Juan A. Ríos Carratalá - John D. Sanderson (eds.)

RELACIONES ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA: LO HISPANO EN EL CINE NORTEAMERICANO / PERSONAJES LITERARIOS EN LA PANTALLA

5º y 6º Seminarios

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

RELACIONES ENTRE EL
CINE Y LA LITERATURA:

LO HISPANO EN EL CINE NORTEAMERICANO / PERSONAJES LITERARIOS EN LA PANTALLA

5º y 6º Seminarios

Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.)

RELACIONES ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA:
LO HISPANO EN EL CINE NORTEAMERICANO / PERSONAJES LITERARIOS EN L A PANTALLA

5º y 6º Seminarios

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Siguiente

© Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson
Publicaciones de la Universidad de Alicante
I.S.B.N.: 84-7908-671-8
Depósito Legal: MU-413-2002
Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

ÍNDICE

Introducción 9

— Jordi S. NAVAS
La embriaguez del infinito: la muerte en las películas mexicanas de John Huston 13

— Mariano SÁNCHEZ SOLER
Huellas de la guerra civil española en el cine norteamericano: entre el romanticismo y el compromiso 23

— Stephen KNAPPER
Sabatini's *Scaramouche*: the Mask and the Revolution 37

— Enza MINUTELLA
El amante de Verona en el cine: Romeo y sus distintas representaciones 63

— John D. SANDERSON
Romeo no debe morir: los guiños contemporáneos de Baz Luhrmann en *Romeo + Julieta* 75

— Bruno LÁZARO PACHECO
It's for you!: A Spanish-Canadian Obsession 85

— Ruth FONTELLES CODERCH
City of Dark y el Panóptico del siglo XX 89

INTRODUCCIÓN

Por primera vez en la trayectoria de nuestro seminario de *Relaciones entre el cine y la literatura* un año quedó en blanco por cuestiones organizativas, el 2000, y se celebraron los 5º y 6º seminarios respectivamente en febrero y noviembre del 2001. Esto nos ha llevado a decidirnos por la edición de un solo volumen de actas con una selección de las conferencias impartidas en los dos eventos y, pese a la divergencia de los temas planteados, esperamos que esta recopilación pueda dar una perspectiva general de las intensas jornadas que hemos vivido este año pasado.

Los artículos están dispuestos por orden temático, por lo que hemos abordado primeramente la perspectiva hispano-norteamericana presentada en los artículos de Jordi Navas y Mariano Sánchez. Navas, tras su experiencia como periodista en México durante la década de los 90, hace una fascinante exposición del ritual del Día de los Muertos en aquel país para entroncarla con las películas de John Huston localizadas allí. *El tesoro de Sierra Madre*, *La noche de la iguana* y *Bajo el volcán* nos permiten apreciar la visión que tenía el director de una tierra y unas gentes por las que se sintió irresistiblemente atraído, pero que a su vez supusieron una auténtica bajada a los infiernos no sólo de sus protagonistas, sino quizás también del propio Huston. Por otra parte, Mariano Sánchez, novelista y guionista comprometido con la izquierda española, hace un coherente recorrido por la representación de nuestra Guerra Civil en la cinematografía norteamericana. Podemos apreciar como el enardecimiento intelectual en Estados Unidos contra la rebelión franquista es caldo de cultivo para películas cuasi-militantes en la segunda mitad de la década de los 30, pero esto daría paso, en los años 40 y 50, a una trivialización cinematográfica del conflicto que se ve reflejada, sobre todo, en las adaptaciones

de la narrativa de Ernest Hemingway. Su casi absoluta desaparición referencial en el cine contemporáneo no es óbice para que el caudal informativo incluido en este artículo conduzca a una lúcida reflexión sobre la evolución de su representación cinematográfica.

Dentro de la temática del VI seminario, *Personajes literarios en la pantalla*, encontramos tres conferencias que guardan una relación aún más estrecha entre sí que la que sugiere su epígrafe. Es obvia la coincidencia entre las dos que analizan las adaptaciones cinematográficas de *Romeo y Julieta*. Mientras la primera, *El amante de Verona en el cine*, hace un recorrido por las distintas representaciones del personaje de Romeo en cuatro películas que marcaron, en sus respectivos contextos, un hito cinematográfico, la segunda, *Romeo no debe morir*, se ciñe a la adaptación más reciente de Baz Luhrmann para utilizarla como corpus de análisis sobre la tendencia contemporánea a actualizar temporal y argumentalmente los clásicos universales. Pero el artículo de Stephen Knapper sobre la versión cinematográfica de la novela de Sabatini *Scaramouche* también está vinculada a la recreación de la representación teatral en la pantalla por la naturaleza del personaje protagonista, componiendo una interesante reflexión metadramática y sociológica sobre la influencia del momento político y social en el que se realiza una película con la lectura interpretativa que se le da al texto que se adapta.

Hemos dejado para el final el bloque dedicado al director hispanocanadiense Bruno Lázaro Pacheco, que comienza con su propia recensión sobre su largometraje más reciente, *It's for you!* (2000). Tuvimos el honor de que presentara personalmente su proyección en nuestro campus durante el V seminario, una auténtica primicia nacional que despertó gran expectación entre los asistentes. La técnica utilizada, el vídeo digital, las condiciones del rodaje, con bajo presupuesto y escaso tiempo, y la propia frescura de la historia contada habrán supuesto un incentivo creador para todos los aspirantes a involucrarse en la profesión cinematográfica que hayan visto la película. Desde luego, para nuestros alumnos representó una puerta alternativa entreabierta por la que poder entrar a experimentar con las nuevas formas del lenguaje audiovisual.

La conferencia de Ruth Fontelles sobre la película anterior de Lázaro, *City of Dark* (1997), nos permitió obtener una visión más global sobre el trabajo del director y analizar algunas características recurrentes en su trabajo. Fontelles hace confluir las perspectivas de Bentham, Orwell y

McLuhan acerca del control ejercido por el estado sobre los ciudadanos partiendo de la teorización de Bentham sobre el *panóptico*, estructura arquitectónica que posibilita una visión de toda su extensión desde una posición centralizada, y que en cierta manera encuentra una prolongación literaria en el Gran Hermano de *1984* y en las reflexiones sobre la sociedad de la información de MacLuhan. Tanto *City of Dark* como *It's for you!* están evidentemente impregnadas de una obsesión por el control ejercido por la cámara.

Toda esta intensa actividad académica que hemos vivido el año 2001 en nuestro campus con estos dos seminarios no habría sido posible sin el apoyo organizativo y económico del Secretariado de Cultura y el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante, que permiten mantener viva la llama de este proyecto que comenzó hace ya seis años. También es de justicia agradecer la colaboración del director-gerente de las salas Abaseis, D. Antonio Martínez, quien nos ha cedido gentilmente una proyección para cada uno de los seminarios vinculada específicamente con el tema presentado: *Pan y rosas* (Ken Loach) y *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura). Y sobre todo hay que hacer constar el interés demostrado por los alumnos de nuestra universidad, que son quienes nos animan con su asistencia a seguir esforzándonos en preparar estas jornadas en las que confluyen dos disciplinas que avanzan cada vez más unidas académica y profesionalmente.

Los editores

LA EMBRIAGUEZ DEL INFINITO: LA MUERTE EN LAS PELÍCULAS MEXICANAS DE JOHN HUSTON

Jordi S. NAVAS
Universidad de Murcia

1. Día de Muertos, día de fiesta

De entre todas las festividades mexicanas, es la que se celebra el Día de Muertos o Día de Fieles Difuntos la que entronca de una forma más intensa con la esencia profunda del ser mexicano. A diferencia de otras fiestas patronales o religiosas, su suntuosidad y su riqueza cultural desbordan los límites de las creencias y de los perfiles sociales para aunar a los mexicanos en un rasgo que los define como pueblo: su actitud hacia la muerte.

La muerte, que en México "se ve y se toca", es para los países anglosajones una cuestión ausente, un tabú. Dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

> Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es una palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente.

El divorcio entre las sociedades occidentales y la muerte desborda hoy el ámbito de las grandes concentraciones urbanas y se deja sentir en todos los terrenos. Un ejemplo de esta secularización se percibe en los

cementerios y en los tanatorios, unas antesalas del más allá en las que la expresividad y dramatismo de la arquitectura historicista ha dejado paso a formalizaciones más propias de un centro comercial o de un garaje.

En México, con motivo del Día de Muertos, se regalan a los amigos y familiares representaciones populares asociadas a la muerte: dulces de azúcar con forma de ataúd, de esqueleto, de calavera, etc. Se componen versos haciendo sorna de la muerte aplicados a las más variadas situaciones de la vida.

Aquí yace un buen torero,
Que murió de aflicción
De ser mal banderillero
Silbado en cada función
Ha muerto de un revolcón
Que recibió en la trasera
Y era tanta su tontera
Que en el sepulcro ya estaba
Y a los muertos los toreaba
Convertido en calavera

Para los antiguos mexicanos, los pueblos indígenas, la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como la perciben los occidentales. La muerte no constituía el final natural de la vida, sino un elemento de un orden cósmico perfectamente codificado, en el que los dioses y la naturaleza eran sujetos de un ciclo infinito, que sólo reservaba para los hombres el papel de oficiantes. Y dentro de esta existencia sacralizada y ritual, la muerte, como una fase más, era el contrario y el complemento de la vida. Morirse tenía el sentido impersonal del sacrificio. Dice Paz:

> Del mismo modo que su vida no les pertenecía, su muerte carecía de todo propósito personal

En la cultura actual de Occidente el hombre asume ese orden cósmico como una formulación vital propia. Para el "emprendedor" de nuestro tiempo, la interacción social se despoja de todo ritual hasta convertirse en una pugna mal disimulada por imponer una identidad individual ajena a cualquier marco trascendente.

Pero la despersonalización de la existencia al servicio de un orden cósmico todavía se muestra con toda su significación en algunos pueblos indígenas que viven al margen del mestizaje y de la cultura occidental, como los huicholes. En la peregrinación a Real de Catorce, el territorio sagrado que ellos conocen como Viricota o Virikurta, los elegidos para la recolección del peyote celebran in situ ceremonias perfectamente codificadas. Explica Fernando Benítez en su obra *Los indios de México*:

> La acción de los ácidos desencadena un doble proceso mágico: el de sentir que se ha recobrado la unidad del mundo y el de presenciar que los objetos sagrados se descomponen y transforman de un modo milagroso. Desde luego estos fenómenos obedecen a ciertas normas ya establecidas rigurosamente. En el trance, lo psicológico, lo individual, apenas interviene y lo que cuenta es una asociación religiosa, es decir, un proceso que cae en el terreno de lo sociológico.

A este sustrato indígena, la cultura mestiza mexicana superpone la visión cristiana que promete al hombre la salvación individual, la redención personal a través de la muerte de Cristo. Pese a tratarse ya de una visión individualizada, el cristianismo refuerza la perspectiva de la muerte como una nueva vida. Dice Paz:

> Para los cristianos la muerte es un tránsito, un salto mortal entre dos vidas, la temporal y la ultraterrena; para los aztecas, la manera más honda de participar en la continua regeneración de las fuerzas creadoras.

Para nosotros, la muerte no existe. Todo la suprime: la publicidad, las costumbres, la cultura del ocio, la moral pública y un concepto extremo de salud (higiene, anticonceptivos, alimentos dietéticos, gimnasios).

El miedo nos hace darle la espalda a la muerte y, al negarnos a contemplarla, nos cerramos fatalmente a la vida que es una totalidad que la lleva en sí.

Esta realidad negada de la muerte y de la vida que la complementa posee un carácter simbólico y una representatividad con una fuerza sorprendente. Algo de eso saben los directores de cine actuales, como

Coppola, Scorsese y el propio Tarantino, cuyas imágenes sacan partido del valor poético de la muerte y del poder hipnótico que el espectáculo que arrancar la vida a un semejante tiene para la anestesiada sociedad occidental.

La negación de la muerte por parte de la sociedad occidental, cuyas leyes, costumbres y hasta la moral pública y privada parecen pensadas para preservar la vida, ha dado lugar a fenómenos que revelan el sustrato incompleto y hasta hipócrita sobre el que se sostiene todo el humanismo civilizado del siglo XX. El asesinato en serie es practicado por seres perfectamente cabales, que relatan sin omitir detalle cómo llevaron a cabo sus crímenes, y cuya expresión más aterradora es el genocidio. Dice Paz:

> Cuando el mexicano mata —por vergüenza, placer o capricho— mata a una persona, a un semejante. Los criminales y estadistas modernos no matan: suprimen. Experimentan con seres que han perdido ya su calidad humana. En los campos de concentración primero se degrada al hombre; una vez convertido en un objeto, se le extermina en masa.

Al margen del horror colectivo, la negación de la muerte y su reverso existencial, la desustanciación de la vida, tiene también un efecto dramático en las conciencias personales, catapultadas hasta infiernos íntimos por sentimientos de soledad, de pérdida de raíces, de muerte de Dios.

2. En busca de una respuesta al desarraigo. Huston y el irresistible atractivo del México profundo

Estos dos escenarios, el horror de una civilización hipócrita con las manos manchadas de sangre y el abismo de la soledad, impulsaron a un buen número de intelectuales, por llamarlos de alguna manera, procedentes de Europa y de Estados Unidos, a buscar refugio en los vericuetos del "México profundo". En sus cantinas, en sus burdeles, en sus fiestas.

Por México pasearon su búsqueda y su desarraigo personajes tan dispares como Malcolm Lowry, Jack Kerouac o Graham Greene. De algún modo, su huída a México tenía algo de estéril porque sus afecciones personales eran muy diversas y a menudo incurables.

Uno de aquellos exploradores de la otredad de ese México fue un joven vividor que a mediados de los 30 desembarcó en Veracruz para convertir el Distrito Federal en escenario de sus andanzas. Pero las pulgas, las enfermedades intestinales y un incidente con los bandidos, que posteriormente se convertiría en fuente de inspiración para una secuencia de *El tesoro de Sierra Madre*, acabaron por devolverlo a California donde le esperaba una boda intempestiva con su primera esposa, Dorothy Harvey.

Es difícil saber hasta qué punto el vitalismo de John Huston es deudor de sus diversos y variados encuentros con la realidad mexicana; lo cierto es que su obra está impregnada de referencias culturales y de una forma de entender la vida que mira de reojo el significado que la muerte tiene en ese país.

Su biografía, *A libro abierto*, arranca con una descripción de su hogar mexicano que es también una declaración de principios:

> Durante la mayor parte de los últimos cinco años he estado viviendo en Puerto Vallarta.

Huston hace de su morada de este puerto del Pacífico el punto de partida de su trayectoria humana y los vallartenses se sienten un poco padres de *La noche de la iguana*. En México se considera al director estadounidense patriarca involuntario de la nueva Vallarta, cuyo crecimiento como emporio turístico ha adaptado a la cultura de masas el sentido de búsqueda que un día arrastró hasta la bahía de Mismaloya al cineasta.

Para Huston, su casa de Las Caletas no es sólo el lugar escogido para vivir, sino también para morir.

> Las Caletas es mi tercer hogar. El primero estaba en el Valle de San Fernando, a las afueras de Los Angeles. El segundo fue St. Clearans, en el condado de Galway, en Irlanda. Me atrevería a decir que Las Caletas será el último.

La descripción llena de detalles que Huston hace en su libro sobre las condiciones de vida de esa casa (con una pormenorizada descripción de la riquísima fauna y del espectáculo de la naturaleza) nos habla de hasta que punto el director estadounidense había decidido completar en México una peripecia vital que debió mucho de su sentido a ese país y a un diálogo

íntimo con la muerte, reflejado con especial brillantez en sus películas mexicanas. *El tesoro de Sierra Madre*, *La noche de la iguana o Bajo el volcán*, sin contar *Los que no perdonan*, que aunque se rodó en México no era una película que agradara a Huston, admiten sin problemas esta etiqueta por una lógica geográfica, aunque cierta mexicanidad salpica buena parte de su obra.

Llama la atención la anécdota que abre el último capítulo de la biografía de Huston. Se relata en ella el incidente que tuvo con una serpiente. El cineasta estuvo a punto de morir de una forma absurda al intentar demostrar a un padre y un hijo que las serpientes de agua eran inofensivas. La relevancia que Huston da al hecho delata que, a pesar de vivir México, el septuagenario director seguía siendo un extraño en el paraíso. Ningún mexicano se habría inmiscuido en la actitud pedagógica del padre y el hijo y mucho menos convertiría el peligro corrido y la imprudencia en materia de relato. Huston es consciente de ello, pero se vale de este pretexto para introducir en las últimas líneas de la historia de su vida uno de lo símbolos recurrentes en sus películas mexicanas. La serpiente o el reptil como encarnación de la muerte.

3. Algunas pistas para interpretar las películas mexicanas de Huston

En *A libro abierto*, Huston se muestra poco dado a interpretar sus propios trabajos y se limita a contar de una forma sucinta las situaciones mundanas que rodearon sus rodajes y las relaciones personales que se dieron en el marco de los mismos. Nos escamotea el director la preparación de los proyectos y las intenciones artísticas e ideológicas que se escondían detrás de cada uno de ellos.

Sobre *El tesoro de Sierra Madre* hay pocas pistas, a pesar de que el propio Huston reconoce que se trata de un filme que le satisface particularmente.

> El Tesoro es una de las pocas películas mías que cuando me la encuentro en televisión no cambio de canal.

Gran parte del capítulo de su autobiografía dedicado a esta película se desarrolla en torno a la figura de Ben Traven, el autor de la novela original. La misteriosa personalidad de este escritor nacido en 1890 y que

sólo concedió una entrevista en 1966, tres años antes de su muerte, fascinó a Huston, quien había encontrado en *El tesoro de Sierra Madre* el vehículo ideal para rendir un homenaje cinematográfico a su padre, el actor Walter Huston, que encarna en la cinta al viejo y desdentado Howard y cuya interpretación le valió el Oscar al mejor actor secundario.

Traven tuvo diversos alter egos y, parece ser que se presentó bajo una de estas personalidades ante Huston, haciéndose pasar por un tal Hal Croves, amigo del autor y conocedor de su obra, para poder acompañar al cineasta durante el rodaje sin tener que reconocer su verdadera identidad y renunciar a su anonimato. A pesar de que los expertos identificaron tras la muerte de Traven a Hal Croves como uno de los heterónimos del extravagante autor procedente de Chicago y de origen alemán, Huston nunca creyó que el pequeño y mal vestido asesor de rodaje fuera en verdad el misterioso escritor que hizo suyo, como ningún otro narrador anglosajón lo había hecho antes, el mundo indígena y la esencia del ser mexicano.

Prueba de su admiración por Traven y testimonio del profundo interés que le despertaba su obra es la reproducción en su autobiografía de largos extractos de la correspondencia del autor de "El Tesoro".

En una de estas cartas, dirigida por Traven a su agente y que Huston reproduce de forma extensa, se lee:

> No obstante, surgirán nuevas películas, las próximas que se hagan serán películas en las que la trama será reemplazada por la idea, por el argumento básico que condujo a la trama y ésta se usará solamente para hacer visible la tendencia que tenía el autor en mente y que deseaba comunicar.

No es extraño que Huston, habituado a trabajar dentro de la industria, quedara fascinado por un personaje que hacía esa defensa de la "idea". Tampoco lo es que encontrara en una obra de Traven el material adecuado para reflejar de forma cinematográfica la visión del mundo que había perfilado en 41 años de una existencia llena de andanzas, de éxitos y de algún que otro fracaso. Y ello por medio de una trama que tenía no pocos puntos de contacto con su propia peripecia personal y con su visión de los hombres, de la vida y, como no, de la muerte.

Veinte años después, Huston halló en *La noche de la Iguana*, una obra de Tenessee Williams que le propuso llevar al cine el productor Ray

Stark, la perfecta excusa para reencontrarse con México y con otro de sus temas favoritos. Aun cuando fue el propio Huston quien, en contra de la opinión del autor, impuso un final feliz, *La noche de la iguana* no deja de ser un ejemplo más de lo que los críticos han definido como "la proyección de una imaginación hechizada por la muerte", marca de la casa en todas las obras de Williams.

El personaje del reverendo Shannon, expulsado de la iglesia y camino de los infiernos con parada obligada en el alcohol y en una adolescente, realiza un recorrido parecido al que, como veremos adelante, transita el protagonista de *Bajo el volcán*, el cónsul Geoffrey Firmin. Las desventuras del clérigo sin fe creado por Williams constituyen un ejemplo más del colapso mental con el que el dramaturgo estadounidense ilustró el fracaso de la generación de posguerra.

Williams, quien junto a Inge y Miller reinó en Broadway durante más de una década, arrastró al espectador a la contemplación de los fantasmas de una descomposición cultural irremediable, personalizada en el abismo entre belleza y muerte que se abre ante unos seres incapaces de reconciliarse con su yo humano. Sólo Huston, empeñado en darle al personaje de Ava Gardner la grandeza redentora que la actriz proyectaba, transformó el sentido cambiando el final. Algo que Williams no le perdonó.

Otros 20 años tardó Huston en reencontrarse con México. Después de muchos intentos fallidos, por fin el cineasta estadounidense pudo llevar al cine a principios de los 80 la novela de Malcolm Lowry *Bajo el volcán*. Desgraciadamente, la película no fue un éxito en ningún sentido. La dificultad de adaptar a la pantalla un texto de gran complejidad narrativa, la interpretación de Albert Finney, quien, ante la incapacidad de reflejar el vasto mundo interior del Cónsul de Lowry en clave dramática, optó por un histrionismo desaforado, y el "misscasting" del personaje de Hugh, el valeroso e idealista hermano del cónsul, dio al traste con esta voluntariosa adaptación.

Huston se encontró, además, con otros problemas. ¿Cómo dar ritmo narrativo a una historia que se desarrolla a lo largo de unas cuantas horas del Día de Muertos y cuyos elementos dramáticos se acumulan al final de ese periodo de tiempo? ¿Cómo reflejar el maravilloso repertorio simbólico que Lowry despliega a lo largo de las 400 páginas de su libro?

La solución al primer inconveniente, saldada con discretos resultados, consistió en fragmentar el tiempo narrativo y alterar el curso de los

acontecimientos. El segundo resultó imposible de solventar. En el tintero se quedaron las referencias a la Cábala judía que el propio Lowry explica en una carta dirigida a su editor y recogida, con traducción de Sergio Pitol, en un pequeño libro editado por Cuadernos Marginales y prologado por Jorge Semprún. En ella el autor se ve obligado a desvelar algunos de los entresijos de la obra para defender su integridad después de que uno de los lectores de su editorial sugiriera introducir numerosos cambios en el manuscrito.

También quedaron fuera de la versión cinematográfica del descenso a los infiernos del cónsul Firmin las alusiones a la selva o el bosque, símbolo de la entrada al mundo subterráneo que figura en La Eneida y en Las Metamorfosis. También se diluyen las referencias a la barranca y a la serpiente relacionadas con la catábasis, es decir, con la bajada al reino de los muertos.

La novela traslada con viveza al tiempo íntimo y universal de Lowry ante la muerte, con sus respectivos alter egos: Hugh, como el joven idealista, y el Cónsul, como el protagonista de ese auténtico cataclismo personal y colectivo del mundo civilizado en el siglo XX que fueron las guerras. La película sólo lo hizo en un ínfimo porcentaje.

En sus viajes cinematográficos al corazón del nopal, John Huston no pudo evitar, como dice el corrido, espinarse la mano. De todos modos, sus fotogramas se impregnaron de esa vitalidad contagiosa que revolotea en las noches de primeros de noviembre por las orillas del lago de Patzcuaro, por la isla de Janitzio y por todos y cada uno de los rincones de México en los que se festeja con jolgorio a los muertos para sentir la vida.

La última aventura mexicana de John Huston nos llega catorce años después de su muerte de la mano de su hijo Danny Huston, quien ha recuperado un viejo guión de su padre. *Amparo* es el título de la cinta que se encuentra en fase de producción a finales del 2001 y en la que se relata la historia de un guionista inmerso en una crisis creativa que viaja a México, donde se enamora de una prostituta. La acción se sitúa, como no podía ser de otros modo, durante una fiesta nocturna celebrada con motivo del Día de Muertos en una pequeña localidad costera. Seguramente el genio socarrón cumplirá con la tradición indígena y se dará una vuelta por la fiesta filmada por su hijo para echar un trago de mezcal y llenar la pantalla nuevamente de vida.

BIBLIOGRAFÍA

ARIÈS, PHILLIPPE. (1987). El hombre ante la muerte. Madrid, Taurus.

BENITEZ, FERNANDO. (1989). Los indios de México. México, Era.

BOWKER, JOHN. (1996). Los significados de la muerte. Madrid, Cambridge University Press.

CARSE, JAMES. (1987). Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana. México, Fondo de Cultura Económica.

CONN, PETER. (1989). Literatura norteamericana. Madrid, Cambridge University Press.

HUSTON, JOHN. (1984). A libro abierto. Madrid, Espasa-Calpe.

LOWRY, MALCOM. (1971). El volcán, el mezcal, los comisarios. Barcelona, Tusquets, Jorge Semprun (ed.).

LOWRY, MALCOM. (1997). Bajo el Volcán, Madrid, Tusquets. Raúl Ortiz (trad.).

MALTIN, LEONARD. (1994). Biography for John Huston, The Internet Movie Database.

MORIN, EDGAR. (1994). El hombre y la muerte. Barcelona, Kaidós.

PALACIOS, JESÚS (1993). El misterio de Traven. *Especial México*. Madrid, El Grito. Joaquín y Jesús Palacios (eds.).

PASTOR ARACIL, MANUEL. (2001) "En torno a un concepto de la muerte: cementerio rural, cementerio urbano". *La sociedad de Alicante ante el nuevo siglo*. Alicante, Canelobre, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

PAZ, OCTAVIO. (1992). El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica.

PROPP, VLADIMIR. (1974). Las raíces históricas del cuento. Madrid, Fundamento.

ROSS, LILLIAN (1991). Rodando con Huston, Madrid, Plot.

HUELLAS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN EL CINE NORTEAMERICANO
Entre el romanticismo y el compromiso

Mariano SÁNCHEZ SOLER
Novelista y guionista cinematográfico

RICK: ¿Qué le ha hecho pensar que yo podría abrigar la intención de ayudarle a escapar?
CAPITÁN RENAULT: Porque creo que, bajo su apariencia de hombre cínico, es usted un sentimental. Ríase si quiere, pero conozco su dossier. Le mencionaré dos detalles. En 1935 llevó rifles a Etiopía. En 1936 luchó en España con los republicanos.
RICK: Y fui muy bien pagado en ambas ocasiones.
CAPITÁN RENAULT: Los vencedores habrían pagado mejor.
RICK: Tal vez.
CAPITÁN RENAULT: Sin duda.

CASABLANCA (1942)

Una conferencia, un ensayo, sólo cubre una etapa del trayecto. Es como si esperáramos en una estación determinada, subiéramos al tren y descendiéramos en la parada que más nos conviniera. Yo he elegido este trayecto. Desde la Guerra Civil española, según las referencias del cine norteamericano, hasta "la caza de brujas" que sacudió Hollywood a partir de los años cuarenta. Además, he escogido un punto de vista muy determinado. No podía ser de otra manera. Confío en que el viaje sea

para ustedes tan interesante como lo ha sido para mí escribirlo y documentarlo.

La Guerra Civil española fue un elemento esencial de los artistas norteamericanos durante los años 30. La imagen y la visión de España entre los escritores y cineastas estadounidenses comprometidos con el antifascismo (y muy especialmente entre los miembros del Sindicato de Guionistas) quedó totalmente marcada por la contienda española. También, siguiendo el rastro, se comprende los efectos que el maccarthismo tuvo en la industria del cine y la gran sangría intelectual que supuso. Al estudiar la huella leve dejada por la Guerra Civil española en Hollywood, se entiende también el apoyo político norteamericano al régimen de Franco, sellado con el abrazo entre el dictador y el presidente Eisenhower en 1956.

Una epopeya humana y creativa antifascista que se encontró con el fascismo en casa, protagonizado por el Comité de Actividades Antiamericanas, creado en 1937 pero que tuvo su máxima expresión represiva en los años 40-50, en plena guerra fría, y que fue el oscuro trampolín de dos futuros presidentes de los Estados Unidos, Richard Nixon y Ronald Reagan. Uno, fiscal del comité; el segundo, gobernador de California. A pesar de la represión, las prohibiciones y los pactos, la imagen dispersa de lo hispano en el cine norteamericano ha quedado marcada por este hecho.

Al abandonar a la democracia española a su suerte, apenas quedó una visión de España: folklórica, exótica o tercermundista. Las españoladas de Hollywood lo demuestran. Poco hay más allá de los musicales de George Sydney con la conga de Xavier Cugat o el pianista valenciano José Iturbi; de ser meros paisajes, escenarios, para películas tan sorprendentes y memorables como *Pandora y el holandés errante*, de Albert Lewin, *Mister Arkadin*, de Orson Welles, o *De repente el último verano*, de Joseph L. Manckiewitz. O del mismo autor, el curioso hecho de que Ava Gardner fuera la bailarina española María Vargas en *La condesa descalza* y que las primeras secuencias sucedieran en un Madrid irreal y nocturno.

Tres visiones desde la literatura

La lucha por la democracia en España, la defensa de la República, fue el único momento en que la realidad española buscó un hueco en las

pantallas norteamericanas. Por ello, el tema de la guerra civil sigue siendo un espejo. Y por encima de todo hay cine. Repito: mucho cine y buena literatura. También compromiso y argumento ético y estético. Sobre la guerra de España como tema central han escrito libros tres novelistas singulares: Ernest Hemingway, Alvah Bessie, George Orwell... con obras importantes en el campo narrativo, libros convertidos en clásicos que han tenido diferente fortuna en el mundo del cine, pero que han marcado profundamente la visión cinematográfica de España a través del tiempo.

Ernest Hemingway ha escrito *Por quién doblan las campanas, La quinta columna*; cuentos como *La denuncia, La mariposa y el tanque* o *La noche anterior a la batalla.* Todos pueden encontrarse en castellano. Su obra teatral, *La quinta columna,* fue estrenada en la Sala Rialto del Centre Dramátic de la Generalitat Valenciana el 21 de febrero de 1992, bajo la dirección de Ariel García Valdés, con Carmen Elías, Juanjo Prats y Antonio Dechent en sus papeles principales. Todo el mundo conoce *Por quién doblan las campanas,* donde Gary Cooper interpretó al brigadista Robert Jordan. También existe una referencia a la guerra civil en *Las nieves del Kilimanjaro*, de Henry King, que la censura se encargó de mutilar en su estreno español. No ocurrió lo mismo con *Por quien doblan...* ya que el derechista Sam Wood había convertido el filme en poco menos que un western sin referencias políticas.

Alvah Bessie, novelista y guionista de Hollywood, es autor de *Hombres en guerra*, una novela escrita en 1939 y publicada en castellano en México en 1969. Considerada como la "obra clásica sobre los soldados en la línea de fuego" y equiparada a *La insignia roja del valor*, de Stephen Crane. Si Crane hablaba de la guerra civil americana, Bessie relata la guerra civil española desde las experiencias de un voluntario norteamericano de la Brigada Líncoln. Él mismo tuvo un papel destacado en la batalla del Ebro, defendiendo la llamada "cota de la Muerte", la posición 666 que cambió el curso de la guerra. Y no fue el único.

El propio Bessie escribió en 1966: *"La culpa que corresponde al gobierno norteamericano por su doble traición al pueblo español (se refiere a su neutralidad durante la guerra y su apoyo a Franco después) no ha sido purgada aún. Más de tres mil norteamericanos salieron de su país durante la guerra española para ayudar en lo que podían al pueblo español. Mil doscientos regresaron vivos".*

Hombres en guerra no ha tenido versión cinematográfica, y vamos a comprender enseguida por qué, pero su impronta ha quedado en otras películas como referencias éticas y épicas. También en Bessie se personifica la lucha comprometida por la democracia, contra el fascismo. Fue uno de "los Diez de Hollywood" que el macarthismo envió a la cárcel en 1950 por negarse a contestar al Comité de Actividades Antiamericanas sobre su supuesta militancia en el Partido Comunista. Otro de los Diez, Ring Lardner Jr., era el padre de un brigadista de la Lincoln muerto en combate durante la Batalla del Ebro.

El británico George Orwell nos ha dejado un libro imprescindible: *Homenaje a Cataluña*, escrito al calor de la contienda, donde relata su visión de la revolución española como brigadista internacional que luchó en las filas del POUM. Su libro inspira directamente a Ken Loach su filme *Tierra y libertad*, quizás la única película anglosajona que trata el tema de la revolución y la guerra de España desde una perspectiva política libre y sin tapujos, desde el punto de vista anarquista y comunista de izquierdas. Y no exenta de polémica. También la figura de Orwell, a punto de trasladarse a combatir en España, aparece como personaje en *Carrington*, película sobre la figura de la mujer del pintor Max Ernst, Leonora.

Hemingway, Bessie y Orwell suponen tres hitos, tres maneras de enfrentarse a *"lo español"* desde el compromiso y la épica moral antifascista. La aventura ética y romántica de Hemingway, periodista y activista durante la guerra, se explica en el compromiso individual de su "Robert Jordan", un personaje que indaga sobre el derecho a matar y a morir por una causa. En Alvah Bessie se personifica el compromiso militante del intelectual que se enrola como soldado voluntario y altruista en un lucha lejana. Una visión épica, liberadora; a tiro limpio. Tras Orwell y Loach está la visión revolucionaria, ajena a los grandes partidos políticos. El suyo es el punto de vista de los perdedores entre los perdedores. Una explicación política e histórica de la tragedia española. Pero hay más. Está el cine. Y la pasión.

Películas norteamericanas en la guerra española

La política de no intervención hizo que en Estados Unidos sólo se produjeran quince películas sobre la Guerra Civil española, en su mayoría documentales y apenas tres filmes de ficción. El conflicto no se interna-

cionalizó, y tanto en Estados Unidos como en Inglaterra se realizaron, sobre todo, documentales centrados en las consecuencias de la lucha fratricida, los efectos de los bombardeos, las escenas de combate... pero poco análisis y ninguna explicación del conflicto. Los noticieros cinematográficos no se mostraban partidarios de ninguno de los bandos, como explica el profesor Magí Crusells en su estudio *La Guerra Civil española: cine y propaganda.* En ellos ni siquiera se nombraba a los combatientes de la Brigada Abraham Lincoln. Políticamente hablando, la Guerra Civil española era tratada como un conflicto lejano que no interesaba a los ciudadanos norteamericanos.

Sin embargo, esta actitud oficial tuvo una respuesta. En octubre de 1936 un grupo de intelectuales estadounidenses fundaron en Nueva York la History Today (Historia Hoy), que daría lugar a Contemporary Historians, una asociación en la que se reunieron directores de cine y escritores de izquierdas. Algunos de tanto éxito como Ernest Hemingway, John Dos Passos o Lillian Hellman.

History Today se planteó realizar una película sobre la situación en que se hallaba la República Española tras el alzamiento militar. El resultado fue *Spain in flames* (1936), dirigida por Helen van Dongen, que contó con el holandés Joris Ivens como ayudante. Al estar elaborada con material de archivo, se les planteó inmediatamente la necesidad de rodar sobre el terreno una película sobre la guerra en España. Los artistas y escritores asociados a History Today hicieron una suscripción y con el dinero recaudado enviaron a España a Joris Ivens, un cineasta nacido en 1898, perteneciente a la tercera generación de una familia de fotógrafos, que se había marchado a vivir a los Estados Unidos en 1934 después de filmar en la Unión Soviética su documental *Konsomol*, con música de Hans Eisler. Durante su vida, este gran documentalista viajaría por todo el mundo: Rusa, China, Laos, Vietnam... realizando una gran obra en la que renovaría el género documental.

Así nació *The Spanish Earth* (Tierra española). Entre marzo y mayo de 1937 Ivens y Ernest Hemingway trabajaron juntos en el rodaje. En ella mezclaban elementos reales y elementos de ficción a través de la vida de su protagonista, un joven campesino de Fuentidueña convertido en el hilo conductor de una historia sobre la defensa de Madrid y de la España republicana. Contiene escenas reales rodadas en el frente de la Ciudad Universitaria y en la batalla del Jarama. Hemingway escribió el guión y

puso su voz como narrador para la exhibición comercial del filme. Su primera proyección se realizó en la Casa Blanca y conmovió al presidente Franklin D. Roosevelt el 8 de julio de 1937. Roosevelt manifestó su simpatía por la República española, y sugirió que en el filme se destacara la lucha de los campesinos contra los latifundistas. En su reclamo publicitario, los carteles de *Tierra Española* decían: *"El film que ha conmovido al mundo. Proyectado ante el presidente Roosevelt y los delegados de la Sociedad de Nacionales. Un testimonio de nuestra lucha"*. Era una película esperanzada.

Desde el punto de vista comercial, *Tierra española* fue marginada de los canales habituales de distribución y se proyectó en sesiones privadas donde se recaudaban fondos para ayudar a la República (recuerden la primera secuencia de *Tierra y libertad,* donde se relata una de estas cuestaciones). La más conocida sesión privada tuvo lugar en la casa del actor Fredrich March, y a ella asistieron cineastas de la categoría de Ernest Lubisch, Fritz Lang, King Vidor, Anatole Litvak; actores como Robert Montgomery, Errol Flynn y Joan Bennet; el novelista Dashiell Hammett, el guionista Dudley Nichols (autor de *La diligencia*, entre otras) y la escritora Dorothy Parker.

En enero de 1937 se había creado en Nueva York un Comité Norteamericano para la Ayuda a la Democracia española, presidido por un obispo anglicano, al que pertenecieron Albert Einstein, los novelistas Thomas Mann, Sinclair Lewis, Theodor Dreisser... Un mes más tarde también se constituyó en Hollywood el Comité de Artistas Cinematográficos para la Democracia española, que contó con los únicos medios aportados por los artistas de Hollywood, entre ellos el director Lewis Milestone, los guionistas Nichols y George S. Haufman; los actores James Cagney, Sylvia Sydney, Paul Muni, Franchot Tone... Como contrapartida, los sectores más reaccionarios de la industria cinematográfica norteamericana montaron otro comité en apoyo a Franco, capitaneado por John Wayne.

La ayuda entregada para la república española por todos estos artistas, fue agradecida por Dolores Ibarruri mediante una carta. Los miembros del comité respondieron a la Pasionaria: *"El haber recibido un saludo personal de quien ha llegado a ser un símbolo vivo de la lucha de los trabajadores por la democracia y la libertad es un honor que los artistas de la pantalla apreciamos sinceramente. Deseamos que los heroicos esfuerzos del pueblo español, asistido por todos los amigos de la demo-*

cracia española, lleven a España a una rápida victoria". Firmado, además de los ya citados, por Robert Montgomery, Joan Crawford, Bette Davis, Miriam Hopkins...

La respuesta franquista consistió en ordenar que en la prensa jamás aparecieran los nombres de todos estos personajes y de algunos más. La censura no osó, sin embargo, prohibir la exhibición de sus películas en la zona nacional. Aquel era un ejemplo de censura selectiva, sobre la que podríamos escribir una enciclopedia. Así, en 1939, apenas acabada la guerra civil, la Jefatura Nacional de Prensa de Madrid publicó una orden en la que prohibía citar en cualquier medio de prensa a una serie de actores, directores y productores cinematográficos. La lista era larga y en ella están muchos de los ya citados aquí. Otros de los vetados —aunque no sus películas— fueron Bing Crosby, Douglas Fairbanks, Frances Farmer, John Garfield, Burguess Meredith, Paul Muni, Paul Robeson... y Charles Chaplin, contra el que mantuvieron el veto durante años.

En 1937 se produjo *Heart of Spain*, escrita por John Howard Lawson y dirigida por Paul Satran y Leo Hurwitz; una coproducción norteamericano-canadiense de la Frontier Films en colaboración con el Comité Canadiense de Ayuda a España que se proyectó con éxito. En ella se relataba las actividades del Instituto Hispano Canadiense de Transfusiones de Sangre, dirigido por Norman Bethune, un brigadista. También de Frontier Films es el documental *Return to life* (1938), en el que participó el fotógrafo Henri Cartier-Bresson bajo la dirección de Herbert Kline, quienes, con el operador Jacques Lemare, filmaron a la Brigada Lincoln, y terminaron en 1938 el cortometraje *With the Lincoln Batallion in Spain*.

Cuatro ficciones de guerra

Durante la Guerra Civil española, Hollywood produjo tres películas de ficción ambientadas en la contienda y una cuarta en plena postguerra.

Love under fire (George Marshall, 1937), fue producida por Nunnally Johnson para Twenty Century Fox. Loretta Young, acusada de robo, huye a Madrid perseguida por el inspector Don Ameche. Entonces les estalla la guerra. En la aventura, los protagonistas se enamoran. Ella es inocente, él la cree, y para demostrarlo tienen que regresar a su país atravesando los peligros de la guerra civil. El conflicto es un pretexto. El Departamento Nacional de Cinematografía franquista la visionó y no puso reparos a su

comercialización en el extranjero, si bien no permitió su estreno en la España nacional.

Treinta años más tarde, el propio Nunnally Johnson dirigió otra película ambientada en la Guerra Civil española, *The angel wore red* (1960), en la que este productor metido a cineasta confundía a los republicanos con los nacionalistas. La trama era tan absurda que en ella los franquistas querían fusilar a prisioneros del bando nacional que habían abandonado los republicanos; es decir, a los suyos. Sólo el hallazgo de la reliquia de un santo les salvó la vida. Era la señal. Como explica el estudioso Jaime Genover, *"si el film quería demostrar que todos los combatientes de la guerra civil fueron estúpidos, está realmente conseguido"*.

The last train from Madrid (James Hogan, 1937), de la Paramount, relata las peripecias de varias personas que quieren abandonar el Madrid asediado y viajar en tren hacia Valencia. Madrid es una ciudad inhabitable llena de revolucionarios armados. No fue estrenada durante la España franquista, aunque no contenía ningún ataque a la llamada causa nacional.

En *Blockade* (*Asedio,* de William Dieterle, 1938) Henry Fonda es un campesino que vive tranquilamente en la costa. Estalla la guerra, llegan los primeros bombardeos y Fonda consigue que sus vecinos no huyan, les convence para que se queden a luchar y defender el pueblo de los enemigos que avanzan. Detienen el avance de los facciosos y se quedan aislados defendiendo su pueblo. En *Asedio* se mezcla el mensaje pro republicano con el pacifismo. *"Nuestro país se ha convertido en un campo de batalla. Esto no es una guerra corriente entre soldados: es una matanza. Matanza de gente inocente que no tiene ninguna culpa. ¿Por qué no lo impide el mundo?"*. La exhibición comercial de *Asedio* fue cortada de cuajo en cuanto las autoridades franquistas amenazaron a la United Artists con cerrarles el negocio si no retiraban la película. En enero de 1939, *Asedio* desapareció de las carteleras. Su guionista era John Howard Lawson, fundador presidente del Sindicato de Escritores Cinematográficos, autor —recordemos— del guión de *Heart of Spain,* y, como Alvah Bessie, uno de "Los Diez de Hollywood" encarcelados por el macarthismo.

Lawson, Bessie, Howard Koch, guionista de *Casablanca,* o el mismísimo Michael Curtiz, director de esta obra maestra, eran la antítesis del ultraderechista Sam Wood, que filmó *Por quién doblan las campanas* entre 1941 y 1943 a partir de la novela de Hemingway y con Gary Cooper en el papel de Robert Jordan. Tanto Wood como Cooper colaboraron con

el Comité de Actividades Antiamericanas, denunciaron a sus compañeros de profesión y acusaron de ser miembros del Partido Comunista a cuantos fuera necesario. Dos derechistas al mando de una epopeya pro-republicana. Demasiado para Wood. La falta de respeto a las reflexiones de Hemingway, reducidas a una lineal historia de amor y aventura, es total. Tanto en la película de Wood como en *Las nieves del Kilimanjaro*, firmada por Henry King en 1952, los atormentados vitalistas de Hemingway, brigadistas internacionales por más señas, son encarnados sin demasiada convicción por actores más preocupados por las glorias del *star-system* que por la creación de personajes.

De la batalla del Ebro a las listas negras

En 1937, comenzó la represión contra la izquierda intelectual y artística de Hollywood a través del ya citado Comité montado por Joseph McCarthy, senador de Wisconsin, y cuyas actividades se reanudaron con nuevos bríos en 1945. Su objetivo, en plena guerra fría, era desenmascarar a los "comunistas" infiltrados en la industria cinematográfica. El Comité dependía directamente del Congreso de los Estados Unidos y, por lo tanto, tenía derecho para exigir su colaboración a cuantos testigos decidiera interrogar. Quien se negara incurría en un delito de desacato y podría ser condenado a la cárcel.

El Comité de Actividades Antiamericanas empezaba siempre pidiendo a sus interrogados nombres de compañeros de profesión que fueran comunistas. Ring Larner respondió: *"Podría hacerlo, pero me despreciaría a mí mismo a la mañana siguiente"*. En 1947, la psicosis y el miedo se apoderaron de un Hollywood sacudido por una auténtica "caza de brujas". La política se adueñó de la Meca del Cine. El Comité de Actividades Antiamericanas emplazó a diecinueve testigos "hostiles": guionistas, directores, productores y actores. De ellos diez se negaron a contestar y fueron condenados y encarcelados Se les conocería desde entonces como *Los diez de Hollywood*. Entre ellos estaba Alvah Bessie, novelista y guionista nominado al Oscar por la película de Raoul Walsh *Objetivo Birmania*, que fue denunciado directamente por el productor Jack Warner. Junto a Bessie, a Lawson y a Lardner, ya citados, también fueron condenados Herbert Biberman, director de *La sal de la tierra*, los guionistas Dalton Trumbo, Lester Cole, Albert Maltz y Samuel Ornitz, el director Edward Dimytryk y

el productor Adrian Scott. Los diez se habían negado a contestar, acogiéndose a la quinta enmienda que impide declarar sobre sí mismo.

Como reacción, los estudios suspendían de empleo y sueldo a cuantos se negaran a responder. Las listas negras incluyeron también a ilustres visitantes de Hollywood como Luis Buñuel, quien en 1937 había facilitado salvoconductos republicanos a Hemingway, a Ivens y a Dos Passos. Buñuel permaneció hasta 1975 en la lista negra por ser comunista, por haber firmado un manifiesto contra la bomba atómica y por figurar en un comité de apoyo de la revista antifranquista *España libre* que dirigía por Albert Camus. *"Cada vez que pasaba por los Estados Unidos* —escribió Buñuel en su libro de memorias—, *me veía sometido a las mismas medidas discriminatorias, tratado como un gangster"*.

En 1973, mientras en España vivíamos el crepúsculo del franquismo, la guerra civil española pasó fugazmente por la película *Tal como éramos* (The way we were), de Sydney Pollack, cuando Hollywood decidió purgar suavemente sus culpas por "la caza de brujas" y filmó una historia de amor y política bajo la sombra del maccarthysmo, en la que Barbra Streisand arengaba en un flashback que la recordaba como dirigente universitaria de la Liga de Comunistas Juveniles: *"En la URSS están preocupados por la Guerra Civil española. Miles de hombres mueren y luchan en una guerra entre hermanos. Sólo un país envía ayuda. Sólo un país: ¡la Unión Soviética! Vamos a ver. ¿De qué tenéis miedo? Los rusos ayudan a la República Española. ¿Eso os da miedo?"*.

Cinco años más tarde, cuando en 1997 la industria de Hollywood se planteó por fin volver a poner sus nombres en los títulos de crédito de sus viejas películas, trescientos guionistas y directores de cine permanecían aún en las listas negras. Alvah Bessie no llegó a ver su nombre en la pantalla. Falleció en 1985 de un ataque al corazón después de haber desarrollado una larga carrera como novelista (suya es *El símbolo*, una novela inspirada en la vida de Marilyn Monroe) y como articulista desde sus primeros tiempos en el periódico de izquierdas *New Masses*. Antes dejó su huella en la película *España otra vez,* de Jaime Camino, filmada en 1968.

España otra vez es una reflexión sobre la Guerra Civil vista desde la perspectiva de un combatiente de las brigadas internacionales que regresa a España después de treinta años. Bessie participó en este filme como actor, interpretándose a sí mismo, y firmó además el guión junto a Román Gubern. Se trata de un documento cinematográfico único, en el que no

falta el peso sentimental de un individuo, vencido en una lucha idealista, que reflexiona sobre su pasado.

Las listas negras y las traiciones sacudieron Hollywood. Muchos lo pagaron con la cárcel. Como dijo Orson Welles en su famosa entrevista a Andrew Sarris: *"El problema del arte americano es que las izquierdas traicionan a las izquierdas; es una autotraición. En un sentido, por estupidez, por ortodoxia y por los slogans; en otro, por simple traición. En nuestra generación somos muy pocos los que no hemos traicionado nuestra postura, los que no hemos dado nombres de otras personas. Lo malo de las izquierdas americanas es que han traicionado para salvar sus piscinas. En mi generación no hubo derechas americanas. Intelectualmente no existían"*.

El actor cómico Zero Mostel, que rodaría en España aquel abracadabrante *Golfus de Roma* dirigido por Richard Lester, pasó quince años sin poder actuar por estar incluido en las listas negras. En *The Front*, del también *blacklisted* Martín Ritt, se interpreta a sí mismo. Como personalización de la tragedia, Elia Kazan, que traicionó a sus colegas ante el Comité de Actividades Antiamericanas, cuenta en su autobiografía: *"Una noche de invierno me encontré con Zero en la calle 62, cerca de Columbus Avenue. Para entonces ya me había acorazado contra la desaprobación de mis viejos amigos y no me importaba demasiado lo que pudieran pensar personas con las que mantenía una relación mucho más estrecha que con Zero. Sin embargo, lo que él pensara sí me importaba, no sé bien por qué. Me detuvo y me pasó el brazo por el cuello —apretándome demasiado—, y me dijo con una de las voces más tristes que he oído: '¿Por qué hiciste eso? No deberías haberlo hecho eso'. Me llevó a un bar y tomamos una copa tras otra, pero ni él ni yo hablamos mucho. Se limitaba a mirarme de vez en cuando, y sus ojos me decían lo que sus labios callaban: '¿Por qué lo hiciste?'. No volví a verle"*.

Un testimonio desolado que he querido ofrecer como colofón de este viaje a las huellas de la tragedia española en el cine norteamericano. Un estudio pendiente que, si se hiciera con profundidad, podría resultar revelador para muchos. Dentro de la cinematografía de habla inglesa, Inglaterra nos ha ofrecido también algunas películas donde aparece, en distinta medida, el tema de la Guerra Civil española: *Another Country, Carrington,* la ya citada *Tierra y Libertad...* Pero, como dijo Kypling, esa ya es otra historia. ¿O no?

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL RESEÑADA

BESSIE, Alvah. *Hombres en guerra. Historia de norteamericanos en España.* Ed. Era. México, 1969.

— *El símbolo.* Grijalbo. Barcelona, 1977.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro (Memorias).* Plaza y Janés. Barcelona, 1982.

CRUSELLS, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda.* Ariel Historia. Barcelona, 2000.

GENOVER, Jaime. "La Guerra Civil española". El Cine. Enciclopedia del Séptimo Arte. Tomo 5. pp. 179-184. Buru Lan. San Sebastián, 1973.

GUBERN, Román. *La caza de brujas en Hollywood.* Crónicas Anagrama. Barcelona, 1987.

KAZAN, Elia. *Mi vida.* Temas de Hoy. Madrid, 1990.

MARINERO, Francisco. "Casablanca. Una experiencia mágica". *Historia del Cine.* Tomo I. pp. 147-148. Diario 16. Información y Prensa S.A. Madrid, 1987.

RIAMBAU, Esteban y Mirito TORREIRO. "La Caza de brujas. Una pesadilla en la fábrica de sueños". *Dirigido por.* Barcelona, 1980.

SADOUL, Georges. *Dictionnaire des cineastes* y *Dictionnaire des films.* Ambos en Microcosme / Éditions du Seuil. Paris, 1965.

SARRIS, Andrew. *Entrevistas con directores de cine.* Editorial Magisterio Español. Madrid, 1970.

VV.AA. *Historia Universal del Cine.* Planeta. 1982. Sobre la Guerra Civil española y Ernest Hemingway: tomo 8, cap. 36, pp. 1010-1015. Sobre la "caza de brujas": tomo 11, cap. 42, pp. 1301-1309. Sobre Joris Ivens: tomo 17, cap. 82, pp. 2202-2204.

VV.AA. "Debat: Cinema I Guerra civil: Tierra y Libertad I Libertarias", con textos de Victor Alba, Gabriel Jackson y José Álvarez Junco. L'Avenç, núm. 205. Juliol-Agost, 1996.

FOLLETOS

— Ciclo dedicado a la Guerra Civil española. Cine club "Chaplin". Alicante, septiembre de 1979.

— Ciclo sobre Nuevos autores del cine español. Cine club Chaplin-Aula de Cultura. Alicante, junio 1979.

OTRAS PUBLICACIONES

Revistas: *Dirigido Por*, *Nuevo Fotogramas*, *L'Avenç*, *Tiempo* y *Casablanca*. Press-books de películas y archivo personal del autor.

SABATINI'S *SCARAMOUCHE:* THE MASK AND THE REVOLUTION

Stephen KNAPPER
University of Kingston

> He was born with the gift of laughter and a sense that the world was mad[1].

The opening line of Rafael Sabatini's 1921 novel, *Scaramouche*, is inscribed on his tombstone in Switzerland[2] as well as on one of the colleges in Yale[3] and has been used in the obituary of the American student political activist, Abbie Hoffman[4]. As a leading screenwriter of historical fiction has remarked, the epithet is typical of Sabatini's skill in commanding the reader's attention from the first line[5]. It describes the protagonist, André-Louis Moreau, who, as we shall see below, is forced to don the mask of Scaramouche in order to seek revenge for the murder of his revolutionary friend at the hands of a reactionary Marquis on the eve of the French Revolution.

After giving a plot synopsis with illustrations I intend here to examine the novel in relation to the adaptations made of it for the American cinema in 1923 and 1952 respectively and the intermittent studio treatments. I shall concentrate particularly on the treatment of revolution, with particular emphasis on the representations of the figure of Scaramouche.

---

1 Rafael Sabatini, *Scaramouche*, London: Hutchinson 1923 p. 1.
2 Thanks to Jesse F. Knight who is preparing a bibliography of Sabatini.
3 George Macdonald Fraser, *The Hollywood History of the World*, London: Penguin 1988 p. 128.
4 *The Guardian*, April 20, 1989.
5 Fraser, *op. cit.* p. 128.

The novel is divided into three parts: The Robe; The Buskin; and The Sword corresponding to the three phases of the protagonist's career as a lawyer, actor and swordsman. André-Louis Moreau is a young cynical Breton lawyer who reluctantly becomes involved in the beginnings of the French Revolution after his best friend, Philippe de Valmorin, a seminarist and revolutionary, is killed in an ill-matched duel by the Marquis de la Tour d'Azyr. His attempts to find justice for his friend's murder at the office of the King's Lieutenant in Rennes prove futile and he accidentally finds his true vocation as a political agitator when he makes a speech to the crowd of the Societies of law students outside, decrying Philippe's murder as a flagrant example of the nobility's abuse of privilege. Philippe had objected to the forest laws which meant that a peasant had been shot for stealing a pheasant. The revolutionary significance of the objection is underlined by the impetus the inequity of forestry law gave to Marx's interest in materialism and economic questions[6].

The enthusiastic reception to the speech leads to him being sent as an emissary to the Societies in Nantes where Sabatini identifies him as the historical orator *Omnes Omnibus*. He is forced to flee the law as a result of his political activity and after a fleeting meeting with his childhood sweetheart, Aline de Kercadiou, who, to his displeasure, is being courted by the Marquis, he hides in a barn at night.

Upon awakening the next morning he surprises a company of *commedia dell'arte* players rehearsing their improvisations, as he ironically puts it. Joining the company he eventually replaces the actor playing Scaramouche who was thus described by Binet, the troupe's leader:

---

6 "It was, indeed, the undermining of forest 'liberties' which led Marx to a material analysis of history. In the 1859 *Preface to A Critique of Political Economy*, Marx wrote: 'In the year 1842-3, as editor of the *Rheinische Zeitung*, I experienced for the first time the embarrassment of having to take part in discussions of so-called material interests.' These 'material interests' were inscribed in the feudal rights of Rhineland peasants to gather fallen wood in the forests. as landowners developed new concepts of private property, woodgathering became a minor offence and then theft, subject to harsh penalties. Customary rights were pushed aside in the hegemony of the property rights of the bourgeois individual". Peter Stallybrass, "'Drunk with the Cup of Liberty.' Robin Hood, the carnivalesque and the rhetoric of violence in early modern England." in ed. Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse, *The Violence of Representation*, London and New York: Routledge 1989 p. 60.

> he is Scaramouche not only on the stage, but also in the world. He has a gift of sly intrigue, an art of setting folk by the ears, combined with an impudent aggressiveness upon occasion when he considers himself safe from reprisals. He is Scaramouche, the little skirmisher, to the very life[7].

In a costume reminiscent of Tiberio Fiorilli, the seventeenth century Neapolitan actor who made the character of Scaramouche famous at the court of Louis XIV, "all black in the Spanish fashion of the seventeenth century, his face adorned with a pair of moustachios", Moreau performs plays he writes himself, adapted from classic and contemporary comedy. Thus he plays "the roaring captain's sly lieutenant" in an adaptation of the *Miles Gloriosus*, or the protagonist in *Figaro-Scaramouche* and *Les Fourberies de Scaramouche* and meets with great success. The company moves through small towns in Brittany until it reaches Nantes and it is engaged to play at the Theatre Feydeau. André-Louis has started an affair with Binet's daughter, Climène, and is thus doubly mortified when she is seduced by the Marquis whom he has previously seen in a box at the theatre with Aline. He wreaks his revenge by stepping out of the confines of the play he is performing to denounce the Marquis and his class. Using a carnivalesque example of ambivalent inversion he refers to the aristocracy as "cette canaille noble" before decrying the noble's assault on the bourgeoisie in Rennes, which actually occurred in January 1789, and the Marquis' fictional, role in it:

> In the pit pandemonium was already raging. Blows were being freely exchanged: there were scuffling groups, and here and there swords were being drawn, but fortunately the press was too dense to permit of their being used effectively. Those who had women with them, and the timid by nature, were making haste to leave a house that looked like becoming a cock-pit, where chairs were being smashed to provide weapons, and parts of chandeliers were already being used as missiles.
>
> One of these, hurled by the hand of a gentleman in the boxes, narrowly missed Scaramouche where he stood, looking down in a

7 Sabatini 1921 *op. cit.* p. 93.

> sort of grim triumph upon the havoc his words had wrought. Knowing of what inflammable material the audience were composed, he had deliberately flung down amongst them the lighted torch of discord, to produce this conflagration.
> He saw men falling quickly into groups representative of one side or other of this great quarrel that already was beginning to agitate the whole of France. Their rallying cries were ringing through the theatre.
> "Down with the canaille!" from some
> "Down with the privileged!" from others.
> And then above the general din one cry rang out sharply and insistently.
> "To the box! Death to the butcher of Rennes! Death to La Tour d'Azyr who makes war on the people!"
> There was a rush for one of the doors of the pit that opened upon the staircase leading to the boxes.
> And now whilst battle and confusion spread with the speed of fire, overflowing from the theatre into the street itself, La Tour d'Azyr's box, which had become the main object of the attack of the bourgeoisie, had also become the rallying ground for such gentlemen as were present in the theatre and for those who, without being men of birth themselves, were nevertheless attached to the party of the nobles[8].

This outstanding metaphor of the French Revolution is extended when the rebellion in the auditorium is mirrored on the stage with all the members of the *commedia* troupe rallying to Scaramouche's aid when he is attacked by Binet's Pantaloon. Moreau shoots him and escapes. The Marquis too eludes his enemies and the third part of the novel, The Sword, is the story of how the two eventually meet in a duel after Moreau has become a master fencer and a deputy in the National Assembly, the champion of the Third Estate who challenges most of the nobility to duels. The Marquis is defeated but not killed, and in a series of events set against the backdrop of the beginnings of the Terror in 1792, Moreau ultimately spares his life upon learning that he is his

8 *ibid.* pp. 186-7.

bastard son and finishes the novel gazing adoringly into the eyes of his beloved Aline.

Sabatini skilfully weaves his narrative into the tapestry of the significant events of the revolution in Paris. Thus both the antagonists are present at Camille Desmoulin's call to arms in the Palais-Royale, Moreau is persuaded by two founders of the Club des Jacobins, Le Chapelier and Danton, to become a deputy, and when Aline and Moreau's mother, the Countess de Plougastel, try to flee Paris, it is during the September Massacres of 1792.

The novel contains quite an accurate depiction of the major events of the French Revolution and some of the socio-economic and political forces behind it. Employing Allan Rodway's distinction of the radical and the reactionary strands of the Romantic movement, it could be argued that it falls into the former category[9]. Sabatini's swashbuckling fiction was strongly influenced by that of the suffragette Mary Johnston, the plot of whose *Old Dominion* (1899), wherein an English aristocrat champions the cause of imprisoned slaves is used in his *Captain Blood* (1922). Certainly there is no nostalgic return to the anachronistic feudal values celebrated by Sir Walter Scott, and Moreau's political motivations are directly the opposite of those of Sir Percy Blakeney, the hero of Baroness Orczy's *The Scarlet Pimpernel.* There is neither the mystique nor the defence of royalty present in Anthony Hope's *The Prisoner of Zenda,* and even though Moreau is in reality an aristocrat, albeit an illegitimate one, who renounces the revolution's excesses in order to be with the woman he loves, he maintains himself to be a champion of republican values:

> I desire a society which selects its rulers from the best elements of every class and denies the rights of any class or corporation to usurp the government to itself - whether it be the nobles, the clergy, the bourgeoisie or the proletariat[10].

---

9 Cfr. Allan Rodway, *The Romantic Conflict*, London 1963 cit. in Jeffrey Richards, *Swordsmen of the Screen. From Douglas Fairbanks to Michael York,* London, Henley and Boston: Routledge and Kegan Paul 1977 p. 9.

10 *ibid.* p. 342.

It is not strange then that the novel should have found success in history's most powerful republic at a time when Communism had established itself in the Soviet Union and the effects of the Russian Revolution were making themselves felt across a Europe ravaged by the first world war while Fascism was nascent in Italy. Discussing the historical veracity of the novel the historian Peter Burley has remarked:

> Compete fiction? - on the evening of May 5th, 1789, after the opening session of the States-General, George Washington's special envoy in Europe (Gouverneur Morris) recorded dining with a deputy whose background and politics tallied with Scaramouche's down to the last detail[11].

Morris, a man with a wooden leg as a result of jumping out of a woman's window during an amorous escapade, was spying for Washington while working in Paris as an agent for an American tobacco export firm. On the evening in question he was in fact dining with a group of deputies which included a "liberally-minded Breton noble" who had stood for election to the Third Estate and was urged by Morris to seek a constitution where voting would be by order rather than by head[12].

In that he came from Brittany, was liberally-minded and a noble, this deputy's background tallies with that of Scaramouche - unfortunately the resemblance stops there. Yet it is important in explaining the appeal of the novel. At a time when revolutionary fervour was again stirring on the continent, and indeed had upturned one of the world's most reactionary monarchies in Russia four years earlier, a novel vividly set in the French Revolution containing a number of political discourses urging reform, albeit of a republican or Utopian Socialist nature, was exceedingly popular. Why? Did it tap an escapist nerve in its readers or did it serve to channel their perceptions of injustice into the realms of armchair fantasy? Did it politicise anyone? What effect did it have?

---

11 Peter Burley, "A Farrago of Nonsense? The French Revolution in the Cinema". in *History Today, vol. 39* May 1989 p. 53.

12 Peter Burley, *Witness to the French Revolution. British and American Despatches from France 1788-94*, London: Wiedenfeld and Nicolson 1989 p. 42.

A synopsis made for Metro Pictures just after the novel was published concludes with doubts as to its popular appeal:

> The public would be interested in the historical sequences but would they care about André or Scaramouche?[13]

It was pointed out that the Revolution offered the opportunity for "spectacular effects"[14], although it would be expensive and it was perhaps with the former consideration in mind that a decision was made to start production in 1923. Rex Ingrams, the director of *The Four Horsemen of the Apocalypse* starring Rudolfo Valentino, was assigned to a script by the screenwriter Willis Goldbeck. The script was essentially faithful to the novel in its development of the narrative, and great importance was attached to the revolutionary background. Painstaking care was taken in providing authentic backdrops, a village was constructed in the San Fernando Valley and a set of revolutionary Paris was built in the Metro studios with meticulous attention to detail.

The film's star, Ramon Novarro, who was to replace Valentino as Metro's leading man, helped to recruit fellow Mexican immigrants in Los Angeles to be part of the 10,000 extras recruited for the many crowd scenes[15]. By the end of filming it had cost $1,139,014 and was thus the star vehicle of Metro's 1923-24 programme[16].

The film is remarkable for the importance attached to the revolution which, if anything, would seem stronger than in Sabatini's novel. Even though the Omnes Omnibus episode in Nantes is omitted, the crowd scenes in Rennes, shot with eleven cameras, reinforce Moreau's political commitment which had already been established by an earlier comment to Aline by his godfather, Quintin de Kercadiou:

> Paris has filled him with revolutionary ideas[17].

---

13 E. J. Meagher, Synopsis of *Scaramouche,* October 21, 1921. MGM Collection. Cinema-Television Library and Archives of the Performing Arts, Doheny Library, University of Southern California (USC), Los Angeles.

14 *ibid.*

15 *Photoplay* August 1923.

16 *The Morning Telegraph,* September 9, 1923.

17 *Scaramouche*, Final Titles, (Preceded by Credits (1) and Cast list (2)) September 4, 1923, MGM Collection, USC. no. 35.

A reference to André's return to Gavrillac from Paris with Philippe, who had been carrying a copy of a Declaration from the States-General, signed by the King, decreeing the end of the nobility's abuse of privilege, which André proceeds to propagate to the crowd. There is thus less of the initial reluctance of the André of the novel to espouse the revolutionary cause, although the main impetus is still Philippe's death in the duel with the Marquis, killed because of his "too dangerous gift of eloquence".

Armed by Le Chapelier, Moreau escapes the Royal Dragoons ordered to arrest him by the King's Lieutenant and joins Binet's troupe of strolling players. His next sortie into revolutionary politics is a meeting with Le Chapelier in a wine shop in Paris, where he temporarily refuses to help him and the deputies from the National Assembly. Stronger weapons than words are needed to beat the aristocracy but soon the word for the people to rise up will be given. The revolution, as far as its depiction in the film is concerned, starts that evening in the theatre. "Once more," the spectator is told, "André-Louis donned the hose and doublet of Scaramouche —in his heart the fateful words of Marat, and on his lips a prayer— that the slayer of Philippe de Vilmorin might be in his accustomed place"[18].

The staging of the riot instigated by him is very closely modelled on the episode from the novel.

> 198. STAGE. Scaramouche in triumph smiles grimly upon the chaos he has created. He ducks as someone hurls a chair from one of the boxes[19].

The action thereafter, in what was considered by the *Variety* reviewer to be the smoother running half of the film[20], is dictated by political events and institutions. After the revolt in the theatre is the theatre of the revolt, the National Assembly. Danton, "pock-marked idol of the people"[21], is played by an actor, George Siegman, who bears a much closer resemblance

18 *ibid.* no. 124.

19 Willis Goldbeck, *Scaramouche*, Screenplay, Copied in Metro-Goldwyn-Meyer Script Department, March 10, 1938 p. 59. Compare with Sabatini's description cited above on pp. 5-6.

20 *Variety*, September 20, 1923.

21 Final Titles *op. cit.* no. 133.

to his historical counterpart than did Gerard Depardieu in Andrzej Wajda's eponymous film of 1983. Speaking at the podium, at a session presided over by Le Chapelier, the camera focuses on his rosette, loaned to Ingram by the gargantuan revolutionary's only living descendent, Vincent J. Danton of Boston, Massachussets. Vignettes are provided of Mirabeau, Robespierre and Marat and we see the beginnings of the monstrous revolutionary mob in the grotesque faces of the people in the gallery.

André-Louis is approached at the fencing school in the Rue de Hasard by Danton and Le Chapelier to champion the deputies of the Third Estate and he duly agrees, effectively parodying the Marquis in a speech to the assembly wherein he reports his victory in a duel with the Chevalier de Chabrillane. Challenged by the Marquis himself Moreau agrees to an encounter behind the cathedral which, despite frenzied efforts from Aline to stop him, he promptly wins by injuring the Marquis' sword arm. The Marquis is a broken man but upon seeing him alive Aline assumes that he has won and faints in his arms. André-Louis sees this and, misconstruing the situation, accepts a post in the provinces. Meanwhile:

> Through the months... the sullen thunder of revolt that grew and grew[22].

News of the invasion of Austrian and Prussian troops on August 10, 1792, is the final straw. Axes are sharpened, a sedan chair is smashed, the mob, led by Danton, goes on the rampage:

> 316. PARIS - STREET. (The Marseillaise triumphant now, unrestrained). Danton. His mob, swollen, to gigantic proportions now, swinging on behind, carried along by the paen of the Marseillaise. They join the narrow street from wall to wall, men, women, singing, shouting, screaming. Liberty caps. pikes, brandished weapons. Bottles from which the men swill down great gulps. Women disheveled, breasts bare, gaunt Valkyries, fighting with a fierce jocularity among themselves as they march, drinking like the men, with them[23].

22 *ibid.* no. 183.
23 Screenplay *op. cit.* p. 93.

The palace at the Tuileries is stormed and a fleeting glimpse of Napoleon Bonaparte seen in the battle between the mob led by "La Revolte" and the Swiss Guards. The Marquis, leading a cortege of aristocrats, attempts to stop the flow inside but is clubbed down by a revolutionary and left for dead. The mob is thence increasingly characterised by scenes of bacchanalian frenzy, interspersed with moments of comedy, creating the impression of a grotesque, monstrous army of dissent:

> And through the endless hours of night - the screaming of the grindstones, the roll of drums, the shouts, the bestial laughter of the marching hosts of Terror[24]

Nowhere is this more evident than at the end of the film. Differing from the novel, the Marquis is freed by André to go out and confront the rampaging hoardes in the street. He charges at them in the street and is steamrollered by the marauding populace:

> As the mob swings round a corner there is shown ahead an arch. In this suddenly appears the torn figure of the Marquis. With his shirt in threads, but still retaining the magnificent carriage - and courage - that was his from the beginning - he fronts the mob, stands there with sword drawn, prepared stoically to die. The mob goes on singing, screaming, pursuing its tumultuous way between the narrow walls, bearing down with the slow certainty of a Frankenstein upon this aristocrat making his last stand. And like a Frankenstein it rolls over him, crushing him on its way without a pause. The old order is dead[25].

André-Louis attempts to accompany Aline and his mother to safety, but is stopped by members of the revolutionary guard at the city gates. They, and the omnipresent mob, clamour for the aristocrats' heads. André, after a tussle with the the head guard, is forced to appeal to the people's sentimentality and generosity, and despite their monstrous attributes they

24 Final Titles, *op. cit.* no. 216.
25 Screenplay *op. cit.* p. 107.

consent to his plea in thanks for all that André-Louis has done for the revolutionary cause. Forming a phalanx they accompany the carriage through the city gates:

> The gates swing slowly to.
> 371.FG THE MOB. They form a tumultuous procession in the wake of a screaming woman leader. They sing the Marseillaise, marching into camera, swords brandished, with bottles, banners and pikes. The camera moves slowly with them. FADE OUT[26].

Permission for the obligatory happy ending has thus been accorded by the people in a subversion of the romantic genre. The last impression however owes more to agit-prop[27] than traditional romance and it was to have its effects on American society. Reviews remarked upon the skill and authenticity with which Ingrams represented the revolution. Indeed an editorial in a Massachusetts newspaper, *The Providence News*, urged readers to see the film in order to inspire them to vote against the oppressive mill barons in the city:

> *The Providence News*, in an editorial, took occasion to liken the causes of the French Revolution to political conditions in Rhode Island, and urged that "every man and woman in Rhode Island would do well to see 'Scaramouche'"
> "The common people of France rose up against the oppression and misrule of the Bourbon aristocracy with the same earnest purposes in which the people of Rhode Island are rising today against political oppression and misrule; said the News' editorial.
> "It is true of course that the mill barons of Rhode Island have never gone to extremes of physical cruelty and tyrrany as did the French oligarchy, moreover the mass of the people of Rhode Island are not ignorant and irreligious as wee the French proletariat of more than a century ago. Still, in broad outline, our bloodless revolution of

26 *ibid.* Appendix p. 7.

27 In an interview in 1928 Ingram said he was very impressed by Eisenstein's *Battleship Potemkin*. Liam O'Leary, Rex Ingram, Master of the Silent Cinema, Pordedone?: Le Giornate del Cinema Muto / British Film Institute 1993 p. 179.

> 1924 bears a close resemblance to the upheaval that shook France in the days of Robespierre, Danton and Marat.
> "There will be no blood spilled in this Rhode Island revolt against the usurpers. Ballots will be the weapons used. Our mill barons would be well to take heed now and yield to the demand of the citizens for self-government, lest the pendulum eventually swing too far the other way. If it does, or when it does, it will be chiefly due to the blindness and greed of wasted interests"[28].

Acclaim was awarded to the many character actors featured in the film:

> The best feature of the production is, however, the very great care which has been taken with small-part players. Every player who has only a flash stands out vividly in the memory. There is the unnamed actress who gives a brilliant moment as one of the victims of the Marquis' amours, the wonderful glimpse of Marat, the rich and ripe vignette of the King's Lieutenant, and the fascinating glimpse of an unemployed soldier called Napoleon Bonaparte. But the excellence of these shots is a handicap, since these people stand out more clearly than most of the leading players"[29].

The revolutionary content of the film has clearly been perceived as having influenced its form, the star system being subordinated to the studio system which has been celebrated by Rudy Behlmer in his discussion of the 1940 remake of another Sabatini novel, *The Sea Hawk*, first filmed in 1924 after the success of Scaramouche:

> By dissecting *The Sea Hawk*'s step by step evolution, from Sabatini through the nine versions of the script by four writers, to the released film, a case history of collaborative film making on an exceptionally elaborate scale emerges... producers, writers, art directors, director, cameraman, special effects team, editor, composer-conductor...The antithesis of an *auteur* film, *The Sea*

28 *The Morning Telegraph*, July 13, 1924.
29 *Kinematograph Weekly* n. 869, December 20, 1923, p. 30.

> *Hawk* is the result of all the better aspects of the collaborative system that was the foundation of the old studio system[30].

Preparations for the remake of *Scaramouche* were begun in earnest in 1946 with a script being prepared by Irmgard von Cube and Allen Vincent. A reading had been commissioned in 1933, perhaps with the view of a remake in talking pictures. However, Von Cube and Vincent's first two outlines were followed by a treatment, refined by Kenneth MacKenna, that was left dormant for three years until research into the historical background was undertaken by Ladislas Fodor in 1949. Fodor worked his research into notes for a different treatment which was then apparently completely reworked by Talbot Jennings in 1950, who handed in six treatments before collaborating with the Jewish refugee George Froeschel and the Englishman Ronald Millar, who crafted the complete and final script for submission in May 1951[31]. Shooting began in the autumn, after the director George Sidney had taken a location crew up to San Francisco's Golden Gate Park for background footage which was also provided by a consignment of film from the Isle of Man and the Channel Islands. Playing Scaramouche had been built into Stewart Granger's contract with MGM but he initially disagreed strongly with producer Carey Wilson's decision to concentrate more on the comedy suggested by George Froeschel and Ronald Millar's free adaptation of Sabatini's story than the dramatic background of the French Revolution[32]. It had originally been intended that Granger play both the roles of André and the Marquis. However, after his disagreement with Wilson two other actors, Fernando Lamas and Ricardo Montalban, started to rehearse both roles. Elizabeth Taylor and Ava Gardner were to play the leading ladies, but due to other commitments were replaced by Janet Leigh as Aline and Eleanor Parker, the fiery actress Lenore. Granger finally agreed to Millar and Froeschel's script and the dancer, producer and writer Mel Ferrer, who had directed José Ferrer as *Cyrano* on Broadway in 1946, was announced as the Marquis.

---

30 *The Sea Hawk*, ed. and intro. by Rudy Behlmer, Madison, Wisconsin and London: University of Wisconsin Press 1982 p. 11.

31 All held in the MGM Collection at USC.

32 Interview with Stewart Granger, *Scaramouche* (laser disc), The Criterion Collection 1988 Side 2 Audio track.

The role of Lenore was one of the many variations Millar and Froeschel had made upon the original novel, refracting a character that had been developed in the previous treatments and outlines. Thus the Climène character had developed from a political opportunist to a woman of the people, substituting, in Eleanor Parker's personification of broad sassy popular culture, for the *La Revolte* character of Ingrams' film. She is dangerous, prone to tempestuous rows with André, with whom she has been carrying out an affair before the action unfurls (an idea originally suggested by Ladislas Fodor), much to the horror of the Production Code Administration who expressed their concern to Louis Mayer about their "illicit sex affair". André's relationship with Aline was also censured, as they specified that André was not to be "sexually upset" by Aline and expressed doubts about the fact that he spends much of the film being in love with her but thinking that she is his sister[33]. Indeed Sidney, the director, had implied sexual relations between unmarried couples in earlier films and it has been suggested that the bad press he received could have been partially a result of his treatment of sexuality, as it has been noted that criticism of him is:

> rooted in an inherently derisive attitude toward popular culture, a discomfort with flagrant depictions of sexuality (both male and female), and an uneasiness with irreverence toward authority and tradition. Consequently, the critics who condemn Sidney for undercutting the dignified screen image of the military and the government only reveal their own conservative ideology. As Cue magazine said of *The Red Danube* in 1949 " [the] astonishing burlesque of Allied officials [is] just short of appalling." But, for Sidney, the mild military satires in *Pacific Rendezvous* (1947), *Pilot No. 5* (1943), *Anchors Aweigh* (1945), *The Red Danube* (1949) and even *A Ticklish Affair* (1963) are less political statements than formal revisions of a tediously earnest tradition (playwright Robert Sherwood's pacifistic sentiments in *Road to*

33 The correspondence between MGM and the Production Code Administration is reported on by Rudy Behlmer in his audio essay on the Scaramouche laser disc (sides 1 and 4).

> *Rome*, 1926, are literally and figuratively watered down in Sidney's adaptation, *Jupiter's Darling*, 1955, an Esther Williams musical)[34]

Despite this view of Sidney's lack of political conviction he had been accused of communism during the McCarthy years:

> Because of his work on the 'liberal' (though hardly pro-Soviet) *Pilot No.5* Sidney was branded a communist during the witch-hunt. Louis Sidney diffused the situation with humour, however, by telling one accuser, "My son is a Communist? Three Rolls-Royces and he's a Communist?"[35]

Pilot No. 5 had been an attack on American-style fascism starring Gene Kelly, which, ironically, the star had considered to be a watered down version of the original critique of a Huey Long type governor. *The Red Danube*, which had been one of Janet Leigh's first major vehicles, had been considered his most political film in which a Russian ballerina asks to be repatriated and finally commits suicide in post-war Vienna. The film got a bad press, "with nearly every critic pointing out that, intentionally or not, the film's anti-Communist premise was subverted by its presentation"[36]. As Joe Phidran pointed out in *The New York Herald Tribune* on September 9, 1949:

> The arguments are so weighted against the Soviets that, whatever your feelings in the matter may be, you may be inclined to root for the Reds[37].

The ambivalence of Sidney's political position is further complicated by the fact that he assisted the producer Carey Wilson film atomic blast tests in Los Alamos, New Mexico and Eniwetok in the South Pacific in 1951. It seems to have been Wilson who decided to eliminate all direct

---

34 Eric Monder, *George Sidney. A Bio-Bibliography*, Westport, Connecticut and London: 1994 p. 7.
35 *ibid.* p. 44.
36 *ibid.* p. 162.
37 *ibid.*

depictions of the revolution from *Scaramouche*, stating that the film would be "oblivious to war and world events"[38]. The absence of the revolution was certainly remarked upon on the film's release:

> This long and extravagantly plotted romance omits (for political reasons?) most of the French Revolution from Sabatini's story, and concentrates on action and intrigue[39].
> The highly complex Sabatini plot has been greatly simplified for present purposes. It finds the French Revolution all but eliminated from the story, because of the inevitable Red analogy were the hero to spout the 1789 theme of Liberty, Equality and Fraternity[40].
> Maybe they feared that someone would say the French revolution was "red" and would stubbornly picket the picture. They have to be careful these days[41].

It is true, as Bosley Crowther pointed out, that in the final cut there are no scenes of mob activity. However, a sequence presaging the storming of the Bastille where the crowd killed Noel, Marquis de Maynes, despite André's vain attempt to save his half-brother was in the final script and was also filmed but not used[42].

The effect of the excision of this scene from the final cut is paradoxically to strengthen the revolutionary message of the film, because, although it may contain no direct depiction of revolutionary activity, the protagonist is never compromised by an association with his sworn enemy and therefore remains a champion of the revolution. This ending was a reworking of an earlier version by Talbot Jennings in which André refuses to join revolutionaries intent on storming the Bastille in order to enjoy the pleasures of Aline's bed[43] - a conclusion presumably forestalled by anticipation of the Production Code Administration's disapproval. The

38 *ibid.* p. 262 n. 102. Citation from Richard Dyer MacCann, "Scaramouche on the Way to the Screen" in, *The Christian Science Monitor,* December 24, 1951.
39 *Monthly Film Bulletin* vol. 19, n. 223, August 1952 pp. 106-7.
40 *Variety*, May 14, 1952.
41 Bosley Crowther, *New York Times*, May 18, 1952.
42 Ronald Millar and George Froeschel, *Scaramouche*. Composite Script. May 24, 1951 p. 118.
43 Talbot Jennings, *Scaramouche* D/C , September 11, 1950, pp. 132-3.

final version has a classic comic ending, André and Aline are to be married and are tossed a bouquet of flowers by Lenore which then explodes in their faces. She smiles and waves and then goes into her house followed by Napoleon Bonaparte, accompanied by the *Marseillaise*. There are clear allusions here to Ingram's 1923 film, which included a short vignette of Napoleon and ended with the marching people whose musical motif was the *Marseillaise*.

This inclusion of Napoleon is important as it situates the dénouement in a historical period some years later than the beginning of the revolution wherein the French monarchy was anything but secure[44]. The film's scant regard for the finer points of history were met with scathing criticism from the French press on its European release. Renée Gasmar in *Le Monde* deplored Hollywood's anachronisms, stating that there were enough in this particular film for it to be a parody of them:

> On pourrait presque croire à une parodie hollywoodienne....
> Vous verrez aussi les Etats generaux se réunir sous le nom d'Assemblée nationale pour permettre à la noblesse de provoquer en duel le tiers état, dans le fallacieux espoir de se débarasser de cette engageance[45].

The satirical broadsheet, *Le Canard Enchainée*, was less concerned about historical veracity:

> Peu nous importe que la Revolution française y soit presentée d'une façon burlesque assez inattendue ....[46]

Whereas the film's carnivalesque representation of history was portrayed by *Carrefour* as being moderately favourable to the revolution:

---

44 Sabatini's novel starts the action just after the publication of the *Cahiers de Doléance* in the autumn of 1788 and finishes after the September massacres of 1792. In Sidney's film Philippe tells André that the revolution is coming, just before he is killed, situating the beginning of the film at around the same time as the novel. Louis XVI was guillotined on January 21, 1793, Marie-Antoinette on October 16 of the same year. Napoleon is seen in full uniform, presupposing the advent of his political importance which came after his defence of the Convention in 1795.

45 Renée Gesmar, *Le Monde*, July 26, 1952.

46 *Le Canard Enchainée*, February 2, 1953.

> Il est amusant de noter que l'esprit de ce film est nettement anti-royaliste, ou plus exactement anti-noble. M.George Sidney prend le parti du peuple. C'est assez rare, quand il s'agit d'une intrigue revolutionnaire, pour qu'on le souligne. Mais M. Sidney n'est pas un jacobin, loin de là. Ses bourgeois rassemblent comme des freres puritains de l'Ohio. Ce sont des revolutionnaires moderés. Si l'on avait laissé faire M.Sidney en 89, on n'aurait certainement pas coupé le cou de Louis XVI, et nous aurions aujourd'hui un monarchie constitutionelle[47].

Aside from the reservations about Sidney's moderation the pro-revolutionary sentiments were echoed by Fred Hayfield in the Daily Compass:

> "Scaramouche" even takes some slight note of the French Revolution, and looks on the Revolutionists, by heaven, with sympathy[48]

It seems paradoxical that a film which had excised any direct depiction of the revolution based on a script which had gone so far as to omit any reference to red, co-written by a man, Ronald Millar, who was later to become the main speechwriter for Margaret Thatcher[49], should thus be perceived as being sympathetic to it. Indeed the film was included by the then Minister of Culture, Jack Lang as part of a programme of films celebrating the bi-centennial of the French Revolution in 1989. The paradox is compounded when one considers how revolutionary references in the earlier drafts were gradually excluded. Thus André's citation of Thomas Jefferson's words:

> We hold these truths to be self-evident, that all men were created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable

47 *Carrefour*, February 25, 1953.

48 Fred Hayfield, "Sabatini's 'Scaramouche'. A Sword Opera, in Color', *Daily Compass*, May 9, 1952.

49 Millar wrote all sixteen of Margaret Thatcher's conference speeches as party leader. See Ronald Millar, *A View from the Wings. West End, West Coast, Westminster.* London: Weidenfeld and Nicolson 1993.

> rights, that among these are life, liberty and the pursuit of happiness. That to secure these rights, governments are instituted among men, deriving their just powers from the consent of the governed. That whenever any form of government becomes destructive of these ends, it is the right of the people to alter or abolish it, and to substitute a new government, laying its foundations on such principles and organising its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their safety and happiness[50].

during the revolt in the theatre, which had been preceded by a mock trial of the Marquis by the *commedia* characters on stage, was shortened in Irmgard von Cube and Allen Vincent's second treatment to miss out the potentially seditious last sentence[51]. The citation was omitted altogether from the later notes, treatments and outlines submitted by Fodor, Jennings, Millar and Froeschel. Could it have been that comparison of the French and American Revolutions was deemed to be too dangerous in the McCarthy climate? Similarly an overt comparison made in Fodor's notes:

> André must go away with Aline. Perhaps to the great Republic across the Atlantic where they seemed to know the great secret when to stop a revolution[52].

is not taken up elsewhere.

The significance of the mask of Scaramouche was spelled out in Von Cube and Vincent's first outline by a Zany, who in the later treatment turns out to be a revolutionary agent, to a bemused policeman:

> "You see, your honor, Scaramouche is not a man - at least not a single man. He is someone else everyday - he has no substance - he is only an idea - he stands apart - disinterested - impersonal - unattainable - he is Justice"[53].

---

50 Irmgard Von Cube and Allen Vincent, *Scaramouche*. Treatment. October 8, 1946 p. 53.

51 Irmgard Von Cube and Allen Vincent. *Scaramouche*. Treatment. November 27, 1946. p. 55.

52 Ladislas Fodor, *Scaramouche*. Notes, July 27, 1949 p. 17.

53 Irmgard Von Cube and Allen Vincent, *Scaramouche*. Outline, September 17, 1946 p. 17.

This equation between the mask and a political and ethical concept is, similarly, not overtly stated in any of the following treatments or scripts. Nevertheless it pervades the final cut as it is through donning the mask of Scaramouche that the protagonist is able to wreak his revenge on the Marquis and thus symbolically champion the cause of the Revolution.

We first hear of the Revolution in the opening scenes when Marie-Antoinette finds a tract written by that murderous republican, Marcus Brutus, in her private chamber. The words, "Liberté, Egalité, Fraternité", are highlighted in bold capitals. "What do they want?", she asks her cousin and admirer, the Marquis de Maynes. "Us, our rights, our lands, our heads."[54], he replies as the queen nervously strokes her neck. The classical Hollywood equation of the Revolution with the Terror begun by D.W. Griffiths' *Orphans of the Storm* seems to be foreshadowed. However, a more ambivalent image is presented in the ransacking of Marcus Brutus' (Philippe de Valmorin) parent's home by the King's men as recounted by his mother to André, whose resourcefulness is required to deceive them and rescue his friend. Although unseen, the metaphor of a secret police, which may have been more readily perceived by the audience as being more common to Communist Europe rather than the FBI of their own society, is present. Philippe rails against the "aristocratic tyrants" and becomes embroiled in an argument with his father (played by Lewis Stone, the Marquis of Ingram's 1923 *Scaramouche*) who reminds him of his own noble birth. The theme of rebellion is echoed in a conversation he has with André, at the inn, "So eager to solve at a blow the dilemma of living. I doubt whether there is a solution but if one does exist by heaven we'll find it together." André's fraternal solidarity is contrasted by De Maynes speech against the principles of the revolution:

> Liberty must be rationed amongst the few with the talent to use it. There's no such thing as equality, most men who are born in the gutter are only at home there. As of fraternity, a De Mayne is nobody's brother. We stand alone at the head of the table and whenever our rights are challenged our answer is this (he grasps the hilt of his sword)[55].

54 Composite Script *op. cit.* p. 5.
55 *ibid.* p. 43.

It is typical of the irony and ambiguity inherent in the script that all these reasons are ultimately challenged and rejected. If liberty is to be equated with freedom of speech then Marcus Brutus is killed because he is too talented. His tract is a direct quote from the utopian socialist priest of Sabatini's novel:

> The grip of the aristocratic tyrants is on all things living, crushing them like grapes in a wine press[56].

The Marquis, like his Sabatinian antecedent, finds he has a "dangerous gift of eloquence" and must be suppressed. This suppression of free speech by force is enacted in the duel between the Marquis, "a high-handed Bourbon who is a 120º proof with a sword"[57], and Philippe, wherein the Marquis' superior "talent" is used to cut his ideological enemy to ribbons. André swears that one day he will do the same to the Marquis and the motivation for his acquisition of an equal and ultimately superior skill with the sword is established. Despite one failed attempt while learning this skill from the Marquis' own fencing master, a revolutionary sympathiser, in which he is saved by Aline, André finally humiliates the Marquis (after one of the longest and best duels in cinematographic history) and spares his life. He later discovers, in a twist from the original novel, that De Maynes is his brother.

André is positively aided and abetted in his quest for revenge by the mask of Scaramouche. Stewart Granger's first appearance on screen as André is immediately preceded by a poster, adapted from Jacques Callot's engraving, featuring the mask. The poster later returns while André is fleeing the King's Men, just before he enters the theatre in order to hide from them. His disguise is presented to him in the form of a drunken actor wearing a long-nosed mask who replies to his own question, "Who is Scaramouche and why does he hide his face behind a mask?", by taking it off and revealing his disfigured features beneath it before collapsing into a stupor. The next shot is of Harlequin and another Callot-inspired Punchinello on a rough stage with a canvas backdrop of a house at the back and a lampost at the front. Scaramouche finally appears on their exit,

---

56 Sabatini 1921 *op. cit.* p. 31.

57 Bosley Crowther, *New York Times*, May 9, 1952.

after frantic backstage activity, provoking universal hilarity in his mime of a drunk who falls foul of the moving lamppost. A physical dimension to satire is provided by him, his own face hidden by the mask, slapping the face of the officer searching for him in the audience. However, he is caught out by Lenore playing the part of Columbine who echoes the drunken Scaramouche's original question with an answer revealing the character's fundamental ambivalence and ambiguity:

> Scaramouche is a fool, a genius, a ne'er-do-well, a saint. Fickle, adoring, false and true together. Woman's enemy and the one thing she can't do without - a man![58]

Upon learning, however, that this man is her lover, André, who recently abandoned her on the way to the altar in order to rescue Philippe, she sets about him with a fury, much to the audience's amusement. All of the commedia characters, led by a Madame Frying Pan, enter the fray and the scene ends with the collapse of the scenery and Pantaloon crying, "What a clown! What an artist! What a performer!" The performance is not over, of course, as the officer searching for Moreau has to be tricked one more time as Lenore helps André escape through a trap door. The drunken Scaramouche mistakes him for the Marquis' fencing master, Doutreval, a secret revolutionary sympathiser, and gives him a tract by Marcus Brutus which eventually serves as an introduction. These tracts are emblems of a chain of clandestine resistance to aristocratic hegemony personified by the Marquis in which the drunken Scaramouche provides a fundamental, if unconscious, link.

For the purposes of the exposition of the plot the mask of Scaramouche is essential and it dominates the rest of the film:

> From now on the worlds of swashbuckling vengeance and showbusiness masquerade are fully linked and repeatedly juxtaposed - a farcical amorous battle in which frying pans are again weapons fades into a contrasting close-up of a sword, followed by a montage sequence of André at fencing practice[59].

58 Composite Script *op. cit.* p. 58.

59 Douglas McVay, "'The Face Behind the Mask.' Show Business and Swashbuckle in George Sidney's Scaramouche." in *Movietone News* n. 56. November 4, 1977 pp. 18-30, p. 22.

Just as the historical *commedia* character was instrumental in deflating the bombastic and higher status captain so Scaramouche provides the protection for Moreau to learn the skills to humiliate the Marquis and the feudal class with its code of honour which he represents. The subversive potential of the mask is recognised in the scene described above when he slaps his pursuer's face. An element of the Robin Hood legend has been identified in the Sabatini story and its adaptations, particularly in the notion of an aristocrat being forced to become an outlaw and transgress the code of his class in order to obtain natural justice. Peter Stallybrass has analysed the character of the English outlaw with reference to the Bakhtin school and points out that it is an ideological sign intersected by differently oriented social interests. Thus, like carnival itself, it has been appropriated by orthodoxy, excluding the heterodox origins and impulses of the popular culture from which it sprang. Employing insights from the work of Bourdieu, Stallybrass argues that the Robin Hood character can also be seen as an example of heterodoxy negotiating with or contesting orthodoxy, and herein lies the power of the character as a symbol of popular resistance. He quotes Eric Hobsbawm:

> In a pre-capitalist society, there is also a tendency for the outlaw celebrated by the subordinated classes to embody "the only familiar model of freedom, i.e. the status of the nobility"
> .....what looks like "conservative" negotiation can often be re-interpreted as: the necessary disguise of a group threatened by censorship or reprisals: the tactical reconstruction of "the old ways" a means of criticising existing domination;
> ....heterodoxy does not necessarily contest or negotiate with a unified orthodoxy. On the contrary it can exploit the fissures within the dominant,...[60]

By donning the mask of Scaramouche Moreau is able rhetorically to disguise his symbolic championing of the heterodox claims of the French Revolution through the pursuit of his personal vendetta with the Marquis. His mastering of the art of fencing is a "tactical reconstruction of the old ways". The "fissures of orthodoxy" are represented in the film by Marie-

60 Stallybrass 1989 *op. cit.* p. 70.

Antoinette's plea to the marquis to stop duelling with the other nobles as, she says, "At times like these the nobility must stand together". The wordplay that had provoked the theatre riot in Sabatini's novel, faithfully followed by Ingram's first cinematic adaptation is transformed here into swordplay between the antagonists. The duel, which at six and a half minutes is the longest in cinema history, has also been described as the culmination of André's search for identity through an exploration of ambiguity. Describing the climactic scene in the aptly named Théâtre Ambigû, based on the historical Ambigû-Comique, Douglas Mc Vay has seen the concomitant destruction of theatrical décor in the duel scene as a metaphorical unmasking of André's real self[61].

André's refusal to kill the Marquis and his subsequent gesture of throwing his foil into the stage where it stands quivering has been interpreted in *Positif* as a sign of Sidney's skill as a director:

> Scaramouche serait alors, sous son rythme apparent d'opéra bouffe, l'exemple qu'un morcellement deliberé, s'il est maitrisé, peut aboutir à une continuité. Et pour "la poésie", —disons simple: le merveilleux—, l'epée plantée dans les planches, à la dernière minute, serait la signature du metteur-en-scène masqué, Scaramouche, lui-même, qui abdiquent son inquiètude hamletienne[62].

Discussing the notion of transtextuality, Gerard Genette, referring to "all that which puts one text in relation, whether manifest or secret, with other texts"[63], specifies a category named hypertextuality which is relevant to the study of Sidney's *Scaramouche*[64]. Here we have seen how the various hypotexts, or anterior texts, have had their influence on the hypertext of the 1952 film. These texts include not only Sabatini's novel,

61 Mc Vay 1977 *op. cit.* p. 28.

62 Gerard Legrand, "Le Masque et l'Epée" in *Positif. Revue de Cinema*, no. 114 (mars 1970) pp. 56-60, p. 60.

63 cit. in Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*, London And New York: Routledge 1992 p. 206.

but also Ingram's film and the various outlines, treatments and scripts alluded to in the discussion of the revolutionary theme and the role of the mask of Scaramouche. Eric Monder has employed the related notions of intertextuality and self-reflexivity to underscore Sidney's subversion of such traditionally conservative Hollywood genres as the musical, pre-empting the style of the French New Wave. He cites Jane Feuer's comments on "quality" television:

> Intertextuality and self-reflexivity operate both as the normative way of creating new programmes and as a way of distinguishing the 'quality' from the everyday product...intertextual and self-reflexive references have both constructive and destructive purposes. When used constructively, these techniques may be used so as to critique or deconstruct their own genre and style[65].

Monder concludes that Sidney enjoyed an advantage over the film-makers of the French New Wave and the New American Cinema in that he simultaneously produced and critiqued the type of film that others had to "reproduce in order to critique"[66]. In a similar way Sidney employs intertextual, hypertextual and self-reflexive references to great effect in *Scaramouche* which has been described as both a 'quality' swashbuckler

---

64 "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire.....
Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'*hyper-* et le *meta-*) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) "parle"d'un texte (*Oedipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre tel que B ne parle ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. *L'Enéide* et *Ulysse* sont sans doute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte: *l'Odysée*, bien sûr." Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré,* Paris: Ed. du Seuil 1982 pp. 11-12.

65 cit. in Monder 1994 *op. cit.* p. 14.

66 *ibid.*

and a parody of the genre[67]. Indeed there is also a metonymic reflexivity in treating the subject of the *commedia* whose roots in carnival are shared by the fairgrounds where cinema itself developed in nickelodeon booths[68]. The movement is therefore carnivalesque, synthesising both poles of the ambivalent dialectic in the affirmation of life. The circular motion of the duel, finishing stage right, in the very place from whence it had started with Scaramouche's swing to the Marquis' box, ends with his refusal to kill his enemy, effectively granting him life in the same way that the generous mob had freed Aline, André and his mother in the 1923 film. In this critical sense, it could be said that carnival has invaded the cinema.

67 Derek Ware, a leading exponent of stage combat, called *Scaramouche*, "the perfect swashbuckler", in his illustrated lecture, *The Duellist in Fact and Fiction* at the National Film Theatre, April 12, 1995. On the film's release the reviewer for *Variety* commented on May 14, 1952:
"Pic never seems to be quite certain whether it is a costume adventure drama or a satire on costume adventure drama".

68 In the dominant Hollywood tradition, carnival is at times evoked in its local sense of "fairground, sideshow, amusement park," historically latter-day, often (commercialised) echoes of old-time carnival. The link between carnival and American cinema, in this sense, is both metonymic and metaphoric: metonymic in that cinema grew up, as it were, in the shadow of the side show, as an entertainment quite literally situated near the fairground and the penny arcade; and metaphoric in the sense that countless films cite the regressive pleasures of commercial carnivals - roller coasters, carousels, Ferris wheels - to analogize those of the cinema itself (e.g. the fairground sequence in *Strangers on a Train*) Robert Stam, *Subversive Pleasures, Bakhtin, Cultural Criticism and Film,* Baltimore MD, John Hopkins UP 1989 p. 113.

EL AMANTE DE VERONA EN EL CINE: ROMEO Y SUS DISTINTAS REPRESENTACIONES

Enza MINUTELLA
University of Warwick

Esta ponencia analiza la transposición de *Romeo and Juliet* del texto a la pantalla enfocándose específicamente en el personaje de Romeo. Mi propósito es destacar y comparar las distintas representaciones del amante de Verona en el cine mediante el análisis de cuatro películas producidas en los últimos sesenta años, a partir de 1936. Mi objetivo es mostrar las similitudes entre las distintas versiones cinematográficas, sus referencias y relaciones intertextuales así como sus diferencias.

He elegido hablar de una obra de Shakespeare porque en las últimas décadas se han producido gran número de interpretaciones cinematográficas de sus obras que popularizan y modernizan los textos clásicos. He elegido *Romeo and Juliet* porque esta obra es una de las más famosas que haya sido producida en el cine y en el teatro (así como en ópera, ballet y otras formas artisticas) y se ha convertido en el emblema del amor trágico y del amor romántico. Según la crítica psicoanalítica feminista Julia Kristeva, "Young people throughout the entire world, whatever their race, religion, or social status, identify with the adolescents of Verona" (2001: 69), y la obra constituye una leyenda universal del amor que puede vivir en cada época y cultura.

Por eso, *Romeo and Juliet* ha sido representada y adaptada durante los últimos quinientos años en diferentes países. De hecho, solamente en los años noventa tenemos dos películas que se refieren a los amantes de Verona: *William Shakespeare's Romeo and Juliet* y *Shakespeare In Love*.

En un siglo de historia del cine encontramos aproximadamente dieciséis películas tituladas *Romeo and Juliet*. De 1900 a 1930 se produjeron nueve *Romeo and Juliet* de cine mudo, (en USA, UK, Francia y Alemania), en los años treinta surgió el cine sonoro y la primera prueba de Hollywood fue la película de Cukor en 1936. En los años cuarenta tenemos una versión mexicana y otra realizada en Egipto, mientras en los años cincuenta Castellani produjo una versión en color. En los años sesenta tenemos dos: en 1964 una producción del italiano Riccardo Freda, (*Giulietta e Romeo*) y la famosa película de Zeffirelli, hecha en 1968. Después de Zeffirelli, en los años setenta solamente tenemos la producción de BBC, para la televisión, dirigida por Alvin Rakoff, mientras que Luhrmann modernizó la obra de Shakespeare en 1996. Casi podemos decir que cada década tiene su *Romeo and Juliet*. De todas estas transposiciones cinematográficas, voy a analizar cuatro y a describir el personaje de Romeo en las mismas.

Romeo es el símbolo del héroe romántico, del joven sensible, pasional, poeta enamorado, que sufre y muere por amor. Pero Romeo no es sólo poeta romántico, es también miembro de un grupo de jóvenes que expresan su masculinidad a través de la violencia física, porque así era en la Verona de Shakespeare, una ciudad en la cual la violencia, la pasión, la religión y la familia eran elementos fundamentales. En esta sociedad, un hombre no podía ser sensible. Por eso, por su sensibilidad, Romeo es diferente a los otros jóvenes, porque no logra controlar sus emociones, las expresa, y sufre, y porque no quiere luchar cuando Teobaldo le desafía. Romeo, por otra parte, es también el joven que tiene una fuerte amistad con los otros jóvenes, especialmente con Mercutio. Esta relación amistosa se puede interpretar como 'homoerotismo', como deseo sexual (por lo menos por parte de Mercutio). En Shakespeare la relación entre Romeo y Mercutio es ambivalente, puede ser interpretada de distintas formas.

Vamos a ver, entonces, como diferentes películas han representado e interpretado a Romeo durante este período de sesenta años.

1. Cukor, 1936

En 1936 el productor Irving Thalberg realizó una película que costó 2 millones de dólares, dirigida por George Cukor, en la cual los protagonistas eran la mujer de Thalberg, Norma Shearer (34 años), y Leslie

Howard (43). Como sugiere Anthony Davies, esta película es un producto de su época y revela prioridades que eran consideradas apropiadas e importantes en la presentación del drama clásico en aquel periodo (1996: 153). De hecho, por ejemplo, los protagonistas eran actores muy conocidos en el cine, el amor era representado como asexual, las mujeres parecían ángeles inocentes esperando ser salvadas por un hombre y los personajes no tenían conflictos interiores o una psicología compleja. Otro aspecto importante de las reglas del período en la transposición de obras teatrales al cine era el escenario realista. Cukor quería ser lo más realista posible, e hizo investigaciones sobre la arquitectura y la moda italiana del Renacimiento, de tal modo que el 'set' de Hollywood fue diseñado en detalle a partir de fotografías de arquitectura italiana. Sin embargo, aunque el escenario sea realista, mi pregunta y duda es: ¿cómo pueden ser históricamente y geográficamente auténticas las ruinas griegas donde encontramos a Romeo por primera vez, en un campo fuera de Verona? No me parece que en Verona haya ¡templos griegos! Otra característica de esta versión es el estilo de la actuación, que Anthony Davies define como "the emotional restraint in the speaking of the dialogue" (1996: 153). Los actores no expresan emociones fuertes cuando hablan y esto, junto a la edad de los amantes (43 y 34), les hace parecer distantes y que no sean creíbles cuando hablan de amor y pasión. En relación al lenguaje, las palabras son las de Shakespeare, y la película mantiene casi el 45% del texto original (datos del *Cambridge Companion to Shakespeare on Film,* 2000) y muchos de los pasajes poéticos.

Con respecto a Romeo en esta película, Thalberg eligió a Leslie Howard (británico, nacido en Londres en 1893) porque era un actor conocido, de éxito (hacía dos películas cada año como protagonista), actor de teatro y cine y también director cinematográfico. Su personaje típico había sido el del perfecto 'Englishman': alto, delgado, pálido, intelectual y sensible. Por ejemplo, en 1934 trabajó en dos películas (*Scarlet Pimpernel*, *Of Human Bondage*) siempre como protagonista y como aristocrático. En el mismo año de *Romeo and Juliet* también actuó en otra película en la cual era un hombre idealista, romántico y desafortunado que se enamoraba de Bette Davis (después, en 1939, hará *Gone With the Wind*, donde es Ashley Wilkes, 'gentleman' del sur intelectual y desilusionado). Estos personajes no se relacionan con el típico italiano pasional, pero si tienen mucho en común con el romántico, intelec-

tual, poético y soñador Romeo. Además era actor de teatro inglés, entonces sabía como hablar el inglés de Shakespeare. De hecho, su Romeo es parecido a sus papeles anteriores, es un soñador, muy débil, no muy expresivo, y triste. Como dice Anthony Davies, tampoco cuando tiene que enfadarse, sentir pasión, dolor, angustia o pena, logra expresar sentimientos reales (1996:155). Su debilidad es evidente cuando Teobaldo le desafía y él deja que Mercutio luche. Cuando su amigo muere por culpa suya, no vemos furia y dolor en su cara, es muy frío. También su 'Then I defy you stars' es pronunciado, como Patricia Tatspaugh dice, con "quiet, inner reflective resignation" (2000: 138). Su lenguaje corporal y expresión de la cara no transmiten nada. Patricia Tatspaugh dice que "Leslie Howard plays Romeo as a lovesick young man, who quickly shifts his devotion from Rosaline to Juliet and as quickly assumes the toughness necessary to avenge Mercutio's murder" (2000: 138). Su Romeo no tiene profundidad psicológica. Pero el problema principal de este Romeo es que el actor es demasiado viejo para ser creíble como un joven enamorado. Sin embargo, esto es un problema común, también en el teatro. Es especialmente al principio, cuando lo encontramos por primera vez, que Leslie Howard parece inadecuado. Romeo es presentado en un paisaje bucólico, vemos a un pastor con sus ovejas y su perro, con una corona de laureles que toca la flauta y canta. Allí cerca, al lado de unas ruinas griegas está sentado el pobre Romeo, que suspira, soñando con su querida Rosalina, que no le quiere. Cuando su primo Benvolio llega hablan de su amor y de sus penas. Aquí tenemos mucho texto de Shakespeare, incluso los oxímoron típicos de Petrarca, la poesía que es muy importante en esta obra.

Esta película, que es una de las primeras traducciones a la pantalla de Shakespeare, no intentaba hablar a los adolescentes de los años treinta, sino a gente un poco más mayor, que era la que iba al cine en aquellos años. Como otras películas de Shakespeare del mismo periodo, no tuvo mucho éxito.

2) Castellani, 1954

La segunda interpretación que vamos a analizar es la del director italiano Castellani, producida en 1954, que recibió un Leone d'oro en el Festival del cine de Venecia. En esta versión, la actriz Susan Shentall

(19) es Julieta, y el actor británico (nacido en Lituania) Laurence Harvey (25) es Romeo. Como se puede notar, los actores son mucho más jóvenes. Esta es la primera película en la que se eligen actores que tengan aproximadamente la edad de los personajes de Shakespeare (aunque Julieta habría de tener 13-14 y Romeo más o menos 16), y después de Castellani, los otros directores seguirán su ejemplo. Como Cukor, Castellani quería recrear una Verona realista, así que empleó rodaje en exteriores en algunas escenas (no solamente en Verona, también en otros 10 pueblos/ciudades en Italia, principalmente en Toscana) y el vestuario es también de la época medieval. En lo que concierne al texto de Shakespeare y la interpretación de los personajes, Castellani deja más o menos el 36% del texto de Shakespeare, pero corta muchas escenas y añade material que no existe en Shakespeare. Esto es porque el director quería poner en escena no sólo la obra del dramaturgo inglés, sino también las fuentes italianas usadas por él, la historia antigua de los amantes. Por eso Mercutio es menos importante en esta versión, y también la nodriza, y por eso Romeo no pasa tanto tiempo con sus amigos. Romeo, de hecho, va a la fiesta en casa de los Capuletos solo, no con Mercutio y otros amigos, y en toda la película es un joven más solitario. Por otra parte, Romeo aquí tiene una relación más fuerte con Fray Lorenzo, con el cual habla mucho, mientras en Cukor Fray Lorenzo era un personaje menor.

Con respecto a Romeo en esta película, el actor Laurence Harvey era ya conocido en el cine porque había hecho 16 películas en el Reino Unido antes de *Romeo and Juliet* y también había actuado en el teatro haciendo obras de Shakespeare. Era conocido por su belleza y su personalidad distante y solitaria. Después de *Romeo and Juliet* hizo películas con John Wayne y Liz Taylor, y reemplazó a James Dean en dos películas de los años sesenta, en que actuaba de latin-lover: *Summer's Smoke* (1961) y *Walk on the Wild Side* (1962). Esta comparación de Laurence Harvey con James Dean (aunque me parezca exagerada) es muy interesante porque a partir de los años cincuenta tenemos alusiones a Romeo como James Dean (o James Dean como Romeo) en el cine. Como señala Douglas Brode "to this day, any tale of teen romance, menaced by a hostile world, is referred to as a variation on Romeo and Juliet" (2000: 58). Y, sigue Brode, las parejas James Dean y Julie Harris (*East of Eden*) y Natalie Wood (*Rebel Without a Cause*) eran percibidas, en su época, como varia-

ciones en los años cincuenta sobre el tema de *Romeo and Juliet*. Entonces Romeo es un héroe romántico parecido a James Dean. Esta comparación seguirá hasta cuando Luhrmann, en 1996, dice que para él Romeo fue el primer 'rebel without a cause', el primer héroe romántico, el primer James Dean. Sin embargo, a pesar de todo eso, en *Romeo and Juliet* Harvey no parece un latin-lover, ni un hombre pasional, ni es parecido a James Dean. Douglas Brode dice que este "accomplished stage and screen actor unwisely played down Romeo's passion, concentrated on a soft, poetic performance that muted his striking similarity to James Dean" (2000: 51).

En esta producción se destacan las intertextualidades con la versión de Cukor. En la primera escena, por ejemplo, aquí también Romeo está en el campo, fuera de la ciudad, al lado de un árbol, cerca de un lago, en medio de la naturaleza, con pájaros que cantan y repicar de campanas. Romeo está sentado sobre algo parecido a un banco de mármol, que recuerda las ruinas griegas de Cukor. Romeo pronuncia muchos de los versos de Shakespeare y suspira. La escena del baile es bastante diferente porque Romeo va solo a la fiesta. En esta escena son importantes los trajes y los colores, porque Romeo y Julieta son diferentes de todos los otros alrededor de ellos, él va de negro y rojo, y ella de blanco, mientras los demás visten de rojo o verde. Esta importancia del vestuario y de los colores estará presente también en la película de Luhrmann, que da un significado a la ropa que cada uno lleva, ya que expresa sus personalidades. El Romeo de Castellani es simple y romántico.

3) Zeffirelli, 1968

Y ahora llegamos a los años sesenta, la época de la Guerra del Vietnam y de los contrastes entre generaciones, la rebelión de los jóvenes contra los padres y las autoridades. En 1968 otro director italiano, Zeffirelli (que en 1960 había producido *Romeo and Juliet* para el teatro Old Vic de Londres) interpretó y tradujo la obra para una nueva generación, un nuevo público, la generación de los jóvenes de los años sesenta. Como señala Jill Levenson (1987: 82), Zeffirelli adaptó la tragedia de Shakespeare a su época de disensión juvenil con varias convenciones realistas, porque él pensaba que el tema de la obra, el amor y la ruptura de la comunicación y entendimiento entre las dos generaciones, tenía

pertinencia contemporánea. Su propósito era crear una historia de amor que pudiese comunicar a los jóvenes de aquellos años, y por eso cortó los elementos que interferían con la contemporaneidad de la obra, como el lenguaje poético y gran parte del texto (mantiene aproximadamente el 35%). La poesía es eliminada por dos motivos: primero porque quería hacer una película realista, y en la realidad los jóvenes no usan lenguage poético, y también porque para Zeffirelli el lenguaje de los jóvenes no tiene un vocabulario complejo, sino de gestos, es el lenguaje del cuerpo. Así Romeo y Julieta hablan a través de sus manos, sus ojos y sus cuerpos. Zeffirelli, explica Levenson, "redefined poetry as a specifically Italian mode of expression, essentially non-verbal and extremely passionate" (1987: 89). Zeffirelli sigue a Castellani en su realismo y en la elección de actores jóvenes como protagonistas. Pero esta vez los actores no tienen experiencia en el cine y son muy jovenes: Leonard Whiting tenía 17 años y Olivia Hussey 16. Zeffirelli concentra su interés en los protagonistas y los presenta como más simples e inocentes. Con respecto al personaje de Romeo, en esta versión es el joven pacifista y sensible, y Zeffirelli mantiene su inocencia a través de algunos cortes en el texto de Shakespeare. En efecto, en esta versión Romeo no mata a Paris en la última escena, delante de la tumba de Julieta, no está su visita al boticario, y su amistad con Fray Lorenzo es muy importante. La relación entre Romeo y Mercutio es también fundamental (en esto se diferencia de Castellani), tanto que algunos críticos han sugerido que Zeffirelli fue el primero en introducir un fondo homosexual en la relación entre los dos jóvenes. Ejemplos de esta relación se pueden encontrar en la escena antes de la fiesta, cuando las caras de los dos están muy cerca, casi se tocan, y cuando Mercutio muere. Este motivo será desarrollado también por Luhrmann, en 1996, así como el tema de la relación entre Lady Capuleto y Teobaldo, que en Zeffirelli coquetean durante la fiesta mientras en Luhrmann se besan. Si analizamos la escena de Romeo con Benvolio podemos notar que Romeo aquí no usa toda la poesía que usaba en las versiones anteriores. Leonard Whiting tiene una cara gentil, melancólica y de joven idealista, inocente. Pero también hay escenas en las que este Romeo es pasional, impulsivo, parecido a un joven del público de Zeffirelli. Este director, tanto en la primera escena como en el encuentro de los amantes, pone de relieve las caras y los ojos de los jóvenes a través de primerísimos planos. En la fiesta los dos se

encuentran mientras un cantante canta lo que será el tema de amor de la película, una música compuesta por Nino Rota.

4) Baz Luhrmann, 1996, *William Shakespeare's Romeo and Juliet*

Y ahora llegamos a la última transposición cinematográfica de *Romeo and Juliet*, la del director Baz Luhrmann, de 1996, en la cual Leonardo Di Caprio (21) y Claire Danes (17) son los protagonistas. En esta película, definida como una versión postmoderna de la obra de Shakespeare (veanse, entre otros, Loehlin, en Thornton Burnett y Wray, 2000, capítulo 8, y Hodgdon, en Whyte, 2001, capítulo 6), hay muchísimas referencias intertextuales a las adaptaciones precedentes, especialmente a la de Zeffirelli. Como Cukor, Luhrmann elige dos estrellas como protagonistas. Di Caprio ya había actuado en varias películas desde 1991, y Claire Danes, por su parte, había sido la protagonista de una serie de televisión llamada *My So-Called Life*, muy popular entre los jóvenes. Además, como con Zeffirelli y Castellani, los actores son muy jóvenes, así que el público adolescente puede entender sus pasiones y problemas. Luhrmann se refiere a anteriores versiones pero también a películas de Clint Eastwood, Fellini y otras como *West Side Story* (1961), con su conflicto racial. Esta película, como dice el director, es un bricolage, una mezcla de iconos del siglo veinte, que sirven para ayudar al público joven a entender el difícil lenguaje de Shakespeare. Para ayudarles a entender el sentido de las palabras (casi 1/3 del texto) el director también actualiza y moderniza el escenario: estamos en América, (en Verona Beach) en los años noventa. Como dice J. N. Lohelin, esta película contiene "reference to other works, genres and styles, whether as homage, parody, simple imitation or even unconscious duplication" (2000:124). Un aspecto interesante es su apropiación de temáticas presentes en Zeffirelli: hay ejemplos en la relación entre Romeo y Mercutio, que aquí es aún más íntima, y en el personaje de Mercutio, que en Zeffirelli parece tener tendencias homosexuales y aquí se viste como una 'drag-queen' en la fiesta.

Con respecto al personaje de Romeo, él aquí es joven, guapo, romántico, y escribe poesías mientras fuma un cigarrillo en la playa. Como dice Barbara Hodgdon, "Di Caprio's Romeo is the boy-poet [who] embodies the perfect lover" (2001:134). Romeo, cuando lo

encontramos por primera vez, está en una playa, cerca de un viejo cine en ruinas, y está escribiendo en un cuaderno; es el poeta solitario, que fuma, piensa en su amor y sufre. Lleva un traje azul oscuro y una camisa blanca, que contrastan con el estilo de sus amigos y de los Capuletos. Su comportamiento, su ropa y también la música subrayan su diferencia de todos los otros. Y Julieta es así también, diferente de la gente que los rodea; son únicos, puros, inocentes, sensibles y guapos. Pero cuando llega su primo Benvolio, Romeo repite las poéticas palabras que había escrito antes, fingiendo haberlas inventado en aquel momento. Este Romeo entonces es también irónico, no es sólo un soñador, y este aspecto de su carácter se ve en otras escenas. Este aspecto no aparece en ninguna de las versiones precedentes, más idealistas. Otro elemento importante que quisiera destacar es la referencia a James Dean, que en este caso es explícita. En efecto, Luhrmann ha explicado su interpretación de Romeo: "in a way, he was the original rebel without a cause, the first James Dean. He is someone who is a young rebel in love with the idea of love itself" (Luhrmann en las notas de producción de la página web oficial). Y de hecho, la primera vez que encontramos a Romeo en la playa nos hace pensar en James Dean. Como dice J.N. Loehlin "the first shots of Di Caprio in the film, wandering the beach to avoid his parents, replicate the tilted head, hanging forelod and introspective squint of Dean's Jim Stark" (2001:123). Y no parece extraño que en 1996 Di Caprio hubiese recibido una oferta para actuar en una película sobre la vida de James Dean (pero no la hizo porque no creía tener bastante experiencia). En la primera escena Di Caprio se parece a James Dean, parece un poeta romántico o un poeta maldito (referencia también a su papel anterior como Rimbaud).

En la escena del primer encuentro de Romeo y Julieta, en la fiesta, podemos notar también referencias intertextuales a Zeffirelli. Aquí también hay una cantante que canta el tema de amor de la película, pero aquí los dos no se ven durante el baile, sino durante una pausa, cuando Romeo va al baño porque se siente mal. Se nota también, otra vez, como Luhrmann logra separar y distinguir los amantes del mundo tan diferente y vulgar que los rodea. Ésta es una parte añadida por el director que no está en Shakespeare: no hay diálogo, sólo música y silencio, los ojos de los dos y sus rostros.

Conclusión

Como hemos podido ver, estas versiones cinematográficas son de hecho productos de su propia época, son realizadas por un director que tiene su propia interpretación del texto de Shakespeare y de los protagonistas, su propio estilo, su idea de la relación entre literatura y cine, y que se dirige y quiere hablar a un público específico. Sin embargo tienen similitudes, y cada una tiene relaciones intertextuales con las demás y también con otras películas o formas artísticas. Por ejemplo, hemos visto que la película de Luhrmann hace referencia a *West Side Story*, con sus conflictos raciales, porque estos son cada vez más fuertes e importantes en nuestra sociedad y época. En los últimos años otras producciones han subrayado este aspecto, como por ejemplo en una adaptación cinematográfica italiana de 2000, *Sud Side Stori*, dirigida por Roberta Torre, donde Giulietto es un cantante siciliano y Romea es una prostituta de origen africana, o en la versión teatral de una compañía americana de Philadelphia, *Rome and Jewels*, una versión hip-hop/breakdance que se inspira en la película de Luhrmann y en *West Side Story*: las comunidades negras enemigas de la ciudad que compiten a través de la violencia, pero también de su técnica en el baile.

En conclusión, cada época representa la historia de los amantes de Verona y la hace suya añadiendo interpretaciones nuevas y jugando con los espectadores, que son llamados a buscar y encontrar las referencias a otras películas, personajes y formas artísticas. Pero, a pesar de las diferencias, como dice Patricia Tatspaugh, todas tienen dos objetivos en común: hacer a los amantes de Shakespeare atractivos para el público del cine y representar de manera realista la sociedad donde Romeo y Julieta viven (2000: 136).

Entonces, ¿podríamos empezar a imaginar cómo será el Romeo del nuevo milenio?

BIBLIOGRAFÍA

BOOSE, L.E. and BURT, R. (eds.) (1997). *Shakespeare, The Movie. Popularizing the Plays on Film, Tv, and Video.* London, Routledge.

BRODE, D. (2000). *Shakespeare in the Movies. From the Silent Era to Shakespeare in Love*. New York, Oxford University Press.

CALLAGHAN, D.C., 'The Ideology of Romantic Love: The Case of *Romeo and Juliet*'. In WHYTE, R.S. (ed.) *Romeo and Juliet. Critical Essays*, Houndmills, Palgrave, 2001, pp. 85-116.

CARTMELL, D. (2000). 'Franco Zeffirelli and Shakespeare'. In JACKSON, R. (ed.) (2000). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 212-221.

DAVIES, A. (1996). 'The Film Versions of *Romeo and Juliet*'. In WELLS, S. (ed.) *Shakespeare Survey 49* (1996), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 153-163.

DAVIES, A. and WELLS, S. (1994). *Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television.* Cambridge, Cambridge University Press.

DONALDSON, P. S. (1990). *Shakespearean Films/Shakespearean Directors*. Boston, MA, London, Unwin Hyman.

HODGDON, B. (2001). 'Baz Luhrmann's *William Shakespeare's Romeo + Juliet*'. In WHYTE, R.S. (ed.) *Romeo and Juliet. Critical Essays.* Houndmills, Palgrave, 2001, pp. 129-143.

JACKSON, R. (ed.) (2000). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film.* Cambridge, Cambridge University Press.

KRISTEVA, J., 'Romeo and Juliet: Love-Hatred in the Couple [Le couple amour-haine selon *Roméo et Juliette*]'. In WHYTE, R.S. (ed.) (2001). *Romeo and Juliet. Contemporary Critical Essays.* Houndmills, Palgrave, New Casebooks series, pp.68-84 (from Julia Kristeva, *Tales of Love*, 1987, pp. 209-225).

LEVENSON, J. (1987). *Shakespeare in Performance. Romeo and Juliet.* Manchester, Manchester University Press.

LOHELIN, J.N. (2000). 'These Violent Delights Have Violent Ends': Baz Luhrmann's Millennial Shakespeare. In THORNTON BURNETT, M. AND WRAY, R. (eds.) (2000). *Shakespeare, Film, Fin de Siècle.* Houndmills and London, MacMillan Press Ltd, pp. 121-136.

LUHRMANN, B. (1996). 'Production Notes', Internet webpage http://www.romeoandjuliet.com

TATSPAUGH, P. (2000). 'The Tragedies of Love on Film'. In JACKSON, R. (ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 135-159.

WELLS, S. (1996). 'The Challenges of *Romeo and Juliet*'. In WELLS, S. (ed.) *Shakespeare Survey 49* (1996), pp. 1-14.

ROMEO NO DEBE MORIR: LOS GUIÑOS CONTEMPORÁNEOS DE BAZ LUHRMANN EN *ROMEO + JULIETA*

John D. SANDERSON
Universidad de Alicante

La oleada de adaptaciones cinematográficas de obras de William Shakespeare en la década de los noventa se ha caracterizado, en buena medida, por una aproximación de la localización temporal del argumento a nuestros días, lo cual ha contribuido a facilitar la descodificación receptora. Con Kenneth Branagh como buque insignia (fue su *Enrique V* de 1989 el que abrió los ojos a la maquinaria hollywoodiense sobre las posibilidades comerciales de estas adaptaciones) pudimos observar como sus tímidos acercamientos en un par de siglos de *Mucho ruido y pocas nueces* (1993) y *Hamlet* (1996), prácticamente imperceptibles para una amplia mayoría de espectadores, daban paso a una recreación de *Trabajos de amor perdido* (2000) en la época de la primera guerra mundial. Este afán actualizador se transmite a otras versiones cinematográficas, entre las que habría que destacar, por encima de todo, el *Ricardo III* (1994) de Richard Loncraine, situado en los años 30 para escenificar los coqueteos de ciertos sectores de la sociedad inglesa con el fascismo en los años previos al estallido de la segunda gran guerra. Todas estas adaptaciones venían a demostrar, en suma, la posibilidad de extrapolar los textos de Shakespeare a otras épocas más recientes y recrear metafóricamente acontecimientos específicos a través de los cuales se traslucen temas universales y atemporales que sus obras tan acertadamente supieron reflejar.

Con *Romeo + Julieta* (1996) de Baz Luhrmann se produce un salto cualitativo que afecta no solamente a la localización temporal del argumento, sino a la propia composición de la adaptación cinematográfica. Situar la acción en el presente de su realización fílmica supone despojar al texto de todo vestigio de reflexión histórica y sustituirlo por una alusión directa al contexto cultural vigente, donde existe un predominio generalizado de la iconografía sobre el concepto. Más relevante aún es la estética de los planos y su vertiginosa edición, que nos remite a una narrativa audiovisual hipotéticamente vanguardista reconocible, sobre todo, en la cadena musical MTV.

Como era de esperar, la innovación en el planteamiento de esta adaptación con respecto a las anteriores ha levantado ampollas entre los defensores de la *reverencia* al texto shakespeariano, agrupados en torno a los sectores más tradicionales del mundo académico y de la crítica cinematográfica. Dos palabras extraídas del *San Francisco Chronicle* (1 noviembre 1996) referidas a la película, "desastre monumental", han sido las más citadas en artículos posteriores de perspectiva similar, y Barbara Hodgdon, por poner un ejemplo académico, se ha atrevido a publicar un mismo artículo bajo dos títulos distintos (1999-2001) en el que adopta una postura condescendiente hacia la participación de DiCaprio en el papel protagonista y la perspectiva *postmodernista* de Luhrmann. Pero desde un supuesto bando contrario se vitorea el *atrevimiento* de esta versión en lo que se puede percibir, más bien, como una pretensión por demostrar que se está *a la última*, haciendo una referencia despectiva a quienes atacan a Luhrmann con términos como "bardólatras" (Hamilton 2000:118-122), o alardeando de un amplio *intertexto* cinematográfico contemporáneo al afirmar que determinada escena de *Romeo + Julieta* está rodada "como un spaghetti -western de Hong-Kong combinado con *Terminator II*" (Walker 2000:134).

Mediante este artículo intentaré justificar una apreciación personal que he echado en falta en la recepción crítica de la adaptación de Luhrmann: la actualización visual y conceptual de la obra da como resultado una propuesta interpretativa conservadora del texto bajo los cánones contemporáneos. Si tenemos en cuenta el público potencial hacia quien va dirigido el producto cinematográfico (el adolescente del cambio de siglo), la marginalidad, el inconformismo y la ruptura de las convenciones narrativas constituyen, paradójicamente, el nuevo centro integrador

ya asimilado y regurgitado por la macro-industria cinematográfica. Encaja perfectamente en el arquetipo postmodernista atacar las estructuras que uno mismo defiende si, como se aprecia en esta película, se hace desde una ironía que pretende distanciar y obviar las concesiones que se tienen que hacer para que la palabra de Shakespeare llegue al mayor número posible de espectadores. Pero la tesis romántica que prevalece al final de la película es representativa de una escala de valores tradicionales que en modo alguno subvierte el texto origen, sino que simplemente lo adapta a las expectativas actuales de recepción. Para desarrollar estas coordenadas analíticas aludiré estilísticamente a la reconversión de las convenciones del teatro isabelino en recursos narrativos audiovisuales contemporáneos y, conceptualmente, a la caracterización de los personajes de la obra según los moldes actuales.

Ya desde el mismo inicio de la película Luhrmann marca las pautas por las que discurre su propuesta. Además de la perspectiva metanarrativa (una pantalla de televisión desde donde se lee el prólogo inicial dentro de la pantalla cinematográfica/televisiva en la que vemos la película) que produce el efecto irónico distanciador mencionado anteriormente, llama la atención que dicho prólogo sea leído en un noticiario por Edwina Moore (presentadora televisiva en la vida real) evitando las pautas rítmicas características del soneto original y utilizando en su lugar, como afirma Walker (2000:134), "la actitud falsamente amistosa con la que estamos acostumbrados a oír las noticias sobre las tragedias de la vida moderna". Una convención discursiva, un prólogo emitido por una voz anónima desde el escenario isabelino, se traslada a otro marco narrativo, el televisor, en el que una voz igualmente "anónima", por la hipotética presunción de objetividad del presentador, anuncia lo que va a suceder con posterioridad incorporando un juicio de valor para orientar al receptor.

El acierto del planteamiento inicial radica en el hecho de que esta convención isabelina fue a su vez adoptada del teatro griego, concretamente del coro, donde tenía unos objetivos similares a los que Luhrmann querría hacer referencia en su película. Beckerman (1990:124) destaca dichos objetivos en la antigüedad clásica:

> Su expresión suele ser icónica, ya que cristalizan una escala de valores o concretan una observación de un modo autónomo y distanciado. Su cercanía con respecto al público es mayor comparada

> con la de los personajes. Estos nunca se dirigen directamente al espectador. En consecuencia, el coro ejerce de mediador entre los acontecimientos y el público. De nuevo este efecto es destacable en el teatro griego, donde el coro está físicamente más cerca

La pantalla de televisión desde la que se emite el prólogo en la película se va haciendo más grande hasta confundirse con la nuestra, por lo que enunciado y forma de enunciar se funden en uno; el estado de opinión planteado se incorpora, por tanto, a nuestra percepción sin que lo podamos discernir del acontecimiento que se nos narra. Si adoptamos la terminología acuñada por Austin en 1962 sobre los actos de habla, el propósito ilocutivo de la voz córica que emite el prólogo siempre será el de orientar ideológicamente al receptor hacia una escala de valores determinada por el contexto cultural que lo produce. Considerar a la televisión como el coro contemporáneo me parece, por tanto, un acierto actualizador de Luhrmann, quien lo redondea haciendo que la película acabe con el mismo recurso: ahora la pantalla que emite el soneto final se hace más pequeña hasta desaparecer. Además de aportar una estructura circular al texto cinematográfico, sugiere que los personajes principales en todo momento han estado enmarcados en una estructura narrativo-ideológica de la que es imposible escapar.

Volviendo al principio de la película, una vez la presentadora termina de emitir el prólogo desde la pantalla televisiva, este se repite mediante una sucesión de rótulos que reproducen visualmente las líneas del soneto a gran velocidad. Se yuxtaponen con visiones aéreas de Verona Beach en las que los nombres de Capuleto y Montesco se divisan en lo alto de los rascacielos flanqueando un gigantesco icono religioso, y a un nivel inferior se pueden divisar anuncios publicitarios que utilizan líneas de otras obras de Shakespeare como slogan comercial. La denuncia de la mercantilización de todo lo relacionado con el bardo universal es visualmente impactante, pero se produce en una película que utilizó inevitablemente esos mismos recursos para comercializarse ("mi único amor nació de mi único odio" fue el logo repetidamente utilizado en la campaña publicitaria). Aquí podemos ver desde anuncios como "el mejor whisky de Prospero: la sustancia con la que se hacen los sueños" hasta una sala de billares que se llama *The Globe*. La ironía publicitaria es apabullante, y suponemos que también auto-reflexiva.

En lo que concierne al lenguaje, el registro bajo utilizado por los Capuletos Gregorio y Sansón en la primera escena de la obra es transformado por Luhrmann en una jerga rapera sin modificar una sola línea del texto, aunque sí se omite buena parte del mismo. Acompañado de recursos visuales como barridos constantes, cámara rápida y contrapicados imposibles, constituyen conjuntamente una segmentación diferenciadora dentro de la película de la misma manera que en el teatro isabelino las escenas de los criados componían un interludio cómico apartado de las escenas más serias de los protagonistas nobles. Se trata, por tanto, de una tipología discursiva trasladada de forma efectiva a un contexto coloquial contemporáneo. Por otra parte, la célebre escena previa a la fiesta con el inolvidable monólogo de Mercutio sobre la reina Mab (I.iv.) se transforma en una alucinación psicotrópica consecuencia del consumo de las denominadas *pastillas del amor*. Aquí la edición es a cámara lenta con una sucesión de imágenes que conjuga la sicodelia de los 60 con la fiebre discotequera de la década siguiente. Tenemos, por tanto, otra variedad estilística readaptada a una narrativa más contemporánea en la que, una vez más, lo visual predomina sobre lo verbal.

La caracterización de Mercutio nos da pie para analizar la incorporación de los diversos personajes de la obra a unos arquetipos más reconocibles por el receptor contemporáneo al que va destinado el producto cinematográfico. En este caso concreto, la marginalidad del personaje no se reduce a un consumo de drogas que, pese a que Cartmell (2000:46) lo considera "de pesadilla", puede resultar estéticamente atractivo. La ambigüedad sexual en su relación de amistad con Romeo, más o menos perceptible en anteriores versiones cinematográficas, da un paso adelante con la presentación de Mercutio como transexual en esta adaptación que, paradójicamente, produce una distorsión menor al ser más explícita. Su *lip-sync* de temas populares de los setenta adscribe su discurso público a una convención comercial que contrasta con la poesía de su monólogo mencionado anteriormente, y el hecho de que sea afroamericano simplemente le sitúa en un punto equidistante entre los Capuletos y los Montescos reflejados, respectivamente, con connotaciones irlandesas e hispanas. Como afirma Hodgdon (1999:95): "durante la pelea Tibalto-Romeo, una serie de planos triangulados permanentemente sitúan a Mercutio en medio, una posición que comparte con la figura del Jefe de policía-Príncipe, también un actor negro." Esta coincidencia

racial confirmaría el sema mediador adscrito por Luhrmann a estos dos personajes.

La marginalidad relativa de Fray Lorenzo también conjuga lo visual con lo verbal. Su primera aparición le aparta de la iconografía del catolicismo oficial que, sin embargo, sigue presentándose en este texto cinematográfico con los mismos prejuicios isabelinos de hace cuatro siglos: monumentalidad y boato que contrastarían con la introspección de la Iglesia protestante. De hecho, como recalca Downing (2000:128): "Luhrmann multiplica los iconos católicos hasta un nivel absurdo, convirtiendo forzadamente a las numerosas cruces, imágenes de María, emblemas angelicales y corazones sangrantes en significantes comercializados en medio de toda la muerte y destrucción". Pero Fray Lorenzo es distinto. Su amor por las plantas, sus tatuajes y su talante liberal le apartarían de la hipocresía institucionalizada, aunque Luhrmann también adscribirá su texto a convenciones discursivas contemporáneas. La primera escena del acto cuarto, cuando el fraile le explica a Julieta su plan para que consiga reunirse con Romeo y escapar juntos, está presentada en la película como una especie de *reality-show* en la que el busto narrador se superpone a una serie de imágenes encadenadas que conjugan lo ya visto con lo que va a suceder a continuación. La segmentación de dicha secuencia asociaría la figura de Fray Lorenzo con la de un predicador televisivo perfectamente conocedor del medio.

Pero lo más importante, evidentemente, es la caracterización de los personajes protagonistas que ya queda determinada, como en los casos recién mencionados, por los semas visuales que contiene su primera aparición en pantalla. En el caso de Romeo, le observamos a contraluz sentado entre lo que parecen ser las ruinas de un antiguo teatro llamado Sycamore Grove, la célebre platanera del texto original, y no distinguimos claramente sus rasgos mientras está escribiendo las líneas que después dirá en voz alta porque el sol que brilla a sus espaldas no lo permite. Julieta, por su parte, nos es presentada con la cabeza metida debajo del agua, una cara totalmente limpia que contrasta con el recargado maquillaje de su madre, la señora Capuleto. Sus pausados movimientos también la diferencian del vertiginoso ritmo de preparativos para la fiesta del segundo acto.

En ambos casos nos encontramos con una marginalidad sugerida por la manera en que se compone visualmente su presentación. Tanto el contraluz de Romeo como el filtro acuoso de Julieta son recursos fotográficos que apartan a los dos personajes de la estética socialmente predominante

que refleja la película. Con ellos dos juntos en la pantalla se establece un momentáneo sosiego en medio de la vorágine del montaje de las escenas. Pero, paradójicamente, esta marginalidad les convierte en el centro moral de la narrativa. El espectador adolescente, objetivo de la mercantilización del producto cinematográfico, habrá acudido a la sala atraído por la novedosa presentación del texto shakespeariano mediante un código audiovisual considerado vanguardista, pero se acabará alineando éticamente con los personajes presentados con recursos cinematográficos mucho más tradicionales que remiten, como se nos recuerda en distintos artículos (ver Hodgdon 1999:90 y Lohelin 2000:122-3), a las películas de James Dean. Y desde estas coordenadas Romeo acabará observando a los raperos Gregorio y Sansón o al discotequero Mercutio como a personajes auténticamente marginales de los que se apartará progresivamente para confirmar, por contraste, su carácter centralizador.

Este aspecto queda aún más evidente en la composición de los padres Capuletos. Si, como hemos comentado anteriormente, la madre está exclusivamente pendiente de su aspecto físico con corsés y pelucas que caricaturizan buena parte de sus intervenciones, los primeros planos del padre Capuleto suelen ser igualmente distorsionados, en este caso mediante un gran angular. Su ebria aparición en la fiesta disfrazado de Julio César le asemeja a un *capo* mafioso, y su disputa paterno-filial motivada por la negativa de Julieta a casarse con Paris, en la que el padre abofetea a su esposa y zarandea violentamente a su hija, confirma su caracterización como un monstruo que quiere controlar su existencia, enfatizándose este aspecto mediante los contraplanos desde la perspectiva de Julieta en los que la cara de su padre ocupa toda la pantalla.

El vuelco perceptivo que se produce al comparar este punto de vista con la hipotética recepción isabelina del texto es muy llamativo. La visión paternalista que presentaba la rebelión juvenil como un hecho que jamás conduciría a nada positivo, tal y como establece el prólogo al principio de la obra, coincidía con la perspectiva de los padres Capuletos quienes, aunque equivocados en la forma de tratar a su hija, seguían constituyendo el eje ético desde el que se observaba el comportamiento filial. Cuatro siglos después, esta y otras representaciones del siglo XX se decantan por un canto al amor adolescente apartado de formalismos sociales. Pero este enfoque encaja perfectamente en las convenciones narrativas contemporáneas, el triunfo del amor sobre las ataduras familiares, con lo que no se le

puede considerar transgresor. Y por lo que respecta al *Romeo + Julieta* de Luhrmann, el propio gancho estético con el que se atrae a un público contemporáneo queda progresivamente subsumido por unas pautas de planificación y edición más tradicionales que, pese al fatal desenlace argumental, salen textualmente triunfantes frente al vertiginoso maremagnum de imágenes que ha poblado buena parte de la película.

Por tanto, ni el pavor despertado entre el sector académico más tradicional ni la presunción de vanguardismo crítico alardeado en algunos artículos parecen justificados. Toda representación de esta u otras obras será una nueva lectura realizada desde el contexto cultural en el que uno está inmerso cuando accede a ellas. En el caso concreto de *Romeo + Julieta*, Luhrmann ha aportado una escala de valores morales y una sintaxis narrativa audiovisual propias del cambio de siglo que se estaba viviendo, pero no dejan de ser unas estructuras aceptadas por el código comunicativo imperante que, pese a la distancia temporal, sigue sirviendo al público mayoritario hacia el que va dirigido el texto: a finales del siglo XVI eran padres de familia y a finales del siglo XX son espectadores adolescentes. Todos reciben en su momento lo que han ido a buscar pese a las posiciones antagónicas que ocupan, lo cual demuestra que el genio creativo de Shakespeare, alejado de maniqueísmos arquetípicos, consigue llegar y turbar a muy distintos segmentos receptores. Por tanto, el conservadurismo y la transgresión que se quieran percibir ya llevan presentes cuatro siglos en el texto pues, como afirma Hamilton (2000:120) en su artículo sobre la película, "las ideologías transmitidas a través del drama [de Shakespeare] son mucho más divergentes y conflictivas de lo que admiten los críticos conservadores, de ahí el encendido debate sobre los puntos de vista presentados en las obras". Cada vez que se representa se produce una actualización de este conflicto, y si, como en el caso de la película de Luhrmann, llega con un cierto empaque narrativo y una claridad conceptual a un número de espectadores jamás igualado por ninguna otra representación teatral o cinematográfica, bienvenido sea este tipo de propuestas, pues contribuyen a que Romeo y Julieta no mueran del todo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AUSTIN, JOHN L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones.* Barcelona: Paidós. 1982.

BECKERMAN, BERNARD (1990). *Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act.* Nueva York y Londres: Routledge.

CARTMELL, DEBORAH (2000). *Interpreting Shakespeare on Screen.* Houndsmill y Londres: Macmillan.

DOWNING, CRYSTAL (2000). "Misshapen Chaos of Well-Seeming Form: Baz Luhrmann's Romeo and Juliet". *Literature-Film Quarterly,* 28:2, 125-31.

HAMILTON, LUCY (2000). "Baz vs. the Bardolaters; or, Why William Shakespeare's Romeo and Juliet Deserves Another Look". *Literature-Film Quarterly,* 28:2, 118-24.

HODGDON, BARBARA (1999). "William Shakespeare's Romeo + Juliet: Everything's Nice in America?". *Shakespeare Survey,* 52, 88-98. También publicado como "Baz Luhrmann's *William Shakespeare's Romeo + Juliet"* en R.S. WHYTE (ed.) (2001). *Romeo and Juliet Critical Essays.* Houndmills: Palgrave, 129-143.

LASALLE, MICK (1996) "William Shakespeare's Romeo and Juliet" *San Francisco Chronicle,* 1 Noviembre 1996. http://www.us.imdb.com

LOHELIN, JAMES N. (2000). "'These Violent Delights Have Violent Ends': Baz Luhrmann's Millennial Shakespeare". En MARK THORNTON BURNETT y RAMONA WRAY, (eds.). *Shakespeare, Film, Fin de Siècle.* Houndmills y Londres: MacMillan. 121-136.

WALKER, ELSIE (2000). "Pop Goes the Shakespeare: Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet.". *Literature-Film Quarterly,* 28:2, 132-39.

IT'S FOR YOU! : A SPANISH-CANADIAN OBSESSION

Bruno LÁZARO PACHECO
Film director

"**It's for *you*!**" is my third feature but it is also my first in achieving a new way of making films. This is not simply because of the use of DV (digital video) technology but because it is the first dramatic feature I have made without a conventional script. It's a story of a distant obsession. Julian is a student in Toronto who has just come back from a trip to Barcelona where he has fallen in love with Sundra. Obsessed with this intense two-day affair, Julian decides to send video letters. He records his everyday, sharing his life with the camera as if seeing his distant lover in the lens. Sundra initially forgets him but her interest is sparked when she receives the first tape. Julian's tapes become more and more introspective until he calls Sundra early one morning and hears a man's voice on the other end. Shattered, he confronts Sundra. She openly admits to having another lover and tells him he should do the same. Sundra insists it is the only realistic solution to their distance. Then she convinces Julian to secretly videotape his sexual encounters for her to see. As he pursues this goal, he faces his darkest moment but also is offered a glimpse of clarity about love.

The film was shot using improvisation by the actors based on notes which described the scene in general or in detail and which sometimes included essential dialogue. These notes, the "scenario", were flexible in form depending on what was necessary. A visual montage sequence cannot be written the same way as a major dialogue scene. And there were scenes where I had only a vague idea of what I wanted but knew this

would become clear once the characters took life in the actors and in the process of making the film. This is a very important issue: "the process" of making the film is a living, evolving force, which the director, the cast and the crew must respond to moment by moment.

Everything about "**it's for *you*!**" had to feel completely spontaneous and real. I decided to make the film in very little time to prevent anyone (including myself) from ever having the opportunity to attempt to make anything "perfect". In fact, I am much more interested in unpolished but real films than in well-crafted meticulosity. The scenario was written in four weeks, the film was shot in two and edited in six. The entire process was completed in about six months. Since the film was made with almost no money (everything had to be found without cost), it took a bit longer than had we had a budget to work with.

Another important element in the making of "**it's for *you*!**" seems like a small thing but had a significant overall effect. This was the decision to shoot the DV with a "film approach". While it's normal in video productions to shoot a very large ratio (since tape is cheap), I feel this diminishes the respect everyone on the set has for the camera, which only makes it more difficult to achieve the intensity and quality of performance (including of camera work) that is the standard in film production. On "**it's for *you*!**" every shot was slated with a clapperboard and everyone knew we would only shoot one to three takes. Of course there were exceptions to this, as there are in film, but in these cases we were all very stressed and very aware that we were seriously going over our limit and major decisions had to be taken.

In writing "**it's for *you*!**", the *story* of someone sending video letters to a lover and the *style* of a personal, subjective film made in a totally spontaneous way both evolved simultaneously. The more I thought about the story, the more it clarified how the film had to be made, and the more I thought about how I could afford to make the film, the more the story crystallized. One of the first decisions that shaped both the filmmaking and the story was the decision to make the film entirely in my neighbourhood. When looking for locations, both in the writing and the pre-production, I insisted that it had to be in the neighbourhood. It turned out that most of the cast and crew also lived in the same neighbourhood! This was a very good thing since we only had one, sometimes two, cars.

Another important decision was that the lead actor would have to shoot most of the film! This contributed greatly to the way the actor interpreted the story, and although I had to make sure the camera and its technical considerations didn't distract the actor from achieving his best performance, in many shots the lead actor carried the camera, focused it, zoomed, etc.

As a filmmaker, I am fascinated by what happens to life when you film it. Life knows it's being filmed and somehow this changes everything. We are so accustomed to this that it's just part of our world. In "**it's for *you*!**" I was curious to see how I could explore this in a situation where someone uses a camera to present a very subjective reality. The video Julian makes shows a reality that is probably very different from Sundra's. Yet, although Julian's version is the only one we see, we can imagine and understand Sundra's. I am very intrigued by the concept of a story told from the point of view of the main character that in turn is in control of the storytelling. What Julian doesn't want us to see, he simply erases. This opened many interesting possibilities in the editing of the film since every cut means that for one reason or another, Julian has edited. This also opens the film for an audience to participate in the process by the interactive imagining of what might be missing.

Finally, I wanted to deal with the concept of the camera as both the watcher and the watched. While Julian uses the camera to allow Sundra (and us) to watch his life, he also controls the camera and uses it to stand in for the absent Sundra. When he looks at the lens as if looking in her eyes, he is really doing just that since at some later moment Sundra will be looking just were he's put her (and us too!). The object camera becomes synonymous with the object Sundra. When he speaks to the camera as if it were Sundra on his bed (where he's put her), while on the TV he shows her his memory of her as he filmed her (without her knowing), he's completely trapped within his own voyeurism. This goes one step further when eventually it's Sundra who tells Julian what and how to film. Despite being very far away, it's she in the end that controls his life through the same camera he used to control her. Manipulation is never simple.

CITY OF DARK Y EL PANÓPTICO DEL SIGLO XX

Ruth FONTELLES CODERCH
Universidad de Barcelona

Si miramos los periódicos o escuchamos las noticias nos daremos cuenta que el tema de la confidencialidad en la red está muy de moda. La preocupación por preservar nuestra intimidad del control ejercido por las multinacionales sobre nuestros datos es algo que preocupa a todos. A lo largo de los dos últimos siglos ha habido personas que ocuparon su tiempo en estudiar estos asuntos, como Bentham en el XVIII y XIX o George Orwell en el XX, y en este artículo queremos argumentar, aunque de manera muy breve, esta misma preocupación mostrada en la película *City of Dark* (1997) de Bruno Lázaro Pacheco, que nos servirá como ejemplo gráfico y actual de toda una serie de postulados que llevan desarrollándose desde hace dos siglos relacionados con la vigilancia, el control y el castigo. Son muchos los estudios publicados sobre el tema de la confidencialidad, pero nos pareció original poder ejemplificar todo esto en una película de nuestro tiempo.

> Da la impresión de que cada vez hay más libertad en el mundo: las viejas barreras se derrumban, se crean zonas de libre comercio...Y, no obstante, tengo la sensación de que cada vez el control es mayor. En *City of Dark* quise abordar dos elementos relacionados con este control. Al tiempo que las cámaras de vigilancia situadas por doquier toman imágenes nuestras, nosotros recibimos, a través de todos los medios posibles, imágenes de vidas falsas.

Las primeras limitan nuestra vida, las segundas embellecen una vida imaginaria de deseos inalcanzables. El efecto es tan fuerte que no importa lo consciente o partidario de la contracultura que se sea: determinadas palabras clave (éxito, agresivo, sexy...) aún evocan la imagen homogénea apropiada. En cierto sentido, sólo trabajamos para comprar imágenes que llevamos en la cabeza (el coche, la ropa, las vacaciones...). La vida empieza a parecer una transacción en el cajero automático de un banco. Es posible que vivamos en una sociedad libre, en un nuevo orden mundial en expansión de democracias que garantizan la libertad del individuo, pero la libertad de pensamiento y la libertad de expresión sólo significan algo cuando podemos tener pensamientos propios. Para explorar esta idea me pareció fundamental utilizar una narrativa que combinase la ficción con los estilos cinematográficos del documental y del cine experimental".

Bruno Lázaro Pacheco. 1999 (Dossier para prensa)

Este magnífico párrafo escrito por el autor sobre su propia obra nos abre el camino hacia nuestra exposición. El argumento de la película de Lázaro Pacheco está estrechamente unido a una larga tradición de pensamiento que analiza el CONTROL, en mayúsculas, de nuestra sociedad contemporánea. A continuación vamos a ver cuándo y cómo nace ese control del que habla.

Desde que el hombre vive en sociedad ha sido preciso modelar unas normas con el fin de obtener la mejor convivencia posible para la colectividad de un estado, una ciudad, etc. Las relaciones de poder que se establecían en épocas pasadas daban sentido a su sistema punitivo. El monarca era designado por gracia divina y era esta condición la que legitimaba la pena. Existía una gran conexión entre pecado y delito. El incumplimiento de la ley era, ante todo, desobediencia y, en consecuencia, una gran falta al soberano. Visto desde esta óptica resulta poco coherente hablar de proporcionalidad entre el delito y la pena. La necesidad de paliar un ambiente impune convertía el castigo en un espectáculo público dónde el pecador no solo recibía lo "merecido" por su falta, si no que el resto de la comunidad podía ver como se realizaba dicho castigo.

Cuando esta forma de poder empezó a ver su fin fue necesario replantearse todo el sistema. El antiguo derecho a castigar ya no se podía justifi-

car de una manera divina, era necesario encontrar una fórmula nueva que permitiese a la nueva clase social, la burguesía, impartir las penas de una manera mucho más racional y "humana". En este contexto encontramos a Montesquieu, que intentará justificar la necesidad de elaborar nuevas leyes en las que aparezcan los castigos. Él pensaba que el hombre individual era tímido y tenia miedo, pero cuando se reunía en sociedad perdía el sentimiento de debilidad y se hacía más fuerte y osado. La agresividad que adquiría el hombre en sociedad era la que hacía existir la pena, pero no la legitimaba. Montesquieu (1980:210) pensaba que lo que legitimaba la pena era que el mismo estado que castigaba al reo lo había estado protegiendo hasta ese momento: "*Lo que hace lícita la muerte de un criminal es que la ley que lo castiga se ha hecho en favor suyo. Un asesino, por ejemplo, ha disfrutado de la ley que ahora le condena, pues le ha conservado la vida a cada instante, y por eso no puede reclamar contra ella*". De esta manera, el reo no solo debía ser humilde hacía la mano que lo castiga sino que debía estar agradecido por ello.

Pero la aportación mas interesante del autor (íbid:152) se encuentra en que llega a precisar la forma que debe adoptar este derecho a castigar, materializado en el poder judicial:

> El poder judicial no debe darse a un Senado permanente, sino que lo deben ejercer personas del pueblo, nombradas en ciertas épocas del año de la manera prescrita por la ley, para formar un tribunal que sólo dura el tiempo que la necesidad lo requiera. (...) De esta manera, el poder de juzgar, tan terrible para los hombres, se hace invisible y nulo al no estar ligado a determinado estado o profesión. Como los jueces no están permanentemente a la vista, se teme a la magistratura, pero no a los magistrados"

Por tanto, el derecho a castigar se impersonaliza, se diluye para finalmente hacerse invisible, pero precisamente por este motivo se vuelve omnipresente. Cada ciudadano se convierte en juez potencial, alguien que vigila los actos de los demás. Más adelante veremos como esta concepción toma forma y organiza el espacio penitenciario.

El jurista inglés Jeremy Bentham partirá de esta misma idea cuando proponga su modelo de Panóptico. Se trataba de ir construyendo una colectividad disciplinada donde el poder llegase de una forma eficaz a

todas partes. Era necesario acabar con el antiguo modelo de dominación, en el que este se ejercía de una manera espectacular y violenta pero al mismo tiempo discontinua, dejando grandes espacios sin cubrir. Ahora debía ser omnipresente, lo tenía que abarcar todo. Omnipresencia de un poder moderado pero inexorable, objetividad, impersonalidad, desaparición del hombre en el acto de castigar, eran las características de este nuevo estilo que se estaba gestando y que hoy aún sigue vigente.

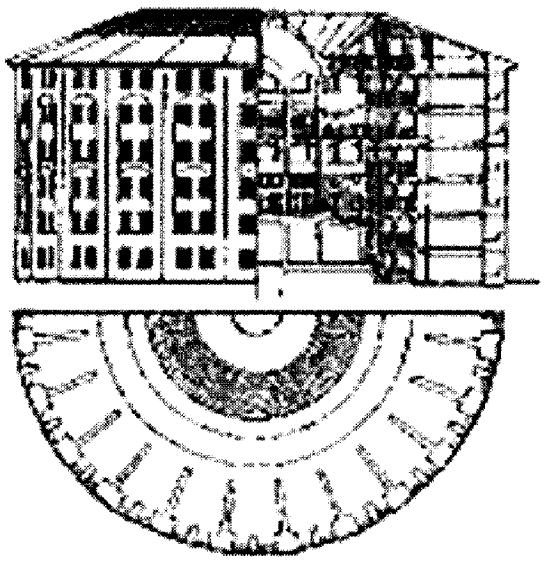
A finales del siglo XVIII, Bentham aplicaría el diseño del Panóptico al deseo de conseguir una ciudad perfectamente gobernada. El Panóptico era una construcción centrada en un edificio. Se trataba de una torre central con ventanas abiertas al interior de un edificio circular que rodeaba dicha torre. El edificio circular se dividía en diferentes celdas, cada una de las cuales tenía dos aberturas, una hacia el exterior, desde donde entrará la luz que iluminará la estancia, y una hacia el interior. Este esquema, con diversas variaciones, fue utilizado en el diseño de muchas prisiones a partir del siglo XVIII. El efecto que producía era esencialmente que un solo vigilante, situado en la torre central del edificio, podía observar los movimientos de todos y cada uno de los prisioneros sin que estos se percataran de ello, ya que el diseño contemplaba que los presos no pudieran ver en qué momento eran vigilados. De esta manera no era necesario recurrir a métodos de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, el obrero al trabajo, etc. Unas palabras del libro de Bentham (1985:89) nos muestran sus intenciones:

> Si alguien encontrase un medio para hacerse señor de todo aquello que puede suceder a un cierto número de hombres, de estructurar todo aquello que les rodea, del método para obtener la impresión que uno quiere producir, de asegurarse de sus actos, sus relaciones, todas las circunstancias de su vida, de tal manera que nada pueda escaparse ni oponerse al efecto deseado, nadie podría dudar que un resorte de este tipo sería tan enérgico y tan provechoso que los gobiernos podrían hacer uso de él para alcanzar objetivos de la mayor importancia.

El esquema del Panóptico permite intensificar la eficacia y la eficiencia del poder y de sus aparatos: reduce sus costos en tiempo y en material,

garantiza su eficacia por su carácter preventivo y por su funcionamiento continuo y automático. La novedad que ofrecía este sistema frente al utilizado en el Antiguo Régimen, donde el castigo era concebido como un castigo ejemplar, era que a partir de entonces las penas servirían para corregir al reo y poder devolverlo a la sociedad. El castigo ejemplar serviría como método disuasorio para el resto de la población que podía ver en las calles de su ciudad lo que le pasaba a alguien que no cumplía la ley. Con el nuevo estado, donde el poder abarcaba un sector más amplio de la sociedad, el castigo ya no será un espectáculo sino que tendrá una finalidad reformativa. Así pues, el Panóptico era algo más que una metáfora de la nueva sociedad. Como afirma Requena (2000:119): "Más que una simple idea arquitectónica, Bentham ofrecía a la preocupación de los hombres de su tiempo la posibilidad de hacer funcionar la ciudad entera como una máquina, de racionalizarla para hacer operativo un poder eficaz y eficiente, un poder que no encuentre barreras y que funcione económicamente. Bajo la apariencia de un edificio estaba vendiendo la utopía de la sociedad perfecta." Bentham concibió, por tanto, el Panóptico cómo un método de vigilancia unidireccional donde el estado o el guardián vigilaba al preso pero no al revés.

Esquema del Panóptico de Bentham



El siglo XX, con la ayuda de las nuevas tecnologías, traerá consigo otro cambio en las relaciones de poder. Pasaremos de un estado moderadamente jerarquizado a un estado administrativo donde los focos de poder se multiplican y quedan mucho más repartidos. Será por este motivo que el Panóptico se transformará para adquirir un carácter multidireccional, de manera que todo el mundo pueda ser susceptible de ser vigilado y a la vez pueda ser el guardián de todos. Bentham había pensado en el siglo XVIII una utopía que tenía que servir para organizar una sociedad de la mejor manera posible. George Orwell construyó toda una novela en la que nos muestra con mucha crueldad dónde puede desembocar toda esta filosofía[1].

El mundo de George Orwell muestra un estado donde las relaciones de poder quedan totalmente definidas y muy jerarquizadas, de manera que la vigilancia adquiere un carácter panóptico multidireccional tan fuerte que hasta consigue infiltrarse en los sentimientos más íntimos de las personas. *1984* es una ficción de carácter político. Nos presenta el mundo del futuro dividido en tres estados totalitarios. El protagonista, Winston Smith, aparece como símbolo de la rebelión contra el poder monstruoso de un estado policiaco que ha llegado a apoderarse de la vida y la conciencia de todos sus súbditos. *1984* es algo más que una novela futurista o una simple novela de evasión, ya que los problemas sociológicos que Orwell plantea son dignos de meditarse con cierto detenimiento.

La ciudad y todo el estado en el que se ubica la narración de la historia está repleta de unos carteles luminosos enormes, unas telepantallas donde aparece la cara de una persona de unos 45 años con bigote y en los que se puede leer "EL GRAN HERMANO TE VIGILA".

La aparición de nuevas tecnologías intensifican este estado de vigilancia. Las telepantallas son capaces de emitir y a la vez recibir cualquier tipo de información oral o visual. El estado donde habita Winston Smith está gobernado por un solo partido: el partido, cuyas consignas principales son: LA GUERRA ES LA PAZ; LA LIBERTAD ES LA ESCLAVITUD; LA IGNORANCIA ES LA FUERZA. Asimismo, tenemos los ministerios:

1 Existen otras novelas de carácter futurista que nos mostrarán más o menos la misma preocupación, entre las que resaltaremos: BRADBURY, R. *Farenheit 451*. Edhassa Clàssics Moderns, Barcelona, 1993. HUXLEY, A. *Un Mundo Feliz*. Ed. Plaza & Janés. Ediciones de Bolsillo. Barcelona, 2000.

EL MINISTERIO DE LA VERDAD; EL MINISTERIO DE LA PAZ; EL MINISTERIO DEL AMOR; EL MINISTERIO DE LA ABUNDANCIA. Esta simple enumeración de consignas y de ministerios nos muestra el carácter jerarquizado de esta sociedad.

Otro aspecto terrorífico que se nos describe de este mundo futuro es la Historia misma, utilizada como un instrumento más de la mentira que necesita el poder para sustentarse. De este modo, el Partido inventa su propia historia, de forma que esta no es más que la sucesión de mentiras que el partido desea, y que va rehaciendo a voluntad según acontecen los sucesos y según va interesándole. Incluso hechos y personas del pasado son borrados indiscriminadamente a medida que la verdad se va rehaciendo, la Verdad del Partido. Otros muchos ejemplos de este tipo de control aparecen en la novela, y Orwell (2000:10-1) refleja su horror hacia una sociedad que puede manipular nuestro pensamiento:

> A la espalda de Winston, la voz de la telepantalla seguía murmurando datos sobre el hierro y el cumplimiento del noveno Plan Trienal. La telepantalla recibía y transmitía simultáneamente. Cualquier sonido que hiciera Winston superior a un susurro, era captado por el aparato. Además, mientras permaneciera dentro del radio de visión de la placa de metal, podía ser visto a la vez que oído. Por supuesto no había manera de saber si le contemplaban a uno en un momento dado. Lo único posible era figurarse la frecuencia y el Plan que empleaba la Policía del Pensamiento para controlar un hilo privado. Incluso se concebía que los vigilaran a todos a la vez. Pero, desde luego, podían intervenir su línea de usted cada vez que se les antojara. Tenía usted que vivir —y en esto el hábito se convertía en un instinto— con la seguridad de que cualquier sonido emitido por usted sería registrado y escuchado por alguien y que, excepto en a oscuridad, todos sus movimientos serían observados.
> Winston se mantuvo de espaldas a la telepantalla. Así era más seguro; aunque, como él sabía muy bien, incluso una espalda podía ser reveladora

1984 nos sirve como nexo de unión entre las teorías que hemos explicado al principio y el pensamiento contemporáneo de Marshall McLuhan, de cuyo libro *Comprender los medios de comunicación*, escrito en 1964,

me gustaría dar unas pequeñas pinceladas. Este sociólogo nos da las pautas para poder comprender los medios de comunicación desde la alfabetización como primer medio revolucionario de comunicación hasta los básicos ordenadores que existían en la década de los sesenta, pasando por la radio, la televisión etc. La idea principal de McLuhan (1996:25) es que las tecnologías mecánicas son extensiones de nuestro cuerpo en el espacio y, llegados a la edad eléctrica, la extensión ya no es de nuestro cuerpo sino de nuestra conciencia:

> Tras tres mil años de explosión, mediante tecnologías mecánicas y fragmentarias, el mundo occidental ha entrado en implosión. En las edades mecánicas extendimos nuestro cuerpo en el espacio. Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere. Nos estamos acercando rápidamente a la fase final de las extensiones del hombre: la simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo parecido a como ya hemos extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación.

McLuhan nos muestra a lo largo del libro las consecuencias sociales y psíquicas que las nuevas tecnologías conllevan, entendidas como extensiones de nuestra conciencia. En la era mecánica podían llevarse a cabo muchas acciones sin demasiada preocupación. En la era electrónica somos tan transparentes que resulta imposible querer ocultar nuestros actos[2].

Como se puede observar, hemos escogido tres autores que vivieron en distintas épocas y que se ocuparon de distintas disciplinas pero que tenían

2 Para realizar una ampliación bibliográfica sobre este tema resultan muy interesantes los siguientes libros: BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro.* Ed. Kairós, Barcelona, 1998. CASTELLS, M. *La era de la Información.* Vol. 1. Alianza Editorial, Madrid, 2000. GUBERN, R. *El Eros Electrónico.* Ed. Taurus, Madrid, 2000. KERCKOVE, D de. *La piel de la cultura.* Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.VIRILIO P. *Cibermundo, la política de lo peor.* Ed. Cátedra, Madrid, 1997. WHITAKER, R. *El fin de la privacidad.* Ed. Paidos, Barcelona, 1999.

una preocupación en común: la creencia en el progreso y en el desarrollo de la tecnología, lejos de darnos una mayor libertad, está creando unos nuevos métodos de control social cada vez más restringidos que dibujan unos límites de actuación cada vez más estrechos. Es aquí donde encontramos una vinculación más directa con *City of Dark*.

City of Dark es una crítica de la sociedad presente. La introducción de tecnologías tan potentes como la de los ordenadores induce a la aparición de nuevas estructuras de poder y a una imparable deshumanización de las personas. El protagonista es un chico llamado Platón que trabaja en la empresa Intercontinental Data Company y está desarrollando un nuevo invento que le permite, a partir de un ordenador, ver imágenes de los sueños de la gente. En principio este invento podría tener una finalidad "buena", como sería la de saber quién fue el autor de un crimen y por qué, pero ... ¿y si aplicáramos esta tecnología para controlar las mentes de toda una sociedad?

Alice, la protagonista de la historia, es una chica que intenta infiltrarse en la compañía pero es descubierta de forma planeada. Ella se deja coger como si de una delincuente se tratara y se deja examinar por el ordenador de Platón. La sorpresa llega cuando Platón se ve reflejado en las imágenes del sueño de Alice sin conocer de nada a esa chica, que resulta ser una activista que pretende hacer tambalear toda una red de control infiltrando imágenes que representen sus sueños pero que en realidad no lo son. Se trata de infiltrar imágenes retocadas para engañar y sabotear a la empresa. Alice, junto con un compañero suyo, Henry, lucha contra un nuevo comunismo que se está articulando gracias a empresas como éstas. Personas que son recelosas de su intimidad y que la pueden ver perjudicada por un sistema de control social totalmente anti-ético, como puede ser el hecho de controlar la mente de las personas.

Este es a grandes rasgos el hilo argumental de la película, y a continuación voy a resaltar aquellos aspectos técnicos que, a mi entender, nos describen con mayor claridad la idea de panóptico del siglo XX. Las imágenes son en un blanco y negro muy contrastado que dan una impresión de documental, un sentido de realidad superior al que pueda dar una imagen en color. Otro punto destacable es el ruido que se oye de fondo y de manera continua: se trata del sonido que hace el módem cuando nos conectamos a Internet. Pero el montaje, bajo mi punto de

vista, es uno de los aspectos más interesantes de *City of Dark*, ya que en él se intercalan de manera intermitente imágenes supuestamente reales con imágenes extraídas de las cámaras de vigilancia instaladas a lo largo de la ciudad donde en muy pocas ocasiones se ve gente circulando por sus calles. Este recurso nos da la sensación de panóptico expuesta por Bentham, ya que el espectador (vigilante) ve a un personaje a través de una cámara de vigilancia sin que la persona vigilada se dé cuenta, mientras que las calles desiertas, las avenidas vacías, y los edificios solitarios nos transportarán hacia un mundo de sensaciones altamente agobiantes. En suma, Bruno Lázaro Pacheco nos muestra una sociedad contemporánea llena de soledad, vigilada y controlada hasta el último estadio: el pensamiento. Todo gracias a unas tecnologías, que nos ofrecen cada vez más posibilidades, y al ansia de poder del hombre, que hace que se transformen en unas armas de control social muy represivas.

Si intentamos relacionar las ideas expuestas en este artículo con el contenido de *City of Dark* veremos que tienen mucho en común. Además de la reflexión sobre el Panóptico de Bentham, la obra de Bruno Lázaro Pacheco es una crítica y una reflexión sobre la pérdida de la intimidad, que en el caso de *1984* se pierde para favorecer al Partido y en *City of Dark* favorece a un poder que cada vez está más desligado de las instituciones públicas para pasar a grandes empresas multinacionales. Contra este tráfico de información quieren luchar tanto Winston Smith en *1984* como Alice en *City of Dark*. Por su parte Platón, al ver a través de su ordenador imágenes de él mismo con una chica a la cual no conoce, se vuelve loco porque tiene muy asumido el rol del ordenador, según los planteamientos de McLuhan, como extensión de nuestra conciencia y, evidentemente, no encaja la imagen que está viendo con la realidad.

City of Dark nos muestra el gran problema que está sufriendo la sociedad contemporánea. Vivimos en una continua crisis de identidad en la cual los medios de comunicación y, en última instancia, la tecnología de los ordenadores tienen bastante que ver. La creencia ciega en esta nueva tecnología nos hace confundir el mundo real con el mundo de las apariencias y nos hace cada vez más dependientes de ella, por lo que, como extensión de nuestra conciencia, se nos proporciona un gran sentimiento de ansiedad y de soledad. Así que, lejos de aportar una

mayor libertad a nuestras vidas, proporciona unos nuevos métodos de control social que nos conducen hacia una homogeneización mundial: el pensamiento único. McLuhan se dio cuenta de esto mucho antes de que los ordenadores alcanzaran el grado de sofisticación del cual gozan hoy en día. Bruno Lázaro Pacheco, de una manera muy lúcida, nos muestra esta problemática en formato cinematográfico mediante *City of Dark.*

BIBLIOGRAFÍA

BRADBURY, R. *Fahrenheit 451.* Edhassa Clàssics Moderns, Barcelona, 1993.

BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro.* Ed. Kairós, Barcelona, 1998.

BENTHAM, J. *El Panóptico.* Edicions 62, Barcelona, 1985.

CASTELLS, M. *La era de la Información.* Vol. 1. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

FOUCAULT, M. *Vigilar y Castigar.* Madrid, Siglo XXI, 1998.

GUBERN, R. *El Eros Electrónico.* Ed. Taurus, Madrid, 2000.

HUXLEY, A. *Un Mundo Feliz.* Ed. Plaza & Janés. Ediciones de Bolsillo. Barcelona, 2000.

KERCKOVE, D de. *La piel de la cultura.* Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.

McLUHAN, M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Paidos Comunicación, Barcelona, 1996.

MONTESQUIEU: *Del espíritu de las leyes* (1748), Madrid, Tecnos, 1980

ORWELL, G. *1984.* Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

REQUENA HIDALGO, J. *Policía y Gobernabilidad: un modelo de análisis de la aparición y evolución de los servicios municipales de policía.* En REQUENA, J.; CAMPINS, M. De las catástrofes ambientales a la cotidianidad urbana. La gestión de la seguridad y el riesgo. Barcelona: Publica: Publicacions de la Universitat de Barcelona, Centre d'estudis Canadencs, Asociación Española de Estudios Canadienses i Geocrítica, textos de apoyo. 2000.

RISPA MÁRQUEZ, R. *La Revolución de la Información,* Salvat Editores S.A, Barcelona, 1982.

VIRILIO P. *Cibermundo, la política de lo peor.* Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

WHITAKER, R. *El fin de la privacidad.* Ed. Paidos, Barcelona, 1999.

WEBGRAFÍA

VIDAL JIMÉNEZ, R. *Consideraciones en torno al pensamiento de Paul Virilio: La deslocalización cibernética de la comunidad democrática.* http://www.cica.es/aliens/gittcus/virilio.html abril 2001.

COREA, C. *Medios masivos: ¿dominación, influencia, producción?* www.psyche-navegante.com.ar/articulo.asp?id_articulo=535 mayo 2001.

Antecedentes de la comunicación y de los medios masivos. http://www.members.tripod.com/e_soule/tesis/cap1.html abril 2001.

UMBRAL, F. *Utopía capitalista.* http://www.el-mundo.es/1999/07/14/ultima/14N0098.html febrero 2001.

VERA, J.M. *Utopía y pensamiento distópico.* http://geocities.com/Athens/Acropolis/1664/utopia.htm febrero 2001.

FUTORANSKY, L. *Las tres bombas de Paul Virilio* http://www.analitica.com/va/sociedad/articulos/2889027.asp abril 2001.

PESCE AGUIRRE, J. *Cibermundo: ¿una política suicida?* http://www.sociedadcivil.cl/dsc/documentos/doc mayo 2001.

SÁNCHEZ SAURA, S. *Utilitarismo* http://www.alerce.pntic.mec.es mayo 2001.

HEMEROGRAFÍA

SANCHÍS, I. *Somos transparentes para el Estado.* Artículo aparecido en La Vanguardia el 16 de mayo de 2001.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante