Hawks, Howard (dir.). 1962. *Hatari!* EEUU: Malabar.
- Hearn, Jeff. 2000. "Is masculinity dead? A critique of the concept of masculinity/masculinities". En Mac and Ghail, Máirtín (ed.). 2000 (1996). *Understanding Masculinities: Social Relations and Cultural Arenas*. Buckingham: Open University Press. 202-217.
- Heath, Stephen. 1981. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1985. "Jaws, Ideology and Film Theory". En Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods, Volume II*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press. 509-514.
- Helpert, David. "At Sea with Steven Spielberg". En Friedman, Lester D. y Notbohm, Brent (eds.). *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 3-17. [Publicado originalmente en 1974 en *Take One* (March/April)].
- Hensley, Dennis. 1995. "Jaws at 20: A Celebration". *Premiere* 3, 6: 34-36.
- Hill, George Roy (dir.). 1969. *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. EEUU: Campanile Productions.
- (dir.). 1973. *The Sting*. EEUU: Zanuck/Brown Productions y Universal Pictures.
- Hines, Timothy (dir.). 2005. *The War of the Worlds*. EEUU: Pendragon Pictures.
- Hitchcock, Alfred (dir.). 1958. *Vertigo*. EEUU: Paramount Pictures.
- (dir.). 1960. *Psycho*. EEUU: Shamley Productions.
- (dir.). 1963. *The Birds*. EEUU: Universal Pictures y Alfred J. Hitchcock Productions.
- Holmlund, Chris. 2002. *Impossible Bodies: Femininity and Masculinity at the Movies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Holmlund, Chris y Fuchs, Cynthia (eds.). 1997. *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

- Honda, Ishirô y Morse, Terry O. (dirs.). 1956. *Godzilla, King of Monsters!* EEUU y Japón: Toho Company y Jewell Enterprises Inc.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hooper, Tobe (dir.). 1982. *Poltergeist*. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer y SLM Production Group.
- Horkheimer, Max (ed.). *Studien über Autorität und Familie*. París: Alcan.
- Horney, Karen. 1932. "The Dread of Women". *International Journal of Psycho-Analysis* 13: 348-360. [http://www.ncfm.org/?page\\_id=138](http://www.ncfm.org/?page_id=138).
- Horrocks, Roger. 1994. *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- . 1995. *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Howard, Ron (dir.). 1985. *Cocoon*. EEUU: Zanuck/Brown Productions, Twentieth Century-Fox Film Corporation y SLM Production Group.
- Howe, Desson. 1997. "‘Lost World’: Dino Might". *washingtonpost.com* (23 de mayo). [<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/review/97/lostworldhowe.htm>].
- Hughes, Ken (dir.). 1968. *Chitty Chitty Bang Bang*. Reino Unido: Dramatic Features y Warfield.
- Hunt, Leon. 1993. "What Are Big Boys Made Of? *Spartacus*, *El Cid* and the Male Epic". En Kirkham, Pat y Thumim, Janet (eds.). *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Londres: Lawrence and Wishart. 65-83.
- Hunter, Stephen. 1997. "Sic Semper Tyrannosaurus". *washingtonpost.com* (23 de mayo). [<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/review/97/lostworldhunter.htm>].
- <http://www.forbes.com/lists/2006/53/Rank.html>.
- <http://www.imcdb.org>.
- [http://www.imcdb.org/movie\\_407304-War-of-the-Worlds.html](http://www.imcdb.org/movie_407304-War-of-the-Worlds.html).
- <http://www.imdb.com/title/tt0407304/trivia>.

[http://www.imfdb.org/index.php?title=Charter\\_Arms\\_Off\\_Duty](http://www.imfdb.org/index.php?title=Charter_Arms_Off_Duty).

[http://www.imfdb.org/index.php?title=Jaws#Smith\\_.26\\_Wesson\\_Model\\_15](http://www.imfdb.org/index.php?title=Jaws#Smith_.26_Wesson_Model_15).

[http://www.imfdb.org/index.php?title=War\\_of\\_the\\_Worlds](http://www.imfdb.org/index.php?title=War_of_the_Worlds).

[http://www.imfdb.org/index.php?title=Winchester\\_Model\\_1912](http://www.imfdb.org/index.php?title=Winchester_Model_1912).

[http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas\\_Index.html](http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html).

[http://www.ncfm.org/?page\\_id=138](http://www.ncfm.org/?page_id=138).

Huston, John (dir.). 1956. *Moby Dick*. EEUU: Moulin Productions Inc.

Iaccino, James F. 1994. *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*. Westport, Connecticut y Londres: Praeger.

Intxausti, Aurora. 2005. "Tom Cruise muestra su lado más paternal en 'La guerra de los mundos'". *El País* (22 de junio): 46.

Iturra Redondo, Raúl. 2003. "La construcción social de la masculinidad". En Valcuende del Río, José María y Blanco López, Juan (eds.). *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa Ediciones. 25-52.

Jacobson, Harlan. 1984. "Two for the Rude". *Film Comment* 20, 4: 49-51.

Jameson, Fredric. 1979. "Reification and Utopia in Mass Culture". *Social Text* 1 (winter): 130-148.

Jancovich, Mark (ed.). 2002. *Horror, The Film Reader*. Londres: Routledge.

Jeffords, Susan. 1989. *The Remasculinization of America*. Bloomington: Indiana University Press.

———. 1994. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Jewett, Robert y Lawrence, John Shelton. 1977. *The American Monomyth*. Garden City, Nueva York: Doubleday.

Kasdan, Lawrence (dir.). 1983. *The Big Chill*. EEUU: Carson Productions y Columbia Pictures Corporation.

Kauffmann, Stanley. 2005. "Monsters and Music". *The New Republic* (1 de agosto): 20-21.



- Kaufman, Jack y Timmers, Richard L. 1985-1986. "Searching for the Hairy Man". *Women and Therapy* 4, 4: 45-57.
- Kawin, Bruce F. 1995. "Children of Light". En Grant, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press. 308-329.
- Kennedy, John Fitzgerald. 1963. "Commencement Address at American University in Washington". (10 de junio). [<http://www.ratical.org/co-globalize/JFK061063.html>].
- Kimmel, Michael S. 1994. "Foreword". En Brod, Harry y Kaufman, Michael (eds.). 1994. *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks: Sage Publications. vii-ix.
- . 1996a. *Manhood in America: A Cultural History*. Nueva York: The Free Press.
- . 1996b. "Try Supporting Feminism! (Observations from the U.S.A.)". En Lloyd, Trefor y Wood, Tristan (eds.). *What Next for Men?* Londres: Working With Men. 41-54.
- King, Barry. 1998 (1991). "Articulating Stardom". En Gledhill, Christine (ed.). *Stardom: Industry of Desire*. Londres y Nueva York: Routledge. 167-182.
- King, Geoff. 2000. *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris Publishers.
- King, Larry. 1999. "Steven Spielberg Discusses his Career in Movies and Television". En *Larry King Live* (8 de diciembre). EEUU: Cable News Network. [Transcripción escrita de la entrevista en <http://www.scruffles.net/spielberg/articles/article-017.html>].
- Kirkham, Pat y Thumim, Janet (eds.). 1993. *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Londres: Lawrence and Wishart.
- (eds.). 1995. *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*. Londres: Lawrence and Wishart.
- Klady, Leonard. 1998. "The Lost World: Jurassic Park: Lost in a world of visual thrills". En Perry, George. *Steven Spielberg Close Up: The Making of His Movies*. Londres: Orion Media. 139-149. [Publicado originalmente en *Variety*, 19-25 de mayo de 1997].

- Klein, Melanie. 1928. "Early Stages of the Oedipus Conflict". *International Journal of Psycho-Analysis* 9: 167-180.
- Klein, Melanie y Riviere, Joan. 1964. *Love, Hate and Reparation*. Londres y Nueva York: Verso.
- Knight, Arthur. 1975. "Jaws". *The Hollywood Reporter* 237, 226: 3, 11.
- Koepp, David. 2005. "Stills Captions". En Friedman, Josh y Koepp, David. *War of the Worlds: The Shooting Script*. Nueva York: Newmarket Press. [Páginas centrales no numeradas, entre la 84 y la 85].
- Kotcheff, Ted (dir.). 1974. *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*. Canadá: Astral Bellevue Pathé, Canadian Film Development Corporation, Duddy Dravitz Syndicate, Famous Players, International Cinemedia Center y Welco United.
- (dir.). 1982. *First Blood*. EEUU: Anabasis N.V. y Elcajo Productions.
- Kowalski, Dean A. (ed.). 2008. *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press. [Publicado originalmente en 1980 como *Pouvoirs de l'horreur*. Traducción de Leon S. Roudiez].
- Krutnik, Frank. 1991. *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Kubrick, Stanley (dir.). 1980. *The Shining*. EEUU y Reino Unido: Warner Bros. Pictures, Hawk Films, Peregrine y Producers Circle.
- (dir.). 1968. *2001: A Space Odyssey*. EEUU y Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer, Polaris y Stanley Kubrick Productions.
- (dir.). 1999. *Eyes Wide Shut*. EEUU y Reino Unido: Hobby Films, Pole Star, Stanley Kubrick Productions y Warner Bros. Pictures.
- La Cecla, Franco. 2004. *Machos: Sin ánimo de ofender*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. [Originalmente publicado en 2004 como *Modi Bruschi: Antropología del maschio*. Traducción de Fernando Borrajo].
- Laderman, David. 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, Texas: University of Texas Press.

- Laing, Ronald D. 1960. *The Divided Self. A Study of Sanity and Madness*. Londres: Tavistock Publications.
- Lara, Antonio. 1990. *Spielberg. Maestro del cine de hoy*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lara, Fernando y Galán, Diego. 1973. "Steven Spielberg: Terror y miseria del americano medio". *Triunfo* 581: 46-47.
- LaSalle, Mick. 2002. *Dangerous Men: Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Lehman, Peter (ed.). 2001. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Nueva York y Londres: Routledge.
- . 2007. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. New Edition. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. [Publicado originalmente en 1993. Philadelphia: Temple University Press].
- Lemkin, Jonathan. 1984. "Archetypal Landscapes and Jaws". En Grant, Barry Keith (ed.). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen, Nueva Jersey y Londres: The Scarecrow Press, Inc. 277-289.
- León, Isaac. 1974. "Reto a muerte". *Hablemos de cine* 10, 66: 40.
- Levant, Ronald F. y Pollack, William S. (eds.). 1995. *A New Psychology of Men*. Nueva York: Basic Books.
- Levinson, Barry (dir.). 1988. *Rain Man*. EEUU: United Artists, The Guber-Peters Company, Mirage Entertainment y Star Partners II Ltd.
- Liman, Doug (dir.). 1996. *Swingers*. EEUU: Independent Pictures y The Alfred Shay Company Inc.
- Lloyd, Trefor y Wood, Tristan (eds.). 1996. *What Next for Men?* Londres: Working With Men.
- Lomas, Carlos (comp.). 2003. *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- (comp.). 2004. *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Loshitzky, Yosefa (ed.). 1997. *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press.

- Lucas, George (dir.). 1973. *American Graffiti*. EEUU: Lucasfilm, The Coppola Company y Universal Pictures.
- (dir.). 1977. *Star Wars*. EEUU: Lucasfilm y Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- Lucas, Tim. 1976. “JAWS ...one of the best horror films ever...”. *Cinefantastique* 4, 2: 31-32.
- Lyne, Adrian (dir.). 1990. *Jacob’s Ladder*. EEUU: Carolco Pictures.
- Macintyre, Ben. 1993. “Mad scientists on the loose”. *The Times* (25 de junio): 14.
- MacKinnon, Kenneth. 2002. *Love, Tears, and the Male Spectator*. Madison, Teaneck y Londres: Fairleigh Dickinson University Press y Associated University Presses.
- . 2003. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. Londres: Arnold.
- Man, Glen. 2007. “1975 Movies and conflicting ideologies”. En Friedman, Lester D. (ed.). *American Cinema of the 1970s: Themes and Variations*. New Brunswick, Nueva Jersey, EEUU: Rutgers University Press. 135-156.
- Mann, Michael (dir.). 1992. *The Last of the Mohicans*. EEUU: Morgan Creek Productions.
- Martín Alegre, Sara. 1996. *‘More Human than Human’: Aspects of Monstrosity in the Films and Novels in English of the 1980s and 1990s*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. [Accesible a texto completo en <http://www.tesisenred.net/TDX-0615109-182044/>].
- . 2002. *Monstruos al final del Milenio*. Madrid: Imágica Ediciones.
- Martín Arias, Luis. 1997. *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.
- Matheson, Richard. 1971. “Duel”. *Playboy* (abril): 94-96, 108, 168, 170, 172, 174, 176-177.
- Mattessich, Stefan y Halberstam, Judith. 1993. “2 Views of Jurassic Park”. *Bright Lights* 11 (otoño): 10-12.

- Mayfield, Les (dir.). 1994. *Miracle on 34th Street*. EEUU: Hughes Entertainment y Twentieth Century-Fox Film Corporation.
- McBride, Joseph. 1997. *Steven Spielberg. A Biography*. Londres: Faber and Faber Limited.
- McCarthy, Todd. 1998. *Jurassic Park Variety* review. En Perry, George. *Steven Spielberg*. Londres: Orion Media. 133-135. [Publicado originalmente el 14 de junio de 1993].
- . 2005. “War of the Worlds”. *Variety* (28 de junio). [[http://www.variety.com/index.asp?layout=print\\_review&reviewid=VE1117927497&categoryid=31](http://www.variety.com/index.asp?layout=print_review&reviewid=VE1117927497&categoryid=31)].
- McDonnell, Norman y otros (prods.) (1955-1973). *Gunsmoke*. EEUU: Arness Production Company, Columbia Broadcasting System y Filmaster Productions.
- McTiernan, John (dir.). 1990. *The Hunt for Red October*. EEUU: Paramount Pictures, Nina Saxon Film Design y Mace Neufeld Productions.
- Mellen, Joan. 1977. *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*. Nueva York: Pantheon.
- Melville, Herman. 1986. *Moby-Dick; or, The Whale*. Londres y Nueva York: Penguin. [Editado, con introducción y comentario, por Harold Beaver. Originalmente publicado como *The Whale* en 1851].
- Metz, Christian. 1975. “The Imaginary Signifier”. *Screen* 16, 2: 14-76.
- Millar, Gavin. 1975-1976. “Death wish”. *The Listener* 94, 2438: 888.
- Miller, Arthur. 1949. *Death of a Salesman*. Londres: Cresset Press.
- Milne, Tom. 1972-1973. “Duel”. *Sight and Sound* 42, 1: 50-51.
- Mitchell, Lee Clark. 1996. *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Moir, Anne y Moir, Bill. 1998. *Why Men Don't Iron. The Real Science of Gender Studies*. Londres: HarperCollinsPublishers.
- Monaco, James. 1975. “Jaws”. *Sight and Sound* 45, 1: 56-57.

- Montesinos, Rafael. 2002. *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Gedisa.
- Moran, John. 1976. "Steven Spielberg". *Cinema Papers* (julio-agosto): 106-108, 190.
- Morris, Nigel. 2007. *The Cinema of Steven Spielberg. Empire of Light*. Londres: Wallflower Press.
- Mott, Donald R. y Saunders, Cheryl McAllister. 1986. *Steven Spielberg*. Boston: Twayne Publishers.
- Mulvey, Laura. 1990. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*". En Kaplan, E. Ann. (ed.). *Psychoanalysis and Cinema*. Nueva York y Londres: Routledge. 24-35. [Publicado originalmente en 1981. *Framework* 15, 17: 12-15].
- . 1992. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En Merck, Mandy y Creed, Barbara (eds.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge. 22-34. [Publicado originalmente en 1975 en *Screen* 16, 3: 6-18].
- . 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion.
- Murphy, Arthur D. 1975. "Jaws". *Variety* (18 de junio): 16.
- Neale, Steve. 1992. "Masculinity as Spectacle". En Merck, Mandy, y Creed, Barbara (eds.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge. 277-287. [Publicado originalmente en 1983 en *Screen* 24, 6: 2-16].
- . 1996 (1980). *Genre*. Londres: BFI Publishing.
- Newman, Kim. 2005. "War of the Worlds". *Sight and Sound* 15, 9: 83-84.
- Nichols, Jack. 1975. *Men's Liberation: A New Definition of Masculinity*. Nueva York: Penguin.
- Nixon, Sean. 1996. *Hard looks: Masculinities, spectatorship & contemporary consumption*. Londres: UCL Press.

- Noah, Timothy. 2005. "9/11 Was No Summer Movie". *Slate.com* (19 de julio).  
[<http://www.slate.com/id/2123008>].
- Noyce, Phillip (dir.). 1989. *Dead Calm*. Australia: Kennedy Miller Productions.
- O'Brien, Geoffrey. 2005. "Cold Comfort: *War of the Worlds* a film directed by Steven Spielberg". *The New York Review of Books* 52, 13: 10-12.
- O'Brien, Harvey. 1997. "The Lost World: Jurassic Park (1997)". *Harvey's Movie Reviews*. [<http://homepage.eircom.net/~obrienh/lwr.htm>].
- Orr, John. 1993. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Osherson, Samuel. 1986. *Finding Our Fathers: How a Man's Life Is Shaped by His Relationship with His Father*. Nueva York: Free Press.
- Pakula, Alan J. (dir.). 1990. *Presumed Innocent*. EEUU: Mirage y Warner Bros. Pictures.
- Peckinpah, Sam (dir.). 1969. *The Wild Bunch*. EEUU: Warner Brother/Seven Arts.
- Perry, George. 1998. *Steven Spielberg Close Up: The Making of His Movies*. Londres: Orion Media.
- Phillips, Todd (dir.). 2004. *Starsky & Hutch*. EEUU: Dimension Films, Warner Bros. Pictures, AR-TL, Weed Road Pictures y Red Hour Films.
- Pizzello, Stephen. 1997. "Chase, Crush and Devour". *American Cinematographer* 6 (junio): 38-54.
- Pleck, Joseph. 1981. *The Myth of Masculinity*. Cambridge: MIT Press.
- Pomerance, Murray (ed.). 2001. *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press.
- . 2005. "The Man-Boys of Steven Spielberg". En Pomerance, Murray y Gateward, Frances (eds.). *Where the Boys Are: Cinemas of Masculinity and Youth*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press. 132-154.
- Posin, Arie (dir.). 2005. *The Chumscrubber*. EEUU y Alemania: El Camino Pictures, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG II, Go Fish Pictures y Lawrence Bender Productions.

- Postone, Moishe y Traube, Elizabeth G. 2002. "The Return of the Repressed: Lucas and Spielberg's *Temple of Doom*". En Traube, Elizabeth G. *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press. 28-38.
- Powrie, Phil, Davies, Ann y Babington, Bruce (eds.). 2004. *The Trouble With Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. Londres: Wallflower Press.
- Probst, Christopher. 2005. "A Hostile Takeover". *American Cinematographer* 86, 7: 50-59.
- Rayns, Tony. 1972. "Duel". *Monthly Film Bulletin* 39, 466: 231.
- Rehling, Nicola. 2009. *Extra-Ordinary Men. White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema*. Lanham y Plymouth (Reino Unido): Lexington Books.
- Reisz, Karel (dir.). 1960. *Saturday Night and Sunday Morning*. Reino Unido: Woodfall Film Productions.
- Reitman, Ivan (dir.). 1990. *Kindergarten Cop*. EEUU: Imagine Entertainment y Universal Pictures.
- Riger, Robert. 1974. "On Location with JAWS – "Tell the Shark we'll do it one more time!"". *Action* 9, 4: 4-12.
- Robbins, Tim (dir.). 1992. *Bob Roberts*. EEUU y Reino Unido: Miramax Films, Live Entertainment, PolyGram Filmed Entertainment, The Rank Organisation y Working Title Films.
- (dir.). 1995. *Dead Man Walking*. EEUU y Reino Unido: Havoc, Polygram Filmed Entertainment y Working Title Films.
- Romney, Jonathan. 1997. "The Lost World: Jurassic Park". *Sight and Sound* 7 (julio): 44-46.
- Rose, Frank. 2005. "Close Encounters of the Worst Kind". *Wired* 13, 6: 128-135.
- Ross, Johnson. 2005. "War and pace". *Screen International* 1526: 20-22.
- Roston, Tom. 2005. "Tom Cruise may be #3 but he still kickass". *Premiere* 18, 7: 78-80, 110.



- Rowley, Stephen. 2006. "Steven Spielberg". *senses of cinema* (enero).  
[<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/06/spielberg.html>].
- Rubey, Dan. 1976. "Jaws: the jaws in the mirror". *Jump Cut* 10-11: 20-23.
- Rubin, Susan Goldman. 2001. *Steven Spielberg: Crazy for Movies*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Rutherford, Jonathan. 1992. *Men's Silences: Predicaments in Masculinity*. Londres: Routledge.
- Saint-Exúpery, Antoine de. 1946. *Le Petit Prince*. París: Gallimard.
- Salisbury, Mark y Nathan, Ian. 1995. "Dur-dum Dur-dum Dur-dum Dur-dum Dur-dum Dur-dum...". *Empire* 73 (julio): 78-85.
- Salisbury, Mark y Nathan, Ian. 1996. "The Jaws of Fear". *Fangoria* 150 (marzo): 82-88.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. 1994. *La infancia como constante y su evolución en la obra cinematográfica de Steven Spielberg*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. [Accesible a texto completo en <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3006601.pdf>].
- . 1995. *Steven Spielberg*. Barcelona: Royal Books.
- . 2004. *Steven Spielberg: Entre Ulises y Peter Pan*. Madrid: Cie Dossat 2000.
- Sánchez-Palencia, Carolina e Hidalgo, Juan Carlos (eds.). 2001. *Masculino plural: construcciones de la masculinidad*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Sanello, Frank. 1996. *Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology*. Dallas: Taylor Publishing Co.
- Sartre, Jean-Paul. 1943. *L'Être et le Néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. París: Gallimard.
- Sarup, Madan. 1992. *Jacques Lacan*. Nueva York y Londres: Harvester Wheatsheaf.
- Savran, David. 1998. *Taking It Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

- Schepisi, Fred (dir.). 1988. *Evil Angels*. Australia y EEUU: Cannon Entertainment, Golan-Globus Productions, Cinema Verity, Evil Angels Films y Warner Bros. Pictures.
- Schiff, Stephen. 2000. "Seriously Spielberg". En Friedman, Lester D. y Notbohm, Brent (eds.). *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 170-192. [Publicado originalmente en *The New Yorker* el 21 de marzo de 1994].
- Schneider, Karen. 1999. "With Violence If Necessary: Rearticulating the Family in the Contemporary Action-Thriller". *Journal of Popular Film and Television* 27, 1 (primavera): 2-11.
- Scott, Tony (dir.). 1986. *Top Gun*. EEUU: Paramount Pictures.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1995. "Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity". En Berger, Maurice, Wallis, Brian y Watson, Simon (eds.). *Constructing Masculinity*. Nueva York y Londres: Routledge. 11-20.
- Segal, Lynne. 1997. *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*. Londres: Virago.
- Seidler, Victor J. 1989. *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality*. Nueva York: Routledge.
- . 1991. *Recreating Sexual Politics: Men, Feminism, and Politics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- . 1996. "Schooling from a Masculinities Perspective". En Lloyd, Trefor y Wood, Tristan (eds.). *What Next for Men?* Londres: Working With Men. 113-126
- . 1997. *Man Enough. Embodying Masculinities*. Londres, Thousand Oaks, Nueva Delhi: Sage Publications.
- . 2003. "Transformando las masculinidades". En Lomas, Carlos (comp.). *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. 205-211.
- Shakespeare, William. 1986. *The Tempest*. Londres y Nueva York: Methuen. [Publicado originalmente en 1623, editado por Frank Kermode].

- Shapiro, Marc. 2005. "Life During "War" Time". *Fangoria* 244: 47.
- Sharpsteen, Ben (dir.). 1941. *Dumbo*. EEUU: Walt Disney Productions.
- Sheehan, Henry. 1992a. "The PANning of Steven Spielberg". *Film Quarterly* 28, 3 (mayo-junio): 54-60.
- . 1992b. "Spielberg II". *Film Quarterly* 28, 4 (julio-agosto): 66-71.
- Sheridan, Jim (dir.). 1993. *In the Name of the Father*. Irlanda y Reino Unido: Hell's Kitchen Films y Universal Pictures.
- Shear, David. 1975. "JAWS". *Film Heritage* 11, 1: 35-36.
- Shyamalan, M. Night (dir.). 2002. *Signs*. EEUU: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures y The Kennedy/Marshall Company.
- Silet, Charles L. P. (ed.). 2002. *The Films of Steven Spielberg: Critical Essays*. Lanham, Maryland y Oxford: Scarecrow Press.
- Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Siskel, Gene. 1991. "Gen Siskel interviews Steven Spielberg". En Ebert, Roger y Siskel, Gene. *The Future of the Movies: Interviews with Martin Scorsese, Steven Spielberg, and George Lucas*. Kansas City: Andrews and McMeel. 37-77. [Entrevista realizada el 22 de marzo de 1990].
- Slade, Darren y Watson, Nigel. *Supernatural Spielberg*. Londres: Valis Books.
- Sloane, Judy. 2005. "Red Death". *Starburst* 326: 52-58.
- Smith, Adam. 1997. "Lounge Lizard". *Empire* 98 (agosto): 114-126. [Edición del Reino Unido].
- Sófocles. 1985. *Édipo rey*. En *Tragedias*. Barcelona: Planeta. 215-293. [Introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano].
- Sorkin, Aaron (creador). 1999-2006. *The West Wing*. EEUU: John Wells Productions y Warner Bros. Television.
- Spence, James H. "What is Wrong with Cloning a Dinosaur? *Jurassic Park* and Nature as a Source of Moral Authority". En Kowalski, Dean A. (ed.). *Steven*

*Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 97-111.

Spielberg, Steven (dir.). 1964. *Firelight*. EEUU. [Producción *amateur*].

———(dir.). 1972. *Duel*. EEUU: Universal TV. [Estrenada previamente el 13 de noviembre de 1971 en una versión más breve para televisión].

———(dir.). 1973. *The Sugarland Express*. EEUU: Zanuck/Brown Productions y Universal Pictures.

———(dir.). 1975. *Jaws*. EEUU: Universal Pictures para Zanuck/Brown Productions.

———(dir.). 1977. *Close Encounters of the Third Kind*. EEUU y Reino Unido: Columbia Pictures Corporation en asociación con EMI Films.

———(dir.). 1979. *1941*. EEUU: Universal Pictures, Columbia Pictures Corporation y A-Team.

———(dir.). 1981. *Raiders of the Lost Ark*. EEUU: Lucasfilm y Paramount Pictures.

———(dir.). 1982. *E.T.: The Extraterrestrial*. EEUU: Universal Pictures.

———(dir.). 1983. *Twilight Zone: The Movie*. Segment 2 “Kick the can”. EEUU: Warner Bros. Pictures.

———(dir.). 1984. *Indiana Jones and the Temple of Doom*. EEUU: Lucasfilm y Paramount Pictures.

———(dir.). 1985. *The Color Purple*. EEUU: Amblin Entertainment, The Guber-Peters Company y Warner Bros. Pictures.

———(dir.). 1987. *Empire of the Sun*. EEUU: Amblin Entertainment y Warner Bros. Pictures.

———(dir.). 1989a. *Indiana Jones and the Last Crusade*. EEUU: Lucasfilm y Paramount Pictures.

———(dir.). 1989b. *Always*. EEUU: Amblin Entertainment, United Artists, Universal Pictures y U-Drive Productions.

———(dir.). 1991. *Hook*. EEUU: Amblin Entertainment y TriStar Pictures.

- (dir.). 1993a. *Jurassic Park*. EEUU: Amblin Entertainment y Universal Pictures.
- (dir.). 1993b. *Schindler's List*. EEUU: Amblin Entertainment y Universal Pictures.
- (dir.). 1997a. *The Lost World: Jurassic Park*. EEUU: Amblin Entertainment y Universal Pictures.
- (dir.). 1997b. *Amistad*. EEUU: DreamWorks SKG y Home Box Office.
- (dir.). 1998. *Saving Private Ryan*. EEUU: Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Mark Gordon Productions, Mutual Film Company y Paramount Pictures.
- (dir.). 2001. *A.I. Artificial Intelligence*. EEUU: Warner Bros. Pictures, DreamWorks SKG, Amblin Entertainment y Stanley Kubrick Productions.
- (dir.). 2002a. *Minority Report*. EEUU: Twentieth Century-Fox Film Corporation, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions y Ronald Shushett/Gary Oldman.
- (dir.). 2002b. *Catch Me If You Can*. EEUU: DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Kemp Company, Splendid Pictures y Parkes/MacDonald Productions.
- . 2004a. "An Introduction to Richard Matheson's "Duel"". *Zoetrope All-Story* 8, 1. [[http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show\\_story&story\\_id=227](http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=227)].
- (dir.). 2004b. *The Terminal*. EEUU: DreamWorks SKG, Amblin Entertainment y Parkes/MacDonald Productions.
- (dir.). 2005a. *War of the Worlds*. EEUU: Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions y Paramount Pictures.
- (dir.). 2005b. *Munich*. EEUU: DreamWorks SKG, Universal Pictures, Amblin Entertainment, The Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions, Alliance Atlantis Communications y Peninsula Films.
- (dir.). 2008. *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*. EEUU: Paramount Pictures y Lucasfilm.

- Spielberg, Steven y Hanks, Tom (prods. ejecutivos). 2001. *Band of Brothers*. EEUU y Reino Unido: DreamWorks SKG, DreamWorks Television, Home Box Office, Playtone y British Broadcasting Corporation.
- Spielberg, Steven, Hanks, Tom y Goetzman, Gary (prods. ejecutivos). 2010. *The Pacific*. EEUU: DreamWorks SKG.
- Spielberg, Steven y otros (prods.). 1993-1996. *SeaQuest DSV*. EEUU: Amblin Entertainment y Universal TV.
- Stamets, Bill. 1997. "Heavy on Its Feet". *Chicago Reader* (mayo). [<http://www.chireader.com/movies/archives/0597/05307.html>].
- Stacey, Jackie. 1992. "Desperately Seeking Difference". En Merck, Mandy y Creed, Barbara (eds.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge. 244-257.
- Stone, Oliver (dir.). 1989. *Born on the Fourth of July*. EEUU: Ixtlan Corporation.
- Studlar, Gaylyn. 2001. "Cruise-ing into the Millenium: Performative Masculinity, Stardom, and the All-American Boy's Body". En Pomerance, Murray (ed.). *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls: Gender in Film at the End of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press. 170-183.
- Sweetman, Caroline (ed.). 2000. *Man and Masculinity*. Oxford: Oxfam GB.
- Szwarc, Jeannot (dir.). 1978. *Jaws 2*. EEUU: Universal Pictures.
- Tacey, David J. 1990. "Reconstructing Masculinity: A Post-Jungian Response to Contemporary Men's Issues". *Meanjin Quarterly* 49, 4: 781-792.
- Tarnowski, J. F. 1994. "Esa otra prehistoria en nosotros, la infancia... (a propósito de *Jurassic Park*)". *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* 16 (febrero): 90-103.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: gender, genre and the action cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Taylor, Philip. 1994. *Steven Spielberg: The Man, His Movies, and Their Meaning*. Nueva York: Continuum.
- Taymor, Julie (dir.). 2010. *The Tempest*. EEUU: Chartoff Productions y TalkStory Productions.

- Tolson, Andrew. 1977. *The Limits of Masculinity. Male Identity and the Liberated Woman*. Londres: Tavistock.
- Torreiro, Mirito. 2005. "Un padre en apuros". *El País* (1 de julio): 48.
- Torry, Robert. 1993. "Therapeutic Narrative: *The Wild Bunch*, *Jaws*, and Vietnam". *The Velvet Light Trap* 31 (spring): 27-38.
- Tourneur, Jacques (dir.). 1942. *Cat People*. EEUU: RKO Radio Pictures.
- Traube, Elizabeth G. 2002. *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*. Boulder, San Francisco y Oxford: Westview Press.
- Trice, Ashton D. y Holland, Samuel A. 2001. *Heroes, Antiheroes and Dolts: Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921-1999*. Jefferson, Carolina del Norte, y Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Trogan, Christopher R. y Kowalski, Dean A. "The Paradox of Fictional Belief and Its Moral Implications in *Jaws*". En Kowalski, Dean A. *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 69-81.
- Trueba, Fernando (dir.). 1989. *El sueño del mono loco*. España y Francia: French Productions, Iberoamericana Films Producción, International Production y Sofica Valor.
- Truffaut, François (dir.). 1970. *L'enfant sauvage*. Francia: Les Films du Carrosse y Les Productions Artistes Associés.
- Tuchman, Mitch. 2000. "Close Encounter with Steven Spielberg". En Friedman, Lester D. y Notbohm, Brent (eds.). *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. [Publicado originalmente en 1978 en *Film Comment* (enero-febrero)].
- Tudor, Andrew. 1995. "Genre". En Grant, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press. 3-10. [Publicado originalmente en Tudor, Andrew. 1973. *Theories of Film*. Nueva York: Viking Press].
- Valcuende del Río, José María y Blanco López, Juan (eds.). 2003. *Hombres: La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa Ediciones.

- Van Sant, Gus (dir.). 1998. *Psycho*. EEUU: Universal Pictures e Imagine Entertainment.
- Verhoeven, Paul (dir.). 1987. *RoboCop*. EEUU: Orion Pictures Corporation.
- (dir.). 1992. *Basic Instinct*. Francia y EEUU: Canal+, Carolco Pictures, Nelson Entertainment, Silver Pictures y TriStar Pictures.
- Vest, Jason. 2006. “Future’s End: Steven Spielberg’s *War of the Worlds* (2005)”. *Film & History* 36, 1: 67-71.
- Vicent, Manuel. 2007. “Sonidos”. *El País* (25 de febrero): 80.
- Vidor, King (dir.). 1949. *The Fountainhead*. EEUU: Warner Bros. Pictures.
- Villarreal, Phil. “Movie Review: Spielberg wows us with ‘War’ remake”. *Arizona Daily Star* (28 de junio). [<http://www.azstarnet.com/sn/relatedarticles/81819.php>].
- Von Gunden, Kenneth. 1991. *Postmodern Auteurs: Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg and Scorsese*. Jefferson, Carolina del Norte, y Londres: McFarland & Company.
- Wagener, Paul y Galeen, Henrik (dirs.). 1915. *Der Golem*. Alemania: Deutsche Bioscop GmbH.
- Wagener, Paul y Boese, Carl (dirs.). 1920. *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Alemania: Projections-AG Union (PAGU).
- Wasser, Frederick. 2010. *Steven Spielberg’s America*. Cambridge y Malden, Massachusetts: Polity Press.
- Wayland, Sara. 2010. “Steven Spielberg Interview HBO’s THE PACIFIC”. *Collider.com* (4 de febrero). [<http://www.collider.com/2010/02/04/steven-spielberg-interview-hbo-the-pacific/>].
- Weinstein, Hannah (prod. ejecutiva). 1956-1957. *The Buccaneers*. Reino Unido: Incorporated Television Company y Sapphire Films.
- Welles, Orson (dir.). 1958. *Touch of Evil*. EEUU: Universal International Pictures.
- Wells, H. G. 1995. *The War of the Worlds*. En *The Science Fiction Volume I*. Londres y Nueva York: Phoenix Press. 179-319.



- Wells, Paul. 1993. "The Invisible Man: Shrinking Masculinity in the 1950s Science Fiction B-Movie". En Kirkham, Pat y Thumim, Janet (eds.). *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Londres: Lawrence and Wishart. 181-199.
- . 2000. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. Londres y Nueva York: Wallflower.
- Whitehead, Stephen M. y Barrett, Frank J. (eds.). 2001. *The Masculinities Reader*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.
- Willemen, Paul. 1981. "Anthony Mann: Looking at the Male". *Framework* 15-17: 16-20.
- . 1996 (1980). "Presentation". En Neale, Stephen. *Genre*. Londres: BFI Publishing. 1-4.
- Willis, Sharon. 1997. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Windolf, Jim. 2008. "Steven Spielberg". *Vanity Fair* (2 de enero). [[http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/02/spielberg\\_qanda200802?printable=true&currentPage=all](http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/02/spielberg_qanda200802?printable=true&currentPage=all)].
- Winnicott, Donald W. 1971. *Playing and Reality*. Nueva York: Basic Books.
- Wollen, Peter. 1993. "Theme Park and Variations". *Sight and Sound* 7 (julio): 6-9.
- Worland, Rick. 2007. *The Horror Film: An Introduction*. Malden, Massachusetts, EEUU; Oxford, Gran Bretaña; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell.
- Yates, Candida. 2007. *Masculine Jealousy and Contemporary Cinema*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Yerkovich, Anthony y otros (creadores). 1984-1990. *Miami Vice*. EEUU: Michael Mann Productions y Universal TV.
- Young, Terence (dir.). 1963. *From Russia with Love*. Reino Unido: Danjaq y Eon Productions.
- Yule, Andrew. 1996. *Spielberg: Father of the Man*. Londres: Warner Books.
- Zacharech, Stephanie. 2005. "War of the Worlds". *Salon.com* (29 de junio). [<http://dir.salon.com/story/ent/movies/review/2005/06/29/war/print.html>].

Zinberg, Michael (dir.). 1986. "Leaping Lizards". En Bochco, Steven y otros (creadores). *L.A. Law*. EEUU: 20th Century Fox Television.

Zinnemann, Fred (dir.). 1966. *A Man For All Seasons*. Reino Unido: Highland Films.