

PhilUr

13



Guy Laramme, *Petra*, 2007

Philologica Urcitana
Revista semestral de iniciación
a la investigación filológica

n.º 13 (2015)

Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Departamento de Filología
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA (Ed. C)
La Cañada de San Urbano
04120- ALMERÍA
Teléfono: 950015252
Fax: 950015466
juanluis@ual.es
<http://www.ual.es/revistas/PhilUr>

Director: Juan Luis LÓPEZ CRUCES

Secretaría: M. Isabel GIMÉNEZ CARO

Comité científico

Marta BORGES
Universidad Autónoma de Madrid.
Estudios Árabes e Islámicos

Esteban CALDERÓN DORDA
Universidad de Murcia. Filología Griega

José Manuel CAMACHO DELGADO
Universidad de Sevilla. Literatura
Hispanoamericana

Pedro C. CERRILLO TORREMOCHA
Universidad de Castilla-La Mancha.
Didáctica de la Lengua y la Literatura

Catalina FUENTES RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla. Lengua
Española

Fernando GARCÍA LARA
Universidad Pablo Olavide. Literatura
Española

Juan de Dios LUQUE DURÁN
Universidad de Granada. Lingüística
General

José María MAESTRE MAESTRE
Universidad de Cádiz. Filología Latina

Emilio ORTEGA ARJONILLA
Universidad de Málaga. Traductología

Manuela PALACIOS GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela.
Filología Inglesa

Ana María VIGARA TAUSTE
Universidad Complutense de Madrid.
Lengua Española

Montserrat PARRA ALBA
Universidad de Lérida. Filología
Francesa

Comité editorial

José Manuel DE AMO SÁNCHEZ-FORTÚN
UAL. Did. de la Lengua y Literatura

Antonio Miguel BAÑÓN HERNÁNDEZ
UAL. Lengua Española

José Francisco FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
UAL. Filología Inglesa

Miguel GALLEGO ROCA
UAL. Literatura Española

Francisco Joaquín GARCÍA MARCOS
UAL. Lingüística General

Ana Fe GIL SERRA
UAL. Filología Alemana

Yolanda JOVER SILVESTRE
UAL. Filología Francesa

Jorge Antonio LIROLA DELGADO
UAL. Estudios Árabes e Islámicos

Jesús Gerardo MARTÍNEZ DEL CASTILLO
UAL. Filología Inglesa

Isabel NAVAS OCAÑA
UAL. Teoría de la Literatura

Antonio OREJUDO UTRILLA
UAL. Literatura Española

Susana RIDAO RODRIGO
UM. Lengua Española

Francisco José RODRÍGUEZ MUÑOZ
UAL. Did. de la Lengua y Literatura

Lucía P. ROMERO MARISCAL
UAL. Filología Griega

María del Mar RUIZ DOMÍNGUEZ
UAL. Did. de la Lengua y la Literatura

Joaquín José SÁNCHEZ GÁZQUEZ
UAL. Filología Latina



Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 13 (Septiembre 2015)

ISSN: 1989-6778

Índice

<i>Elementos de actualidad y moda en las películas de James Bond (y II)</i> Fabio BRUSCOLOTTI PÉREZ	1-30
<i>En torno al encuentro bélico-feminista en Welcome to Thebes (2010)</i> Mayron Estefan CANTILLO LUCUARA	31-58
<i>Crítica al largometraje Disney El Jorobado de Notre Dame</i> Miguel Ángel DEL ÁGUILA GARCÍA	59-97
<i>La lengua de los ditirambos de Baquílides</i> Andrea SÁNCHEZ I BERNET	79-112
<i>El cine distópico como legitimación del orden vigente</i> Santiago VARGAS OLIVA	113-122

Departamento de Filología

Universidad de Almería

ELEMENTOS DE ACTUALIDAD Y MODA EN LAS PELÍCULAS DE JAMES BOND (II)

BRUSCOLOTTI PÉREZ, Fabio*
fbfilologiainglesa10@gmail.com

Fecha de recepción:
17 de octubre de 2014

Fecha de aceptación:
3 de noviembre de 2014

Resumen: Este trabajo está orientado a ciertos aspectos como son los elementos de actualidad y moda en las películas de James Bond. Estos aspectos son elementos que no se suelen introducir en una crítica cinematográfica normal, y es por eso que he decidido centrarme en ellos ya que estos también caracterizan a la saga más larga y exitosa a lo largo de la historia del panorama del cine internacional.

James Bond es un agente británico que pertenece a una serie de agentes, los doble cero, que poseen una licencia para matar. Al principio Bond viste de modistos ingleses, principalmente Anthony Sinclair, conduce coches ingleses (Aston Martin, Bentley, Jaguars o Rolls Royce) y bebe copas que estaban de moda en aquella época (Vodka-Martini agitado pero no revuelto -Kangaroo cocktail). En cambio, a lo largo de la saga Bond dejará de ser simplemente una adaptación de los libros de Ian Fleming, combinada con otros elementos de la actualidad, a ser un referente de innovación tecnológica y estilística, no solo en técnicas cinematográficas como son el caso de sus presentaciones sino también en aparatos novedosos o que todavía no han salido al mercado y un reflejo del panorama político y social británico en el extranjero.

Estos últimos elementos son los que vamos a analizar. Es decir, el reflejo del panorama político británico, las nuevas tendencias de la ropa que visten los diferentes Bond, las chicas Bond, y algún malvado, los coches y algún que otro medio de transporte así como los movimientos de los sesenta, setenta, ochenta, noventa y las dos primeras décadas del siglo veintiuno y la banda sonora de las películas.

* Este trabajo, continuación del publicado en el número anterior de esta misma revista, es un trabajo voluntario y forma parte de la asignatura «Teoría Literaria Comparada», del 2.º curso del grado en Estudios Ingleses. Ha contado con la ayuda del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

El procedimiento del análisis será el siguiente: en primer lugar realizaré una breve introducción con los diferentes James Bonds, en segundo lugar procederé a hacer un breve resumen de las películas y a la relación con los elementos de actualidad de aquella época. A continuación procederé al análisis de la ropa, vehículos, banda sonora y chicas Bond. Finalmente expondré la repercusión mediática de las películas.

Palabras clave: Elementos de actualidad y moda – James Bond – películas – ropa – vehículos – banda sonora – chicas Bond.

Abstract: This work focuses on some current affairs and fashion in James Bond's films. These aspects are elements that are not usually included in a normal cinematographic review. However, they characterize the largest and one of the most famous sagas in film history. That is why I have decided to treat them in this work.

James Bond is a British secret agent who belongs to the double zero agents: a kind of agents who have licence to kill. At the beginning of the saga, Bond worn suits designed by Anthony Sinclair, drove British cars (Aston Martin, Bentley, Jaguar, Rolls Royce) and drank British fashionable cocktails (Vodka-Martini shaken but not stirred – Kangaroo Cocktail). But during the saga, 007 will not be just an adaptation of Ian Flemming's books, but will be a combination of Flemming's book and current affairs and fashion of the time films were made. From that moment, in films there will be examples of technology and style innovation not only in cinematographic techniques but also in new devices and vehicles that have not been released yet; and a reflect of political and social British panorama abroad.

These last elements will be analyzed in my work, that is, the political British panorama, the new tendencies in Bond film's characters, Bond girls and vehicles of sixties, seventies, eighties, nineties and the first two decades of the twenty-first century, as well as the soundtrack.

The procedure of the analysis will be the following one: Firstly a brief introduction with the actors who played the character of James Bond will be made, secondly a little summary of the films and I will analyze the current affairs will be explained. After that I will analyze the clothes, the soundtrack, the vehicles and Bond girls. Finally the impact of the films in the present will be analyzed.

Keywords: Current affairs and fashion, James Bond, films clothes, vehicles, soundtrack, Bond girls.

2.13 OCTOPUSSY [1983]



La película comienza con Bond tratando de poner una bomba en la base militar cubana del coronel Luis Toro, pero es interceptado. Al final consigue su propósito y huye gracias a su ayudante.

A continuación se muestra a un agente del MI6 vestido de payaso que lleva consigo un huevo de Fabergué. Cuando parece que lo han matado y se lo ha llevado la corriente del río, el payaso escapa y lo entrega en la embajada británica.

Bond es informado de este hecho. *M* le dice que el huevo que le da a Bond es completamente falso y que el original será subastado en Sotheby's. Bond es enviado allí para descubrir al vendedor del huevo, que será utilizado para obtener fondos con fines militares. Paralelamente, en Rusia el general Gogol acepta entrar en la OTAN, pero Orlov no está de acuerdo, ya que piensa que el ejército ruso tiene mayor poder y es más numeroso que el de la OTAN. Gogol rechaza la posición radical de su compañero, pero Orlov falsifica sus órdenes y manda a sus hombres a por el huevo.

Ya en Sotheby's, durante la subasta del huevo, Bond ve a Kamal Khan, enlace de Orlov que también participa en la puja. En un descuido, Bond cambia el huevo auténtico por uno falso. Finalmente, consigue que a su competidor le salga bastante caro este objeto. Finalizada la puja, Bond va con otra agente del MI6 a Nueva Dehli, donde se encuentra con el jefe de sección de la India. En un casino volverá a retar al enlace al backgammon, y apuesta el huevo original. Bond acaba ganando con sus dados trucados.

A la salida del casino los esperan dos secuaces de Kamal, pero se zafan de ellos. Una vez en la guarida secreta le arreglan el traje y le dan nuevos aparatos. La acompañante de Kamal Khan, Magda, a la que Bond había seducido previamente, seduce ahora a Bond y le cuenta cierta información; no obstante, Bond, atento al tatuaje que revela que ella trabajaba para Octopussy, pone un micrófono en el huevo y deja que se lo robe.

Cuando ella se va, un secuaz de Khan tumba a Bond. Lo llevan al palacio de Kamal Kan e intentan sin éxito sacarle información. Finalmente, Bond consigue escapar y gracias al micrófono se entera de los planes de Orlov de fabricar copias del huevo; pero descubren el micrófono. Consigue escapar durante una cacería india.

007 se informa sobre Octopussy y decide ir a visitarla. Octopussy es una contrabandista con un supuesto circo de mujeres e hija de un general alemán corrupto, Smythe, a quien Bond hizo un favor en el pasado. Durante la visita es sorprendido por Kamal, pero Octopussy evita que el encuentro llegue a mayores. Bond, que seduce a Octopussy, sigue sacando información a la contrabandista. Tras evitar ser asesinado por sicarios del mafioso indio, la misteriosa contrabandista le informa de que se tiene que ir

y Bond averigua su destino, Berlín Oriental, donde mataron a su compañero. Decide partir a Berlín. Ahí en su supuesto circo se debería reunir con Orlov y Kamal Khan.

En el Berlín Este descubre que el general ruso y el mafioso indio van a ser ayudados por Octopussy. Aprovecharán el tren que transporta el circo para introducir los huevos falsos en el otro lado del Telón de Acero para cambiarlos por una bomba que explotará en la base americana, y además obtendrán dinero para financiar las actividades de Orlov. Bond se infiltra en el tren. Desactiva la bomba y mata a los asesinos de su compañero 009. El jefe del KGB, Gogol, que descubre que Orlov le ha dado el cambiazo al huevo, va a Berlín y lo mata. Bond va al circo y avisa a Octopussy de la traición y de la existencia de una bomba.

Finalmente Octopussy, sus secuaces y Bond asaltan la residencia de Kamal Khan y, tras una pelea en la avioneta en la que huía Kamal, Bond lo mata y salva a Octopussy.

Octopussy se estrena en el año 1983, todavía durante la Guerra Fría. Aun así, 1982 y 1983 se consideran los años del inicio del proceso de normalización entre ambas superpotencias. De hecho, el 2 de febrero de 1983 se inician las negociaciones soviético-estadounidenses (START) para comenzar la reducción del armamento estratégico. Esto queda claramente reflejado en la película cuando los altos cargos militares del KGB se reúnen para ver si aceptan entrar en la OTAN, y también en la cooperación de Gogol para evitar que su indisciplinado subordinado Orlov pueda provocar un accidente que arruine el periodo de inicio de esta normalización, un espíritu que tras casi cuarenta años de Guerra Fría se extendió por la población de ambas potencias. Además, un año antes de la película, en 1982, se produjo la tercera adhesión de países a la OTAN. En esta ocasión se unió España. Además de estos hechos, se subraya en la película la decadencia y división de Occidente.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Maud Adams (Octopussy), con un vestido de seda azul compuesto por un *top* con mangas y un sari de Bermans & Nathans compuesto por Emma Porteous.

En esta ocasión la canción principal de la película corre a cargo de Rita Coolidge con su «All Time High».

El coche elegido para Bond en esta película es el famosísimo Range Rover Classic en la versión convertible. Uno de los coches más famosos de la historia del automovilismo y un vehículo que estaba en pleno auge en la época de la película ya que había ganado en 1981 el Dakar y en los años anteriores a la película se mejoró añadiéndole una caja de cambios de cinco marchas. Buena prueba de su fama es el hecho de estar siendo producido desde 1970 hasta 1995. Este coche fue equipado con un motor Rover V8 de 3.9 litros.



Ilustr. 38: Land Rover Range Rover Classic
(pricinginsider.carsdirect.com)

La chica Bond de *Octopussy* es la actriz y modelo sueca Maud Adams, la única actriz que aparece en tres películas diferentes de la saga de 007: *El hombre de la pistola de oro*, *Octopussy* y *Panorama para matar*.

2.14 PANORAMA PARA MATAR (A VIEW TO KILL) [1985]



La película comienza con Bond de misión en Siberia para rescatar un microchip del fallecido 003. Posteriormente se reunirá en un barco con *M* y el ministro de Defensa, que sospecha que las industrias Zorin están fabricando microchips resistentes al ataque magnético.

Por tanto, envían a Bond a visitar a Zorin, quien, según un detective, Aubergine, está dopando a sus caballos, que subasta después. Bond descubre que Aubergine ha sido asesinado por la colaboradora de Zorin, May Day, y la persigue por París. Más tarde el agente acude a la venta de purasangres de Zorin, donde será invitado por el empresario a una recepción. Allí Bond inquietará a Zorin con una serie de sospechas. Por la noche Bond y el agente que lo acompaña descubrirán un laboratorio donde se fabrican microchips para evitar que los caballos se fatiguen. A la vuelta Bond seduce a May Day.

Zorin, que descubre que alguien ha entrado en su laboratorio, invita a Bond a una carrera: si la gana, se llevará uno de sus caballos. Bond escapa de la pista porque sabe que Zorin planea matarlo. Se sube al coche de su colega Tibbet, que ya estaba muerto, pero May Day lo deja inconsciente y tira el coche a un lago. Bond consigue escapar.

Zorin, pensando que Bond había muerto, se reúne con Gogol y le dice que ya no le interesa el KGB, sino sus nuevos socios. Con ellos, planea destruir el Silicon Valley, su competidor estadounidense, para así crear un monopolio y enriquecerse.

Bond llega a San Francisco donde su enlace, Lee, le informa de que Zorin es el producto de un experimento nazi fallido para crear hombres muy inteligentes, de forma que acabó creando auténticos psicópatas. Bond también descubre la existencia de una

central de bombeo de petróleo y va allí atascando el impulsor de petróleo. Matan al compañero de Bond y este tiene que escapar. En su huida encuentra a Paola Ivanova, agente del KGB y ex amante de Bond, con la que escapa. Esta le proporciona la grabación de Zorin en la que hablaba de un plan.

Para averiguar más de este plan, Bond se hace pasar por periodista y obtiene información de un tal Howe, quien le habla de un gasoducto en construcción. Allí Bond conocerá personalmente a Stacey, a quien protege de los sicarios de Zorin. Esta le cuenta que Zorin le robó su empresa. Finalmente entre Stacey y Bond deducen que Zorin planea inundar una falla causando un terremoto que destruya el Silicon Valley.

007 y Stacey intentarán frenar la operación a toda costa. Piden refuerzos a Lee, pero este muere. Ya en el ayuntamiento, el agente británico y su nueva colaboradora buscan planos del gasoducto, pero allí Zorin los sorprende, mata a Howe y deja a Bond y Stacey encerrados en el ascensor del edificio en llamas. Todo formaba parte de un plan de Zorin para inculparlos del asesinato de Howe y quitarlos de en medio. Ambos consiguen escapar con el mapa del edificio y también de la policía. Van a la obra de Zorin camuflados y se infiltran en su despacho. Allí ven el plan definitivo.

El plan ya está en marcha y en su triunfal huida, Zorin mata a todos los obreros. May Day descubre a Bond y a su compañera. Finalmente Stacey consigue escapar, pero May Day y Bond quedan atrapados. Esta última, en venganza por la traición de Zorin, se sacrifica para evitar que el plan funcione y Bond escapa.

Ya en la superficie, Stacey es secuestrada por Zorin, que contemplará su plan desde su zepelín, al que se engancha Bond. 007 es descubierto y se enzarza en una pelea con Zorin en el cable del puente de San Francisco. Al final Bond acaba matando al psicópata y salvando a Stacey. Bond recibirá la medalla de la Orden de Lenin.

Esta película, estrenada en 1985, se incluye en el contexto de la Guerra Fría, pero ya en el lento período de normalización entre ambos bandos, que se había iniciado en 1983 con el pacto soviético-estadounidense. Como ya vimos a propósito de la anterior película, *Octopussy*, esto ya se refleja en el intento de desarme unilateral de Gogol y se vuelve a reflejar cuando este general reprocha la inapropiada conducta de Zorin para ser miembro del KGB y además condecora a Bond con la medalla de la Orden de Lenin, siendo así el primer no soviético en recibirla. Todo ello muestra el acercamiento entre las dos partes con Gran Bretaña como mediadora de dicha contienda.

En cuanto a la música de esta película, el tema principal corre a cargo de Duran Duran con la canción homónima de la película, «A View To A Kill».

En lo que se refiere al vehículo de esta película, destaca el Rolls-Royce Silver Cloud II (1962). Este vehículo posee un motor V8 de 6.2 litros que le permite alcanzar los 183 km/h. Los avances con respecto a los modelos anteriores fueron la aceleración – de cero a cien en 10.9 segundos– y el par motor.



Ilustr. 39: Rolls Royce Silver Cloud II
(www.jamesbondlifestyle.com)

En cuanto a la chica Bond, esta vez se trata de Tanya Roberts (Stacey), una modelo estadounidense de origen judío e irlandés que destacó por su participación en la famosa serie de televisión «Los Ángeles de Charlie».

2.15 ALTA TENSIÓN (THE LIVING DAYLIGHTS) [1987]



Esta película comienza con varios agentes enviados a Gibraltar para el entrenamiento, que consistía en infiltrarse en una estación de radar. Uno de los agentes mata a otro y Bond lo persigue y, a su vez, lo mata haciéndole caer acantilado abajo.

A continuación 007 va a Bratislava, donde vigila a Koskov, un general desertor del KGB. Bond y su compañero intentan fingir un atentado a Koskov, pero una chelista de la Ópera se anticipa y le roza la muñeca. Finalmente, Bond ayuda a Koskov a huir, pero cuando llegan a la frontera el general escapa.

Posteriormente se reúne con Koskov, *M* y el Ministro de Defensa. Entonces Koskov le habla de Pushkin, nuevo jefe del KGB, que es el culpable de la desertión de Koskov y quien planea matar a todos los espías que hay en la lista. Tras abandonar la mansión donde se reúnen, secuestran a Koskov.

M ordena a Bond matar a Pushkin y le reprocha no haber matado a la chelista. A pesar de las discrepancias, Bond acaba aceptando la misión. Antes de ir a Tánger a matar a Pushkin, va a Bratislava y sigue a la chelista, Kara Milovy, a la que ve subirse al coche de Pushkin. Al día siguiente la sorprende en su casa y se presenta como amigo de Koskov. Bond descubrirá que las balas eran de fogueo, y la convence para huir a Viena y ver a su amante.

Mientras tanto Pushkin anula el pedido de armamento a Whitaker. Tras una dura escapada, Bond y Kara llegan a Viena, donde se van enamorando. Koskov seguía *retenido* en el despacho de Whitaker, donde ve que si Bond no mata a Pushkin, lo hará el sicario de Whitaker que lo secuestró. En Viena, Bond queda con Sounders y le dice

que todo era un plan de Koskov, quien había desertado falsamente para matar a Pushkin. Al irse Bond, Necros, sicario de Koskov que le había secuestrado, asesina a Saunders.

Ya en Tánger, Bond se reúne con Pushkin, quien ratifica sus sospechas acerca de Koskov, quien fue acusado por malversación de fondos. Por eso Koskov quería matar a Pushkin. Entonces, fingen la muerte de Pushkin. En los EEUU Bond se reúne con Leiter y le confiesa a Kara en su habitación que él era agente y no un amigo de su pareja, Koskov. En su hotel los sorprende Necros, que secuestra a los dos. Ya en la avioneta, Koskov le muestra su plan de hacer contrabando de diamantes y opio con el hielo, venderlo en los EEUU, comprar armas de Whitaker y usarlas en contra de británicos y afganos.

Una vez en Afganistán los encierran en una prisión, pero se escapan y liberan a un preso que era el líder afgano de la resistencia. Fuera de la base los sorprenden los afganos, a los que calma su líder, que había sido liberado antes. Bond les pide su ayuda para derrotar a los rusos, pero ellos solo le ofrecen una mínima ayuda: en un intercambio de opio los ayudan a infiltrarse. Bond pone una bomba en el avión, pero lo descubren; los rebeldes acuden en su ayuda. Bond se infiltra en el avión; lucha con Necros y lo mata. Finalmente, tira la bomba a las tropas rusas que luchaban contra los afganos, se deshace del avión y salta con Kara.

Posteriormente hace una incursión nocturna con Leiter a Whitaker, y cuando este lo iba a matar, Bond es salvado por Pushkin.

Esta película se estrena en el contexto de la Guerra Fría y del conflicto de la guerra de Afganistán, que se desarrolló entre 1978 y 1992 y cuyos contendientes fueron la República Democrática de Afganistán, apoyada por la URSS, y los talibanes, apoyados por los EEUU, Arabia Saudita, Irán y China. El resultado de esta guerra fue la retirada del ejército soviético, la continuación de la guerra civil y la implantación del estado islamista de Afganistán. Esto lo podemos ver reflejado en la última parte de la película, ya que son los soviéticos quienes encarcelan al líder de los *rebeldes* (así los describen en la película), aunque es el líder de un grupo de talibanes llamados Mujahidines. Por supuesto, Gran Bretaña, como potencia aliada a los EEUU, tenía que apoyarlos, y la enemiga era la Unión Soviética, aunque se restase mucha importancia a este hecho, ya que la película se centra en atrapar al malvado Koskov y su aliado Whitaker.

La canción de la película corre a cargo del grupo A-ha con la canción que da título a la película, «The Living Daylights».

En lo que se refiere al vehículo, destacamos el Aston Martin V8 Vantage Volante con un motor V8 de 5.3 litros. Solo se fabricaron 56 vehículos de esta versión Volante.



Ilustración 40 – Aston Martin V8 Vantage Volante
(jamesbond.wikia.com)

En cuanto a la chica Bond, el papel de la chelista Kara Milovy fue Maryam d’Abo, actriz británica que tuvo una no muy extensa carrera cinematográfica que tuvo su cumbre en esta película.

2.16 LICENCIA PARA MATAR (LICENCE TO KILL) [1989]



Esta película comienza con la boda del amigo y compañero de la CIA, Felix Leiter. De camino a la iglesia tienen que ir a completar una operación: capturar a Sánchez, autor de muchos crímenes y jefe de un enorme cartel de la droga que había ido a matar al amante de su pareja, Lupe Zamora. Tras capturarlo asisten al acto nupcial.

Mientras, se produce el interrogatorio del criminal, que es liberado por su secuaz. Ya en su habitación Felix es sorprendido por Sánchez y sus hombres, que matan a su esposa y lo hieren gravemente.

Bond, que estaba de misión en un avión a Estambul, es informado del hecho, vuelve a los EEUU y visita a Leiter, que está muy grave. Resentido, comienza a investigar lo sucedido y sigue la pista a Krest, socio de Sánchez, infiltrándose en las instalaciones de este. Finalmente mata al policía corrupto que lo había dejado escapar y le tira el dinero con que Krest lo sobornó. *M* es informada de la actuación de Bond, le releva del caso y le quita la licencia para matar.

Bond se infiltra en el yate de Krest y ahí encuentra a la chica que iban a matar cuando arrestaron a Sánchez. Ella le dice que no conoce el paradero de Sánchez. Bond escapa del yate y visita a su amigo Sharkey, pero acaba de ser asesinado; Bond persigue a su asesino y lo mata. Vuelve a casa de Felix para obtener pistas y la CIA le da un contacto, Pam, con la que va a ver a Sánchez.

Mientras, en el MI6, *M*, que está al corriente de la situación de Bond, decide intentar traerlo de vuelta. Monypenny intercede, con la ayuda de *Q*, para que Bond no sea castigado.

Bond está en Istmo, donde va al casino a tener un primer contacto con Sánchez. Allí empieza a jugar y gana una fortuna. Sánchez lo reclama y en una reunión con él Bond, que se presenta como un ex agente secreto y asesino a sueldo, le dice que puede serle muy útil. Ya en el hotel Bond recibe la sorpresa de *Q* en su habitación. Este le proporciona nuevo armamento. A continuación Bond va a espiar el plan de Sánchez, pero dos agentes lo secuestran y Bond es rescatado por Sánchez, quien le ofrece su mansión y le advierte de que lo intentaron matar. Una vez en el hotel, Bond intenta matar a Pam porque lo había traicionado, pero Bond le acaba dando otra oportunidad.

007 se infiltrará en el barco donde Sánchez ha matado a Krest por decir que no tenía el dinero. Bond es admitido en el círculo de Sánchez y, ya en su residencia, descubre su plan: disolver la droga en petróleo para pasar los controles y vendérsela a los asiáticos. Bond, que estaba infiltrado en el laboratorio para espiar el plan, es descubierto por Darío, secuaz del traficante. Ambos inician una pelea que acaba con la destrucción del laboratorio. Sánchez descubre la traición de Bond y lo intenta matar en una cinta transportadora, al final de la cual se encontraba una enorme trituradora. Afortunadamente, Pam llega al rescate de Bond arrojando a Darío a la muerte segura, lo que permite a Bond escapar.

Sánchez ya había iniciado su huida, pero Bond y Pam lo persiguen a la par que intentan destruir los camiones. Tras destruir dos de los tres camiones, los agentes alcanzan el de Sánchez. Bond y el traficante se enzarzan en una pelea encima del camión en marcha, que termina con Sánchez muerto y la carga destruida. Finalmente, *M* decide devolverle la licencia para matar.

Esta película, que, al igual que todas las anteriores, se engloba dentro del periodo histórico conocido como Guerra Fría, no refleja un suceso político, como en muchas de las anteriores, sino un hecho social como era el inmenso tráfico y consumo de droga, que trae problemas como las mafias o carteles de droga, representados por Sánchez.

Durante los años ochenta el consumo de droga aumentó considerablemente, al igual que las adicciones y, por tanto, el tráfico de la misma, que se acabó convirtiendo en algo muy preocupante y en un gran problema social.

Además, también vemos grandes indicios de avances tecnológicos muy importantes, no solo en la película, sino también en la sociedad. Buena prueba de ello es el uso de un PC para leer la información de un disco. Por último, debemos destacar que en la película se comienzan a ver pruebas del inicio de la aceptación de la población afroamericana.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Talisa Soto (Lupe Zamora) con un conjunto compuesto por vestido rojo de Oscar de la Renta y tacones de seda roja de Stuart Weitzman.

La canción de la película es «Licence To Kill», interpretada por Gladys Knight.

Las chicas Bond de esta película son Talisa Soto y Carey Lowell, dos actrices y modelos estadounidenses con una corta carrera cinematográfica.

El vehículo usado por Bond en esta película el Lincoln Mark VII, con un motor Windows V8 de 4942 cm³ y 225 caballos y una transmisión automática.



Ilustración 41 – Ford Lincoln Mark VII
(obeliscoclassiccarclub.blogspot.com)

2.17 GOLDENEYE [1995]



La película comienza con los agentes secretos 007 y 006, que se infiltran en una base soviética, donde ponen unas bombas. Pero durante la misión atrapan a 006 y este le dice a Bond que continúe y no se preocupe por él. Bond le hace caso y adelanta el tiempo de detonación. Finalmente, y con pesar, Bond escapa en avión dejando atrás al otro agente.

Nueve años después Bond, en una carrera de coches, huye de una mujer que quiere matarle, Xenia Onatopp. Escapa y reúne información sobre esta enemiga, que mata al comandante Chuck Farrell y secuestra un helicóptero inmune a los impulsos electromagnéticos.

Mientras, en la base siberiana de inteligencia soviética, el general Orlov, que supuestamente mató a 006, y su ayudante Onatopp de forma fraudulenta activan el funcionamiento del plan de guerra soviético y ponen en marcha el Goldeneye. Una vez activado este, Orlov y Onatopp matan a todos los trabajadores del Severnaya menos a Natalya Simonova. Natalya consigue escapar de la central en llamas.

Bond es informado de lo ocurrido. Le dan una serie de objetos que le ayudarán en su misión y lo mandan a San Petersburgo, donde se reúne con otro agente del servicio. Paralelamente Natalya, desconocedora de que su compañero Boris trabaja para el otro bando, se pone en contacto con él.

Bond acude a Zukovsky, quien le cuenta que Janus Orlov es un cosaco, un pueblo que colaboró con los nazis durante la segunda guerra mundial pero que se alió con los británicos durante la Guerra Fría y al que los compatriotas de Bond acabaron traicionando.

Ya en el hotel, Onatopp intenta matar a Bond, pero este la acaba derrotando y la obliga a llevarle con su jefe. Una vez en su guarida, ve a Orlov y a su antiguo compañero 006, que le reprocha la traición en la misión que vimos al principio de la película; además, le cuenta que él es un cosaco de Lienz y que no tiene que servir a una patria que le traicionó. Finalmente, Bond es llevado a una celda con Natalya, que también había sido traicionada por Boris.

A continuación Orlov manda matar a ambos encadenándolos a un helicóptero en llamas, pero Bond consigue salvarlos cabeceando el botón de eyección del asiento. Una vez a salvo decide seguirlos. De forma que se infiltra en un tren soviético donde mata a Orlov y obtiene la posición del Goldeneye. Desafortunadamente, 006 y Onatopp escapan.

En Cuba, Bond se reúne con un agente de la CIA y van a por el antiguo compañero de Bond. Una vez en tierra, Bond mata a Onatopp y se infiltra con Natalya en la guarida, pero los acaban descubriendo y 006 les cuenta su plan para robar el dinero al banco de Inglaterra y así causar una hecatombe. Finalmente, 007 y su nueva compañera escapan y destruyen la base matando tras una lucha en una antena a 006.

Esta película es la primera que se estrena fuera de la Guerra Fría, que, tras cuarenta años dividiendo Europa, acaba en 1991, aunque ya en 1989 había anunciado su fin con la caída del muro de Berlín ese mismo año. En esta película se nos muestra el periodo de constantes cambios que provocó este hecho y particularmente la constitución de nuevos estados, así como la venganza de algunos pueblos u sectores contra otros, como es el caso de la guerra de Yugoslavia en los noventa, que se asemeja a la venganza que intentan llevar a cabo los cosacos de Lienz contra los británicos. Aunque no son el mismo tipo de conflicto que el de la guerra de Yugoslavia, la venganza de los cosacos se asemeja a la guerra entre serbios y croatas.

En cuanto a los avances tecnológicos, comenzamos a ver que Natalya y Boris chatean por un ordenador en apenas décimas de segundo, algo revolucionario que unos cuantos años más tarde se convertiría en las redes sociales, tan de moda hoy en día.

En cuanto al vestuario, destacamos a Pierce Brosnan (Bond) con un traje de Brioni. Con este cambio de estilo, Brosnan se reinventa un Bond adecuado a la década de los noventa y más europeo.

En lo que respecta a la canción de esta película, tenemos que hablar de la canción con el mismo nombre de la película: «Goldeneye», de la gran Tina Turner.

Los vehículos elegidos para Bond en esta película son dos. Uno es el Aston Martin DB5, que ya había aparecido en la película *Goldfinger* (1964). Posee un motor de aluminio de 4 litros y 3995 cm³ y tres carburadores SU. El motor Tarek Marek I6 producía una potencia de 210 caballos que permitía al coche alcanzar una velocidad máxima de 233 km/h y una aceleración de cero a cien en aproximadamente 8 segundos.



Ilustración 42 – Aston Martin DB5
(www.cargurus.com)

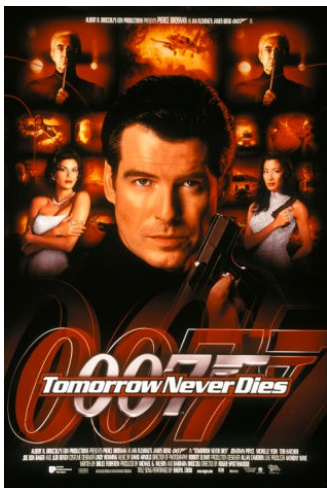
El segundo vehículo es el BMW Z3 Roadster, un coche que BMW presentaría en esta película y que hasta 1996 no salió a la venta. Posee un motor M43 B18 de 1796 cm³.



Ilustración 43 – BMW Z3 Roadster
(www.007.info)

Las chicas Bond en esta película son Famke Jansen (Xenia Onatopp), una modelo, actriz y directora neerlandesa que apareció en multitud de series cinematográficas, como *Star Trek* o *X Men*, y en otras muchas películas. La otra chica Bond que ocupa un papel protagonista es Izabella Scorupco (Natalya Simonova), modelo y actriz sueca, con una corta filmografía pero con participación en otra de las sagas cinematográficas más importantes del cine: *El Exorcista*, protagonizando la cuarta entrega de dicha saga.

2.18 EL MAÑANA NUNCA MUERE (TOMORROW NEVER DIES) [1997]



La película comienza con Bond vigilando a un terrorista en un mercado negro de armamento. Bond, que está en constante comunicación con el MI6 mientras estos observan la operación, les dice que no lancen el misil, ya que ahí se encuentra un misil atómico, pero no hacen caso a Bond y lo lanzan. *M* informa de esta situación a Bond y secuestra uno de los aviones L-39 que contenían misiles nucleares, pero deja escapar al terrorista con un codificador GPS.

Más tarde, en la fragata Devonshire, que estaba situada en el mar de China, cerca de las aguas de dicho país, son advertidos de que su rumbo, de no ser cambiado, provocará un ataque. De repente un barco invisible al radar lanza un misil con un taladro que hunde el barco. Desde el Devonshire, antes de naufragar por completo, se acusa a los chinos.

Elliot Carver, autor de este atentado, manda a buzos a matar a los supervivientes, de forma que crea un estado de tensión entre el Reino Unido y China que da lugar a titulares para sus medios y un aumento de audiencia. Además, planea con sus secuaces nuevos planes para seguir enriqueciendo su imperio mediático.

Mientras tanto, Bond, que estaba en la cama con su profesora de danés, es llamado inmediatamente al ministerio de Defensa, donde se le informa de todo lo ocurrido y de la rapidez del diario de Carver para informar de la noticia. *M* es partidaria de investigar lo ocurrido, pero el ministro quiere tomar la alternativa bélica. Finalmente, ambos acuerdan dar un tiempo límite a Bond para investigar.

Ya en Hamburgo, *Q* le hace entrega de su nuevo coche, que será teledirigido. En una recepción privada de Carver, Bond vuelve a ver a Paris, que ahora es amante de este magnate de la comunicación, y se lo presenta. Carver, quien desconfía de Bond, manda a sus sicarios a por él, pero se deshace de ellos y boicotea el evento de Carver. El magnate investiga a Bond y su comportamiento durante la recepción y descubre quién es realmente. Mientras tanto, Paris, a la cual Bond ha seducido, le confiesa la existencia de un laboratorio secreto. A continuación Bond va a ese laboratorio, se infiltra y por sorpresa encuentra a Wai Lin, agente del servicio chino, quien ha robado algo y a quien persiguen los guardias. Bond tiene que huir con el codificador de Gupta, que acababa de robar.

Fuera de peligro, Bond recibe la llamada de Carver, que le dice que no solo tiene a su mujer, sino también el codificador. Bond acude a toda prisa al hotel, donde le han preparado una trampa; todo está preparado para hacer creer que 007 primero mató a Paris y después se suicidó. Mientras Bond cae en la trampa, los sicarios de Carver intentan abrir el coche de Bond en búsqueda del codificador, pero el coche es imposible

de abrir y Bond es obligado a abrirlo desde su mando. Bond consigue deshacerse del profesor de criminología, secuaz del magnate, que lo tenía retenido y consigue escapar del resto de secuaces con su coche teledirigido, que estrellará en la oficina de la compañía a la que alquila el coche. Tras ello se reúne con unos expertos del gobierno británico y consiguen las coordenadas del Devonshire. Bond va al barco, donde encuentra a Wai Lin. Los dos escapan del barco cuando se produce un desprendimiento submarino. Mientras suben al barco de la agente china, se encuentra con los secuaces de Carver, que los llevan a Vietnam, donde descubrirán que fue Carver el culpable del hundimiento del Devonshire.

Bond y Wai Lin conseguirán escapar de los secuaces que los retenían tras una persecución en coche y helicóptero. Ya en un barco, la agente china robará a Bond el film que mostraba los planes del malvado magnate. Cuando Bond se despierta, sigue a Wai Lin y la ayuda a luchar contra los secuaces del general Chang. A continuación descubrirán que un barco de Carver, invisible al radar, disparará un misil de los del Devonshire a China para así comenzar la tercera guerra mundial.

Los agentes son enviados al barco, donde se infiltran y donde dan a Bond por muerto en un tiroteo; capturan a Wai Lin. Bond pone una bomba, que hace visible al barco, y rescata la agente china. De esa forma los británicos acuden a la ayuda de los agentes y Bond de esa manera mata a Karver y Sturmer. Finalmente, rescata a Wei Lin y huyen del barco.

Esta película es la segunda de Bond tras la finalización de la Guerra Fría y la constitución de nuevos estados a partir de las antiguas repúblicas soviéticas. En esta película observamos un conflicto existente en la época: la tensión entre China y el Reino Unido por la colonia británica de Hong Kong. Allí había un gran número de personas pertenecientes al grupo Pro-Beijing, es decir, favorables a la incorporación de Hong Kong a China, pero el Reino Unido siguió ejerciendo su control hasta el 1 de julio de 1997, fecha en que se independizó del gobierno de su majestad Isabel II para pasar al gobierno de Pekín.

Las tensiones comenzaron a raíz de un cambio en la Ley Básica de Hong Kong, que a principio de los noventa se impuso como una constitución para la que entonces era la colonia británica, con el beneplácito de la mayoría de sus facciones políticas. El gobernador Chris Patten introdujo una serie de nuevas reformas para hacer el sistema de la colonia más democrático, pero esto suponía la violación de dicha Ley, lo cual provocó el descontento de muchos grupos sociales y fue el comienzo de la adhesión a China.

No solo debemos subrayar estos hechos políticos, sino también la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación, como los móviles, que aunque ya existían desde el inicio de los noventa, no se popularizaron hasta mediados y finales de la década. Y en

una saga como la de 007, donde se nos descubren nuevos inventos tecnológicos, no pueden faltar los móviles y mucho menos los de la comunicación. En esta película se nos muestra el comienzo de una tecnología puntera y la gran proyección que tiene (véase la secuencia de créditos, donde vemos una presentación con microchips, rayos laser y un universo binario).

Pero aunque los medios comunicación son muy importantes, también son un arma de doble filo, ya que, según palabras de Carver, «Los satélites son herramientas para la información o desinformación de los pueblos», es decir, muchas veces los medios de comunicación pueden llegar a tergiversar el significado de unas palabras o las pueden obviar desinformando al pueblo para beneficio de una persona o una institución demasiado poderosa. De hecho, el mismo Carver llega a decir: «Las palabras son una nueva arma, y los satélites la nueva artillería». También debemos subrayar la aparición de un nuevo tecnoterrorismo, ya que, en cierta medida, Carver es un terrorista informático.

En cuanto al vestuario destacamos el de Teri Hatcher (Paris Carver): vestido largo de seda, tacones de Gucci y un collar de diamantes de Davis Morris, hecho por Ocimar Versolato.

La canción de esta película corre a cargo de Sheryl Crow, con el título homónimo de la película «Tomorrow Never Dies».

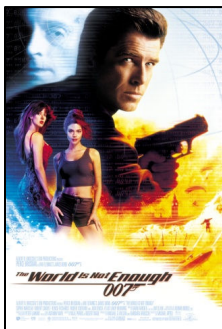
En cuanto a los coches usados, destacamos el BMW 750iL con un motor V12 e 5.4 l, que le permite una aceleración e cero a cien en 6,3 segundos.



Ilustración 44 – BMW 750 iL
(jamesbond.wikia.com)

La chica Bond es Michelle Yeoh, actriz, modelo, bailarina y productora malasia con una extensísima filmografía. La mayor parte de sus películas han sido películas de artes marciales y alcanzó la fama con *El tigre y el dragón* (2000).

2.19 EL MUNDO NUNCA ES SUFICIENTE (THE WORLD IS NOT ENOUGH) [1999]



La película comienza en Bilbao, donde Bond visita a un banquero, por petición de un amigo de *M*, para que le dé el dinero de este, así como el nombre del asesino de 0012. El banquero no le quiere responder y un guardaespaldas lo detiene, pero Bond lo acaba matando. Cuando vuelve a preguntar al banquero por el caso de la muerte de su compañero, este es asesinado por una chica que no solo mata al banquero, sino que prepara todo para que la policía se encuentre a Bond en la escena. 007 escapa con el dinero.

Bond vuelve a Londres, donde le entrega el maletín al amigo de *M*. Cuando este se va, Bond le dice a *M* que King usaba el dinero para comprar los informes robados de los agentes. Tras darse cuenta de que el dinero tenía un polvo explosivo, Bond descubre que le habían puesto una bomba en el maletín, pero llega tarde y estalla. Supo que la culpable de esto fue la misma que mató al banquero en Bilbao, e inicia una persecución que acaba con Bond atrapando a la asesina. Cuando este le pregunta para quién trabaja, la chica se suicida haciendo estallar el globo en el que se encuentran. Afortunadamente, Bond se salva.

Tras asistir al funeral de King, donde conoce a su hija, Electra, Bond va a Escocia, donde le explican el funcionamiento de la bomba: urea con magnesio y un detonador en la solapa de la chaqueta. Entonces comienza a investigar a Electra, quien meses antes había sido secuestrada por el terrorista Viktor Sokas, alias Renard. Cuando Renard le pidió el rescate a King, este se negó a pagarlo y milagrosamente Electra se escapó. Bond le pregunta a *M* por qué le ocultó dicho asunto y esta le dice que fue ella quien le dijo que se negase, porque no conseguiría nada, y por eso mandó a 009, que disparó a Renard en la cabeza pero no murió. La bala hizo que Renard no pudiera sentir dolor, lo cual le hacía más fuerte.

M manda a Bond cuidar de Electra. Bond va a verla a Azerbaiyán, a su oleoducto, donde los aldeanos no quieren que derriben su iglesia para construirlo. Electra decide desviar el oleoducto y enseña a Bond el oleoducto, pero los atacan secuaces de Renard; por suerte, Bond se deshace de ellos. Ya a salvo, va a ver a Zukovsky, quien le dice que es Renard el que está detrás del ataque. Además, este le cuenta que Renard trabaja para las industrias petroleras que compiten con las de King. Bond descubre que es Davidov, el jefe de seguridad de Electra, el que trabaja para el malvado.

Bond se pone en marcha y mata a Davidov, y se infiltra con su identidad en la base rusa de Kazajstán. Allí conoce a Christmas Jones, una física estadounidense. Una vez dentro, encuentra a Renard, quien lo atrapa y le agradece irónicamente el haber trabajado para él, por haberle llevado el dinero a King. Tras ello Renard lo deja encerrado con la física en un sótano a punto de estallar, pero consigue escapar con la

bella científica. Mientras tanto, Electra llama a *M* para advertirle de la desaparición de Bond, pero este regresa y cuenta a *M* el plan de Renard de hacer estallar el oleoducto. El agente británico y la física van al oleoducto y, mientras ella desactivaba la bomba, él empieza a pensar que posiblemente sea Electra quien está detrás del asesinato de su padre. Así que decide hacerla explotar para que parezca que han muerto.

Entonces en casa de Electra, esta secuestra a *M*. Paralelamente, 007 va a ver a Zukovsky, quien también trabajaba para la hija de King, quien le acaba confesando el plan original: hacer estallar Estambul de forma que contamine el Bósforo y así su oleoducto sea el único en funcionamiento. Cuando se van a marchar, secuaces de Electra los atacan y los capturan. Ya en su mansión, Electra tortura a Bond mientras le cuenta el plan y Zukovsky, en venganza por el ataque de Electra, lo intenta atacar y libera a Bond, que escapa del garrote, mata a Electra y rescata a *M*.

Finalmente va al submarino, rescata a Jones y mata a Renard, que se había encerrado en el reactor para hacer cumplir la misión cuando ve que Bond ha entrado en el submarino, y Jones desactiva el reactor.

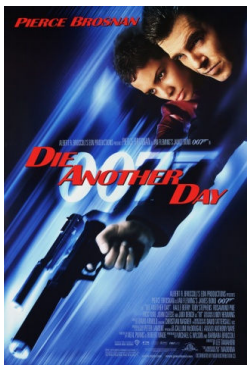
En esta película podemos ver varios elementos de actualidad. El primero de ellos se observa en la película, aunque muy fugazmente, cuando en una pantalla podemos observar el cambio de libras esterlinas a euros y de estos a dólares estadounidenses. El segundo lo vemos con la asesina de King y el banquero. Las persecuciones nos muestran el cambio de ciudades como Bilbao o Londres, que comienzan a poseer un nuevo panorama arquitectónico moderno con las construcciones del museo Guggenheim en Bilbao y el estadio que actualmente se llama O2 Arena en Londres. El tercero es el comienzo de nuevos imperios de transporte del petróleo y el gas natural. Todos querían tener la exclusividad de dicho transporte. Por último, hay que subrayar también un hecho que ya se constató por primera vez en 1974 pero que se ve por primera vez en esta película: el síndrome de Estocolmo. En la película lo experimenta Electra con Renard.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Sophie Morceau (Electra King), primero con el conjunto de Sam de Teran, compuesto por chaqueta de ski con gorro de pelo y vestido de Lindy Hemming con tela de cuentas de Ungaro y falda lila de seda de Versace.

En lo que se refiere a la canción de la película, es «The World Is Not Enough», de Garbage.

Las chicas Bond de esta película son, en primer lugar, Sophie Morceau, actriz y directora francesa con una extensa filmografía, entre la que destacamos *Ana Karenina*, *El sueño de una noche de verano* y *Braveheart*; en segundo lugar Denise Richards, actriz y modelo estadounidense que alcanzó la fama con esta película.

2.20 MUERE OTRO DÍA (DIE ANOTHER DAY) [2002]



La película comienza con Bond y otros agentes que son enviados a Corea del Norte a dismantelar los planes de Moon, un general norcoreano corrupto, y de su hijo Zao. Bond se infiltra en la base y se hace pasar por traficante de diamantes. En una incursión pone una bomba y después se presenta ante Moon, quien le enseña las instalaciones y las armas a petición de Bond. Pero descubren su identidad y, cuando parecía que lo habían capturado, 007 activa la bomba, se libera y aparentemente mata al hijo de Moon. Bond es retenido y torturado durante catorce meses hasta que se produce un intercambio de prisioneros. Una vez en occidente, *M* le reprocha haber filtrado información, le revoca la licencia para matar y lo manda a las Malvinas.

Bond, disconforme por el trato recibido, se escapa a un hotel donde conoce al gerente, que pertenece al servicio secreto chino. El agente chino, que todavía no sabe nada de Bond, manda a otra agente a intentar descubrir sus intenciones. Bond, que intuye que a esta la ha enviado el gerente, le responde que ha venido para saber si Pekín le ayuda en su causa de vengar la muerte de dos agentes chinos. A la mañana siguiente el gerente le da pasaporte nuevo y billetes.

Bond va a Cuba, donde se reúne con Raoul, contacto del MI6, que le da información sobre Zao: está siendo sometido a cirugía en Los Órganos, un archipiélago cercano a Cuba. En un chiringuito de la playa conoce a Jinx, a quien seduce. A la mañana siguiente Jinx se ha ido a este archipiélago y Bond la sigue. Ya en el hospital donde estaba Zao, Jinx obtiene información sobre el tratamiento y mata al doctor que iba a colaborar con Zao. Mientras, Bond se infiltra dentro de la clínica y descubre a Zao, al que va interroga. Finalmente Bond y Jinx se unen para atraparlo, pero este escapa. Bond encuentra una bala de Zao llena de diamantes de la empresa de Gustav Graves.

Ya en Gran Bretaña, Bond investiga a Graves, que va a ser nombrado Sir y se cuela en su club de esgrima, donde lo desafía a un duelo que perderá quien sangre en el torso primero. Bond acaba ganando la lid y Graves lo invita a la presentación del proyecto «Ikarus». Bond recibirá una llave que le lleva a una antigua estación de Metro, donde se reúne con *M*, que lo recibe fríamente y le da información sobre Graves y su fortuna.

En Islandia, Bond asiste a la presentación de Graves; simultáneamente, Bond se encuentra con Jinx y Graves se reúne con Zao. Allí Graves presenta su plan y Bond, mientras, se intenta infiltrar en el palacio de hielo, pero fracasa. Ahora será Jinx quien se intente infiltrar sin éxito; queda retenida. Bond vuelve a intentarlo y esta vez lo consigue, salva a Jinx y ambos ven que Graves es el hijo del general Moon y que la que era su ayudante y en teoría agente del servicio secreto británico, Frost, los ha traicionado. Bond consigue escapar de su celda y de Graves, que lo quiere matar con su proyecto Ikarus, que es un satélite que concentra la luz solar en el punto que Graves

quiera. Posteriormente Bond coge su Aston Martin y, tras una persecución con Zao, lo mata y rescata a Jinx.

Una vez a salvo, Bond y Jinx son mandados a Corea del Norte para evitar el plan de Moon de reunificar las dos Coreas. Ambos se infiltran en el avión de Graves y Moon, que hacen estallar las minas fronterizas con el Ikarus. El hijo de Moon disfruta de su plan, pero su padre es contrario a la ejecución del mismo, ya que dice que los condenará a todos. Esto es algo que no le sienta bien a su hijo, y por eso mata a su padre. Finalmente, Bond se enzarza en una pelea con el hijo y Jinx con Frost. Bond y Jinx acaban matando a sus oponentes y escapando del avión en llamas en un helicóptero.

La película trata diversos temas de actualidad en la época. El primero y principal es el cincuentenario de la separación de las dos Coreas, un hecho que el hijo de Moon no apoyaba y que quería solventar con la reunificación. Por otra parte, también se menciona el hecho de la unión de Hong Kong a China. También hay que subrayar una circunstancia que se asemeja a la realidad y es que Kim Jong-Il, presidente de Corea en aquel momento, tenía un hijo, Kim Jong-Un, actual presidente de Corea, que estudió en el extranjero para aprender de la cultura occidental, al igual que en la película pasa con Moon y su hijo.

Dejando a un lado los temas políticos, también hay que destacar el palacio de hielo, donde Graves muestra su plan Ikarus. Es un tipo de construcción que comenzó a ponerse de moda como emplazamiento de lujosos bares y discotecas en países como Noruega, Suecia, Finlandia o Islandia a principios del siglo XXI.

Además, en la película vemos otros elementos de moda como el móvil con cámara de Bond o los aerodeslizadores, algo que todavía no se ha comercializado pero sí está inventado.

Entre las chicas Bond de la película, destaca la prestigiosa Hale Berry (Jinx), con una amplísima filmografía que sigue extendiéndose en la actualidad. Una de sus últimas películas es «X-Men: Días del pasado futuro», donde encarna al famoso personaje de cómic, Tormenta. La otra chica Bond de la película es Rosamund Pike, actriz británica que llegó a la fama gracias a esta película y a «Orgullo y prejuicio».

En cuanto al vestuario, destacamos el de Hale Berry (Jinx) hecho a imitación del de Ursula Andress (Honey Rider) en Dr.No y el de Rosamund Pike (Miranda Frost) hecho por Lindy Hemming y compuesto por un vestido largo azul hielo con cristales de Swarovski.

La canción de esta película es de la famosísima cantante Madona y se titula igual que la película, «Die Another Day».

El vehículo elegido para Bond en esta película es el Aston Martin V12 Vanquish, uno de los coches más característicos de la saga. Posee un motor V12 de 520 caballos

que le permite alcanzar una velocidad máxima de 322 km/h y una aceleración de cero a cien en 4,5 segundos.



Ilustración 45 — Aston Martin V12 Vanquish
(jamesbond.wikia.com)

2.21 CASINO ROYALE [2006]



La película comienza con Bond, que se gana el doble cero, o lo que es lo mismo, la licencia para matar, cuando mata al jefe corrupto del MI6 y su secuaz. Paralelamente, el señor Le Chiffre visita al jefe de una guerrilla ugandesa, al cual le promete proteger sus fondos.

A continuación Bond se desplaza con otros agentes a Madagascar, donde buscan a un tipo en una pelea de animales, pero un agente le llama la atención y el criminal huye. Bond lo persigue y lo acaba matando en la embajada de Namibia. Además, hace explotar unas bombonas para huir con el móvil del que ha matado, sin darse cuenta de que una cámara lo graba.

Ya en Londres, *M* ve que todos los medios de comunicación han emitido las imágenes. Mientras, Bond averigua el nombre del delincuente y dónde debe irse para eliminar la trama de Le Chiffre. En las Bahamas va a un club, registra la grabación de seguridad y ve la hora a la que envió el mensaje el contacto del criminal al que Bond había matado anteriormente. Consigue su nombre a través de la recepcionista, alegando que le ralló la puerta de su Aston Martin: es Dimitros.

Se registra y alquila una casa en la playa. Ahí revisa la base de datos de *M* y los del MI6 le espían, viendo así quién es el jefe de toda la trama, Le Chiffre. Bond va al casino y reta a Dimitros al póker; gana su coche y mucho dinero. A la salida conoce a la mujer de Dimitros y la seduce. Mientras, Dimitros advierte a Le Chiffre de la presencia de Bond. Cuando Bond seduce a la mujer de Dimitros, esta se entera que su marido se va a Miami. Bond la sigue y la mata, y averigua quién es el siguiente contacto, que es el quien va a poner una bomba en el mayor avión del mundo, que iba a ser presentado en dicho aeropuerto. Bond lo persigue y lo mata colocándole la bomba a él. A su vuelta al club encuentra a la amante de Dimitros muerta y *M* le cuenta todo el proceso de Le Chiffre y le dice que él va a participar en el Campeonato del mundo de póker de Montenegro junto con Le Chiffre.

En el tren a Montenegro se presenta ante él Vesper Lynd, del Tesoro nacional, que le va a dar el dinero. Ambos se analizan mutuamente. Ya en el hotel, René Mathis, un contacto, le explica los movimientos de Le Chiffre. Comienza la partida y Bond emplea sus tácticas de distracción. Tras cuatro horas hacen un descanso y Bond y Le Chiffre van a sus respectivas habitaciones. Le Chiffre encuentra al guerrillero ugandés, enfadado porque el criminal había perdido mucho dinero, y Bond, que le espía, sabe que está en peligro. Su intención es intervenir, pero Vesper está en medio. Los guerrilleros ven que tiene un chip con el que escucha lo ocurrido en la habitación de Le Chiffre y comienzan una pelea con Bond. Este los mata, se limpia la sangre y vuelve a la partida. Al día siguiente, Bond y René interceptan a otro contacto de Le Chiffre. Bond interpreta mal un farol de Le Chiffre y acaba perdiendo todo. Felix rescata a James dándole los cinco millones. Una vez en la partida, la amante de Le Chiffre envenena la copa de Bond, que está a punto de sufrir un paro cardíaco. Finalmente, Vesper lo sigue hasta el coche y cuando Bond pierde el conocimiento, esta le conecta el desfibrilador y consigue reanimarlo. Bond vuelve la partida y gana a Le Chiffre y al resto de jugadores. Cuando están cenando lo llama Mathis, pero no era él, y la secuestran. Bond los persigue, pero dejan a la chica en medio de la carretera; Bond la esquiva y tiene un grave accidente. Le Chiffre lo secuestra, le quita el localizador y lo tortura. Pero uno de sus acreedores mata a Le Chiffre y lo libera. Mathis, que es un contacto falso, muere, y Bond se escapa con Vesper de la clínica. Bond transfiere el dinero y pasan las vacaciones en Venecia, pero descubre que ella no es del Tesoro público. Bond la sigue y descubre que se lo da a unos desconocidos. En el tiroteo el edificio se hunde y Vesper muere atrapada en el ascensor, pues se resiste a ser rescatada por Bond.

Finalmente, Bond va a ver al señor White, exsocio de Le Chiffre que contrató a Vesper en contra de su voluntad.

En esta película, la segunda del nuevo milenio, vemos que ese poder de la comunicación se ha multiplicado inmensamente, ya que hay cámaras en cualquier rincón de la embajada más recóndita en Madagascar, cuyas imágenes son transferidas en segundos a cualquier medio que difunde la noticia. Además, también hay que subrayar otras cosas que ha traído el nuevo milenio, como los atentados terroristas en aeropuertos o con aviones, teniendo muy reciente el famoso y trágico caso del 11S, en el que los terroristas de Al-Qaeda estrellaron aviones en las torres gemelas de Nueva York y el Pentágono de Washington. Por último, también cabe mencionar la aparición de desfibriladores portátiles, que permiten que Vesper reanime a Bond. Estos desfibriladores se van a ir instalando en lugares públicos como estaciones de trenes, autobuses, aeropuertos e incluso grandes superficies.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Eva Green (Vesper Lynd) con un vestido morado de tarde de Roberto Cavalli, sandalias moradas con joyas y un collar de Sophie

Harley. Además, también cabe mencionar el de Caterina Murino (Solasne) con un vestido granada.

El tema musical canción de esta película es de Chris Cornell y se llama «You Know My Name».

El coche de esta película es el Aston Martin DBS V12. Este coche posee un motor V12 de 5395 litros y 48 válvulas V12. Además de este, aparece otro coche mítico en la saga de Bond, el Aston Martin DB5, cuando 007 se lo gana al poker a Dimitros.



Ilustración 46 – Aston Martin DBS V12 (2008)
(wallpaperweb.org)

La chica Bond de la película es Eva Green, actriz, compositora y modelo francesa que ha sido galardonada con el premio BAFTA a la estrella emergente. A sus 34 años posee una amplia y prestigiosa filmografía, que incluye participaciones en películas como «Cámelot» (2011).

2.22 QUANTUM OF SOLACE [2008]



La película comienza con una persecución de coches. En Siena, Bond va a la guarida de *M* y le entrega a Mr. White. En el interrogatorio, White dice pertenecer a una organización llamada Quantum, pero irrumpe un agente que ataca a *M* y aparentemente mata a White, lo cual le permite huir. Bond inicia una persecución por el palio de Siena que acaba con Bond matando al agente infiltrado. Por unos billetes averiguan que Mitchell tenía un contacto en Haití.

Bond va a Haití, donde se infiltra en la habitación del contacto y encuentra a un sicario. A la salida recoge el maletín y a él lo recoge una chica en un Ford Ka, pero esta lo intenta matar. Bond sale del coche y la persigue en moto. Camille Montes, la chica que era amante de Dominic Green, descubre que la quería matar. Dominic recibe la visita de un dictador, con quien acuerda apoyar un golpe de Estado. Dominic, Camille y el dictador se suben en una barca y los secuaces de Dominic tienen orden de matarla, pero Bond la rescata y tras una persecución Bond huye.

Ambos llegan a una isla y Bond deja a Camille en manos de un marinero. Bond contacta con el MI6 y les dice que Green está al cargo de la operación. Mientras, Dominic y el dictador se suben en el avión de la CIA, que negocia con Dominic. Al finalizar las negociaciones Felix le reprocha sus actos.

En la Paz, Bolivia, Dominic y otros socios suyos negocian en una ópera a través de pinganillo, pero Bond intercepta su emisión y les da un aviso. Los socios se alertan y comienza un tiroteo fuera del recinto del teatro. Bond mata a todos los socios y Dominic huye. *M* recibe la alerta de que Bond ha matado a sus compañeros y advierte a Bond; cancela las tarjetas de Bond, pero este la despista con la colaboración de la dependienta de la aerolínea. Bond visita a Mathis y le pide ayuda. Cuando llegan a La Paz una agente del MI6 le advierte que al día siguiente se iría, pero Bond la seduce y van a la fiesta de Dominic Green, que da una conferencia sobre la ecología; ahí Camille va a por el dictador y amenaza a Dominic. Cuando este está a punto de tirar a Camille, Bond y Dominic tienen una charla donde casi se pelean.

Bond escapa de la fiesta con Camille. Lo para la policía, que descubre un cuerpo en el maletero, el de Mathis moribundo, al que disparan. Cuando Bond tumba a los agentes corruptos está en los últimos momentos de su vida y lo deja en un contenedor; informan del hecho a *M*. Bond alquila un avión y en el vuelo desvela la identidad de Camille. De repente varios cazas disparan al avión de Bond y tras destruir los otros aviones, Bond escapa.

En el MI6, *M* es atacada por culpa de la actitud de Bond. Mientras, Bond y Camille escapan de la sima y llegan al hotel. En la habitación encuentra a *M* y ve que Phils está encharcada de petróleo. Bond es suspendido, pero escapa de los agentes que lo escoltaban; vuelve y le advierte del peligro de Green a *M*; busca a Felix Leiter para advertirle del peligro de su organización y le da información de Green.

Camille y Bond van al cuartel de Green. Bond va a por Green y Camille a por el dictador. Comienza una batalla en el edificio que arde. Bond rescata a Camille y abandona a Green en medio del desierto.

Bond viaja a Kazan a visitar al novio de Vesper, pero *M* lo espera y le confirma la muerte de Green. *M* lo readmite.

En esta película podemos ver que la CIA ya no comercia con gente algo honrada, sino que le da igual con quién negociar, siempre y cuando le reporte beneficio. En este mundo de la comunicación y de la información que hemos visto en las otras dos películas, ya se saben los negocios de ciertos gobiernos, que chocan frontalmente con los intereses de la Justicia. Y esto es algo que gracias a todos estos nuevos medios de comunicación que tenemos podemos conocer con mayor facilidad, a pesar de la indiferencia de estos gobiernos. De hecho, el ministro británico le dice a *M*: «Si no negociamos con villanos, no negociamos con nadie». Esto se hace no solo sin importar

las personas sino también la ecología, que ya está bastante mermada por la búsqueda de nuevas energías que abastezcan todos estos nuevos avances tecnológicos. También ahondamos en este tema cuando en la película se cita el hecho de que los EEUU están ignorando a Sudamérica, una tierra riquísima en este tipo de recursos energéticos, cuando solo se concentra en Oriente Próximo y Asia, otra reivindicación muy cierta, ya que países como Brasil están en el tan prestigioso G-8 gracias a sus recursos petrolíferos.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Daniel Craig (Bond), un traje de azul marino de raya diplomática de Tom Ford, y el de Olga Kurylenko (Camille), con un traje negro de Prada y zapatos de satén negro de Gina.

La canción de esta película es de Jack White y se titula «Another Way Today».

El vehículo es el mismo de la película anterior, un Aston Martin DBS V12. Pero también hay que destacar la aparición del Nuevo re-make del Ford Ka.

La chica Bond de la película es Olga Kurylenko (Camille), una actriz franco-ucraniana que se dio a conocer con esta película.

2.23 SKYFALL (2012)



La película comienza en Estambul con Bond que va a la guarida de un compañero del MI6, donde encuentra a todos muertos o heridos y donde ve que el disco duro donde estaba la lista de todos los agentes infiltrados ha sido robada. Bond es recogido por una agente que persigue al autor del crimen. Comienza así una persecución del delincuente en moto y a pie que acaba con una pelea en el tejado del tren. Mientras, la otra agente apostada con un fusil de francotirador le dice a *M* que no puede disparar al enemigo debido a que está enzarzado en una pelea Bond, y 007 podría resultar herido. *M* le ordena taxativamente que dispare y cuando lo hace le da a Bond, que cae al río.

En Londres, tras el fracaso de la operación que acabó con la supuesta muerte de Bond, Malory, un superior de *M*, le dice a esta que en dos meses se jubilará «voluntariamente». A la vuelta de *M* al MI6, le comunican que encuentran la señal del tipo que robó el disco duro; cuando están a punto de llegar, ven explotar la oficina. Paralelamente, Bond sigue vivo y decide volver a Londres. Allí *M* asiste al funeral de los muertos por la explosión y a su llegada a casa se encuentra con Bond, que le recrimina la desesperada decisión de que la otra agente disparara.

A la mañana siguiente Bond es llevado al nuevo despacho del MI6 en el búnker de la segunda guerra mundial de Churchill. Ahí le hacen todo tipo de pruebas físicas, que

no supera. Cuando las termina, se reúne con *M*, que le dice que sí ha pasado las pruebas, cuando esto no era cierto; y con Malory, que cuestiona la continuidad de Bond tras sus actuaciones. A continuación, Bond visita al nuevo *Q*, que le da los nuevos aparatos.

Bond identifica a Patrice, y va a Shanghái para recuperar el disco y para matar a este. Ya en el hotel, se prepara y lo sigue hasta unas oficinas de cristal donde Patrice mata al objetivo del edificio de enfrente, compinchado con sus criados. Bond ataca a Patrice y el malvado cae al vacío. Entre sus pertenencias descubre una ficha de un casino de Macau. Paralelamente, *M* descubre con horror que cada semana la organización irá colgando los nombres de los espías con sus alias y su foto.

En Macau se reencuentra con Eve, la agente que le disparó sin querer, que ha sido enviada por Malory. En Macau, va al casino y cambia las fichas que descubrió y le dan aproximadamente cuatro millones de euros. Lo espían y Sévérine lo seduce. Cuando toman una copa le pregunta por quién la contrata pero esta se niega a darle un nombre. Bond, a través de los detalles de su atuendo, le descubre su pasado y la convence para que le diga quién es su jefe. La chica le dice dónde encontrarse con ella; se va y Bond se enfrenta a los guardaespaldas, tumba a dos y hace que el animal del foso devore al otro.

Bond se infiltra en el barco y seduce a Sévérine. Atrapan a Bond y lo llevan a una isla, que está desierta por una falsa noticia en Internet. Se presenta ante él un exagente, que lo analiza física y psicológicamente, además de hacerlo en su relación con *M* y las pruebas físicas y psicológicas que hizo. Posteriormente, el exagente le hace tirar al vaso que tiene Sévérine en la cabeza: Bond falla y no le da, y el exagente la mata. Bond se deshace de los guardaespaldas y entrega al exagente.

Silva, el exagente, intimida a *M* cuando esta la va a visitar. *M*, nerviosa, se va a la comisión de defensa donde tiene que comparecer y manda a *Q* investigar el contenido de los ordenadores. Después de mucho tiempo, Bond averigua que la clave es una estación de metro, y el sistema omega de los ordenadores es el mapa subterráneo de Londres. Para cuando lo averiguan, Silva ha escapado. Bond baja al subterráneo y sigue a Silva, pero este lo tiene todo planeado y sigue huyendo. Finalmente, Bond le da alcance, pero Silva se deshace de él abriendo un agujero por donde viene un metro. Bond lo esquiva y adivina que Silva va a ir a por *M*. Bond evita que Silva la mate y la «secuestra» como cebo para Silva.

La lleva hasta Escocia, donde en su orfanato, con la ayuda del guarda, crea una guarida para matar a Silva. Allí hace todos los preparativos para el inminente ataque. Mata a todos los secuaces y estrella el helicóptero de Silva. Bond va por el pasadizo por el que ya han escapado *M* y el guarda. Cuando todo parece indicar que Bond ha muerto a manos de un secuaz de Silva, mata a este y a Silva con un cuchillo cuando este último se disponía a vengar a *M*. Pero esta muere.

Esta película se estrena en 2012, un período de máxima intensidad de la crisis económica mundial. Buena prueba de ello son los aparatos de *Q* que Bond recibe y por lo que el propio agente dirá que en esta ocasión había habido mucha austeridad. Además encontramos otros elementos de actualidad como el poder de difusión de los medios, patente en anteriores películas, que se muestra con el vídeo de los agentes del MI6 en YouTube. Pero, a pesar de la aparición de estos temas, el principal es el del poder de Internet y la aparición de ciertos grupos de ciberterrorismo como Anonymous, que atemorizan sobre todo a organizaciones como la CIA o, en la película, al MI6. Esto permite que se desvelen no solo identidades de espías, algo muy peligroso, sino también ciertos casos que pueden afectar seriamente a la imagen de ciertos gobiernos, como es el caso de Snowden, de forma que las organizaciones citadas ya no pueden estar en la sombra.

En cuanto al vestuario, destacamos el de Daniel Craig (Bond), un traje de medianoche azul con cuello de satín negro y pajarita negra de Tom Ford, un reloj Omega y zapatos de piel Crockett & Jones; el de Ben Whishaw (*Q*), con un cárdigan con cuello rayado azul y bermellón, camisa y corbata de Zara; y el de Javier Bardem (Silva), con chaqueta militar de cuero marrón de doble solapa de Blestaff y un suéter de lana negra y pantalones de Jeff Banks.

La canción de la película se llama, como la película, «Skyfall», y es cantada por Adele, una cantante en constante alza en el panorama musical actual.

EN cuestión de vehículos no hay apenas novedad, ya que vuelven a aparecer los Aston Martin DBS y DB5, pero también aparecen el Audi A5, el nuevo Beetle de Volkswagen, el Jaguar Xj y Land Rover Evoque.



Ilustración 47 – Aston Martin DBS
(www.businessweek.com)



Ilustración 48 – Aston Martin DB5
(www.cargurus.com)



Ilustración 49 – Audi A5
(www.ebaymotorsblog.com)



Ilustración 50 – Jaguar Xj
(jaguarmena.com)

Las chicas Bond de la película son Naomi Harris (Eve Monneypenny), actriz británica famosa por sus intervenciones en la saga de *Piratas del Caribe* y la película de *Mandela*; y Bérénice Marlohe (Sévérine), actriz y modelo francesa que destaca por su papel en esta película.

3 REPERCUSIÓN INTERNACIONAL

Una vez analizados todos los elementos de actualidad de las películas, en lo que se refiere a acontecimientos políticos, sociales, de vestuario, música, vehículos y actores; podemos afirmar sin duda alguna que James Bond no es solo una saga de películas de aventuras y acción, sino también un marco muy aproximado a la realidad externa de la trama.

Desde las primeras películas, en las aventuras de 007 siempre han aparecido muy buenos actores, desde Gert Fröbe a Javier Bardem pasando por Hale Berry; bandas sonoras compuestas o representadas por grupos musicales famosísimos como es el caso de Madonna, Garbage, Paul McCartney, Shirley Bassey o Tina Turner; coches tan importantes como es el caso de los Aston Martin, Ford o Jaguar que aparecen en sus películas, siendo el más icónico de todos ellos el Aston Martin DB5; o incluso las chicas Bond, que suelen ser modelos y actrices en alza que normalmente consiguen repercusión gracias a las películas de Bond y que normalmente se revalorizan mucho gracias a sus apariciones.

Otra de las cosas que Bond nos ha sabido inculcar desde la pantalla es el patriotismo y cultura británicas además de las posturas políticas británicas durante la Guerra Fría y el nuevo milenio. De hecho en las olimpiadas de Londres 2012, cuya ceremonia de apertura incluyó todos los símbolos de la cultura deportiva, televisiva, cinematográfica y musical de Gran Bretaña; Bond, que cumplía 50 años desde su primera película también tuvo su momento cuando saltó desde un helicóptero con la Reina de Inglaterra, Isabel II; monarca del estado británico, jefa de la iglesia anglicana y una de las mujeres más ricas del mundo. En dichas olimpiadas no solo participó Bond sino también se le hizo un homenaje a John Lennon, los Monty Python, Queen, Mr Bean o Bradley Wiggins, primer británico que ganó el Tour de Francia. Todos ellos una serie de iconos británicos mundiales, confirmando algo que todos sabíamos Bond es parte de la cultura británica y por tanto un medio de transfusión de es de dicha cultura.

James Bond también ha sido un referente tecnológico ya que en las películas de Bond pasa el tiempo y el MI6 y 007 no se mantienen anticuados, sino que innovan constantemente y buena muestra de ello son los aparatos de *Q* los cuales mejoran y se adaptan a los tiempos que corren en cada película.

Ya hemos visto que Bond es un referente de moda y un referente cultural británico, filmográfico, automovilístico y tecnológico pero no debemos olvidar que también lo es

en lo gastronómico pero no en todo sino solo en bebida. A lo largo de las películas vemos que también los cocteles y vinos van avanzando como es el caso del vino Don Perignon que empieza siendo del 59 y va avanzando. Además el coctel original de Bond, es decir, el coctel «Kangaroo» fue avanzando. La mezcla inicial fue Vodka-Martin con una filigrana de limón agitado pero no revuelto, pero también vemos que otra combinación que llega a tomar Bond es Whiskey de malta con agua escocesa en «Al servicio secreto de su Majestad». Finalmente el coctel inicial termina de modernizarse en las últimas películas cuando pasa a ser un «Dry Martini» con tres partes de Gordons, una de Vodka y media medida de Kina Lillet bien mezclado, frío y con una filigrana de limón.

Webliografía

- <http://www.007.com/> Web oficial de James Bond
- https://twitter.com/007?original_referer=http%3A%2F%2Fwww.007.com%2F&profile_id=389229444&tw_i=492295172584386561&tw_p=embeddettimeline&tw_w=422680140775043072 Twitter oficial de James Bond
- <https://www.facebook.com/JamesBond007> Facebook Oficial de James Bond
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada> Portal de información gratuita en internet en Español
- <http://www.wikipedia.org/> Portal de información gratuita en internet
- <http://www.jamesbondlifestyle.com/> Página basada que muestra todo tipo de objetos y vestuario que aparece en las películas de James Bond
- <http://www.astonmartin.com/> Página oficial de la marca de coches Aston Martin
- <http://www.landrover.com/es/es/lr/> Página oficial de la marca de coches Land Rover
- www.automocionblog.com Página de aficionado al motor
- www.cargurus.com Página de aficionado al motor
- www.minimodelshop.co.uk Página de compra de modelos de juguete de coches
- www.archivo007.com Página de información gratuita sobre las películas de James Bond
- de.wikipedia.org Portal de información gratuita en internet en alemán
- www.louissself.com Página de aficionado al motor
- pricinginsider.carsdirect.com Página de aficionado al motor
- jamesbond.wikia.com Página de información gratuita sobre las películas de James Bond
- obeliscoclassiccarclub.blogspot.com Blog de un aficionado al motor
- www.007.info Página de información gratuita sobre las películas de James Bond
- wallpaperweb.org Página donde se pueden encontrar todo tipo de wallpapers
- www.businessweek.com Página de noticias del mercado y las bolsas
- www.ebaymotorsblog.com Blog sobre venta de coches

- jaguarmena.com Página de aficionado a la marca deportiva Jaguar
- <http://series.ly/> Página donde ver series y películas online
- <https://www.sis.gov.uk/es/home.html> Página del servicio secreto de inteligencia británica

Filmografía

1. Agente 007 contra el Dr. No (Dr.No) – 1962
2. 007: Desde Rusia con amor (From Russia with Love) –1963
3. 007: James Bond contra Goldfinger (Goldfinger) – 1964
4. 007: Operación Trueno (Thunderball) – 1965
5. 007: Solo se vive dos veces (You only live twice) – 1967
6. Al servicio de su majestad (On Her Majesty's Secret service) – 1969
7. Diamantes para la eternidad (Diamonds are for ever) -1971
8. Vive y deja morir (Live and let die) – 1973
9. El hombre de la pistola de oro (The man with the golden gun) – 1974
10. La espía que me amó (The spy who loved me) – 1977
11. Moonraker – 1979
12. Solo para sus ojos (For your eyes only) – 1981
13. Octopussy – 1983
14. Panorama para matar (A view to kill) – 1985
15. Alta tensión (The living daylights) – 1987
16. Licencia para matar (License to kill) – 1989
17. Goldeneye – 1995
18. El mañana nunca muere (Tomorrow never dies) – 1997
19. El mundo no es nunca suficiente (The world is not enough) – 1999
20. Muere otro día (Die another day) – 2000
21. Casino Royale – 2006
22. Quantum of Solace – 2008
23. Skyfall – 2012



ARE YOU FIT TO SERVE?

EN TORNO AL ENCUENTRO BÉLICO-FEMINISTA EN *WELCOME TO THEBES* (2010)

CANTILLO LUCUARA, Mayron Estefan*

Mayron.Cantillo@uv.es

Fecha de recepción:

9 de junio de 2015

Fecha de aceptación:

10 de julio de 2015

Resumen: En este artículo, nuestro objetivo es explicar y defender la centralidad del motivo de la guerra y la potencia del discurso feminista en *Welcome to Thebes* (2010), una obra teatral breve escrita por la joven dramaturga británica Moira Buffini. Para ello, someteremos a pormenorizado análisis todo el aparato contextual y metatextual que se construye tras el estreno de la pieza, enmarcando la obra en las tradiciones del Royal National Theatre, describiendo la estética audiovisual de la primera puesta en escena y, sobre todo, revisando las reacciones críticas que cosechó la pieza en 2010.

Palabras clave: guerra – intemporalidad – feminismo – Moira Buffini

Abstract: In this article, I seek to argue for the centrality of the motif of war and the potency of the feminist discourse in *Welcome to Thebes* (2010), a short play written by young British playwright Moira Buffini. In light of both arguments, I thoroughly analyse the contextual and metatextual network woven after the premiere by framing the play within the traditions of the Royal National Theatre, by describing the audiovisual aesthetics of the first performance and, especially, by closely examining the critical reactions to the premiere in 2010.

Keywords: war – timelessness – feminism – Moira Buffini

* Este trabajo es una reelaboración parcial del último capítulo de mi Trabajo de Fin de Máster, dedicado íntegramente al análisis de la obra aquí estudiada y supervisado por los Dres. Laura Monrós Gaspar y Miguel Teruel Pozas, profesores del área de Filología Inglesa de la Universitat de València.

1 INTRODUCCIÓN: GUERRA, INTEMPORALIDAD Y FEMINISMO

En su obra *Welcome to Thebes*, estrenada en la sala Olivier del Royal National Theatre el 15 de junio de 2010, la dramaturga británica Moira Buffini nos propone un complejo encuentro transhistórico entre la antigua Tebas de Antígona y la actual Liberia de Ellen Johnson-Sirleaf. A este encuentro asisten temas y reflexiones de diversa índole: desde el fratricidio en las guerras civiles, los traumas y estragos de la guerra, el poder de las mujeres en conflicto y la férrea voluntad de construir la paz, hasta la ardua labor que entraña la fundación de una democracia y la lucha contra las fuerzas dictatoriales del pasado, pasando por el odio, la venganza, la prepotencia imperialista, el rechazo del perdón, la defensa del deber familiar y, por supuesto, la muerte. En el centro de todos estos contenidos, encontramos dos ejes medulares: el motivo intemporal de la guerra y la energía feminista que transforma y actualiza todos los personajes clásicos que forman el elenco.

En lo atinente al primer eje, consideramos que la guerra no sólo constituye el hilo conductor que vertebra, cohesiona y jerarquiza todos los acaeceres y pensamientos de la pieza, sino que también se sirve de su atemporalidad para construir y legitimar la zona de contacto que tiende Moira Buffini entre la era de Sófocles y nuestro tiempo. Del principio al final de la obra, todo se hunde bajo las sombras de la guerra. Las palabras se envilecen: la bienvenida del título pierde su positivo lexema y deviene en una *malvenida* al estado de anarquía, crueldad y destrucción en que se encuentra la nueva Tebas. La política pasa a significar beligerancia. El prólogo es todo un acto de violencia: tres soldados nos arengan con acometividad, nos adoctrinan en el credo imperante del fusil y nos relatan atrocidades inenarrables. A partir del primer acto, la guerra y sus indelebles huellas se imprimen en la conciencia de todos los personajes y en la ambientación de todas las escenas. A su paso indiferente, la muerte se lleva por delante a niños, ancianos, soldados y civiles. Las mujeres pierden la integridad y autonomía de sus cuerpos en manos de salvajes violadores. A diferencia de quienes ocupan los estamentos de poder, los menesterosos tebanos no perciben en modo alguno el cese del conflicto anunciado por las nuevas autoridades: en las periferias que pueblan, no hay cabida para la paz, sino sólo para el hambre, la miseria, el dolor y la muerte acechante. No obstante, donde la guerra parece persistir sin distinciones de clase es en el espacio y en la memoria: la ciudad se halla en ruinas y sus habitantes se ven asediados por los sangrados recuerdos de las pérdidas humanas, de los tiroteos indiscriminados, de las violaciones y de los reclutamientos forzados de niños.

Inevitablemente todos los personajes guardan una estrecha relación con los sucesos del conflicto. A la cabeza del recién formado ejecutivo, Eurídice no consigue divorciar su labor política de los traumas causados por la guerra: traduce la venganza y el odio por la muerte de su hijo Meneceo en leyes autocráticas y convierte el cadáver de su enemigo, Polinices, en el monumento conmemorativo de los fratricidios sufridos en

Tebas. Igualmente cegada por la venganza, Megara, la primera esposa de Heracles, se transforma en una auténtica ideóloga de la barbarie cuyo único fin es dar muerte a quienes destruyeron su familia. A sus trece años, Scud se alza como representante directo de la tragedia de los niños soldados, un fenómeno que afecta a más de 300 000 inocentes en el mundo de acuerdo con Rakisits (2008: 108). Ismene comparte su funesta suerte con la hija de la ministra Talía al ser ambas víctimas de brutales agresiones sexuales. Antígona se ve obligada por amor y deber a transgredir las órdenes de su presidenta, asumiendo el riesgo de reavivar las todavía latentes llamas de la guerra. Tideo y Pargea se unen en el empeño común de desestabilizar el nuevo gobierno, sembrar el caos nuevamente y, si es preciso, reanudar la contienda. El caso de los apoderados personajes atenienses es especial: pese a sus progresos políticos y técnicos, cae sobre ellos un vaticinio que, proferido por el adivino Tiresias al final de la pieza, anuncia el aciago porvenir de la ciudad de Atenas bajo *storm clouds* de guerra.

Además de las ya mencionadas, el conflicto de Tebas tiene otra dimensión de suma importancia: la política internacional. Teseo, el Primer Ciudadano de la nueva Atenas, hace las veces de gobernante imperialista que aprovecha las desgracias de países en conflicto para tender su mano democrática y someter a los auxiliados al yugo de sus intereses económicos, mientras los espartanos intentan hacer lo propio con la única diferencia de que sus principios emanan del totalitarismo. Para ambas potencias, Atenas y Esparta, la guerra de los tebanos es una suerte de favor al imperialismo y una ocasión idónea para tratar de imponer sus respectivos modelos ideológicos y expandir así su esfera de influencia sin que importe en lo más mínimo el valor individual de las vidas humanas perdidas en la batalla.

Desde el punto de vista de la intertextualidad, podemos ir más lejos. Además de radicarse en el núcleo temático de *Welcome to Thebes*, pensamos que la guerra es la base del diálogo que entabla Moira Buffini con el pasado clásico y la fuente de legitimación de los paralelismos transhistóricos que se construyen entre dos épocas distintas y distantes. Si entendemos que «war has always haunted people's minds and hearts», que los antiguos autores griegos ya «celebrated, lamented, and made black humour out of it [la guerra]» y que, además, sus fábulas y reflexiones en torno a ella permiten «to trace some parallels in the modern world» (McDonald 2006: 83), entonces podemos considerar que la autora británica acierta plenamente en su decisión de contemporaneizar la antigua ciudad de Tebas con un motivo tan arcaico e intemporal como la guerra. No es una contemporaneización artificiosa y gratuita. Emplear dicho motivo como lazo comunicante entre el tiempo mítico de Antígona y nuestra era parece un acto legítimo de reinención dramático-literaria, pues la guerra constituye un fenómeno intercambiable, transferible comparativamente de un tiempo a otro o, si se prefiere, inmutable en sus valores esenciales. Ciertamente, sus causas, efectos, facciones, técnicas o poderes varían en abiertísima pluralidad, pero igualmente cierto es

que su entidad básica no experimenta alteración alguna. Entre sus inherencias invariables se concitan la destrucción, la miseria, la barbarie, la desafección, el odio, la venganza, la corrupción, la decadencia moral y, en especial, la muerte. Todas ellas se conceptualizan ya en los textos pretéritos de los griegos y todas ellas se dan cita en la pieza de Buffini. Por esta razón, por su naturaleza esencialmente inmutable e intemporal, la antigüedad de la guerra puede actualizarse, como ocurre en *Welcome to Thebes*, con toda validez.

Como es de suponer, en su tratamiento de la guerra como tema clásico actualizable dada su intemporalidad, la obra que nos ocupa no es excepcional. La compañía de teatro estadounidense *Outside the Wire* nos ofrece otro extraordinario ejemplo: lleva prácticamente ocho años y más de doscientas actuaciones difundiendo por Norteamérica, Europa y Japón su proyecto *Theatre of War*, una iniciativa teatral que, al igual que Moira Buffini, recurre a dos textos clásicos –en este caso, *Áyax* y *Filoctetes* de Sófocles– por su capacidad para «*timelessly and universally depict the psychological and physical wounds inflicted upon warriors by war*» (*Outside The Wire*: online). Destacamos los anteriores adverbios por razones obvias: contribuyen a nuestra consideración de que, si queremos señalar algún elemento que legitime el diálogo que entabla Buffini entre el mito sofocleo de Antígona y la actual presidenta de Liberia, dicho elemento ha de ser, a no dudarlo, el motivo intemporal y universal de la guerra.¹

Por otro lado, en lo que se refiere al segundo punto axial que indicábamos al principio de la introducción, estimamos que el motivo de la guerra, ya considerado como la fuente atemporal de legitimación del encuentro entre la Tebas clásica y la moderna, pasa por el filtro del discurso feminista en su proceso de contemporaneización o, más específicamente, de complejización, revalorización y politización general de las figuras femeninas.² Éstas no sólo componen una variada polifonía de voces que superan en número a las masculinas, sino que también concentran individualmente las fuerzas dominantes que mueven toda la obra: la sagacidad, el pragmatismo, el idealismo, la intrepidez, la pasión, la venganza, el odio, el trauma, la violación, la tragedia, la beligerancia y otras actitudes o valores que, insistimos, enaltecen a prácticamente todas las mujeres del elenco. No es que los personajes masculinos se vean retratados de manera injusta y discriminatoria: simplemente, a pesar de su redondez y sus personalidades distintivas, no consiguen igualar en fuerza dramática a sus compañeras de reparto debido a su ínfimo peso político. Ellos prefieren instalarse en sus preocupaciones íntimas, en su prepotencia, en sus pretensiones amorosas, en su

¹ Para un mayor número de referencias sobre la adaptación de tragedias clásicas en contextos bélicos contemporáneos, véanse McDonald (2006), Rabinowitz (2008: 89-108) o Chou (2012: 115-136).

² Para un análisis pormenorizado de todos los personajes femeninos que componen el elenco del texto, consúltese Mayron (2014).

supervivencia individual o en su auto-endiosamiento, mientras que ellas se ocupan de luchar por sus respectivas causas. Son ellas las que lideran la ciudad y la trama, las que sufren las peores humillaciones y vejaciones durante el conflicto, las que renuncian a la posición de víctimas inermes y emprenden acciones políticas, las que asumen la onerosa responsabilidad de reconstruir Tebas, las que han de lidiar con los traumas y debacles de su sociedad, las que deben cerrar las heridas abiertas por el guerra y, por ende, las que dotan el encuentro bélico entre la antigüedad y la modernidad de vitalidad política contemporánea. Gracias a ellas, el motivo unificador de la guerra se carga de energía feminista. Decimos feminista no sólo porque la obra posiciona a sus personajes femeninos en la vanguardia política y dramática, sino también porque no deja de ser significativo que, en vez de presentarse como víctimas silentes, pasivas y olvidadas de la guerra, las mujeres tebanas de Moira Buffini toman las riendas del poder y se muestran capaces de «challenging the perception that women are exclusively the victims, the caregivers or the passive supporters of men in times of armed conflict» y demostrando que «they are agents of change and play an important role in forging and maintaining national and international peace and security» (Fung 2005: 225).

En las páginas sucesivas, nos ocuparemos de refrendar y ratificar nuestros argumentos en torno al motivo de la guerra y a las afiliaciones feministas de la obra. Para ello, enmarcaremos la obra dentro de las trayectorias artísticas del Royal National Theatre, describiremos sucintamente la estética audiovisual de la primera puesta en escena, citaremos a las autoridades creadoras del texto y de la primera representación de *Welcome to Thebes* y, sobre todo, revisaremos, explicaremos y, si es necesario, rebatiremos la crítica teatral que suscitó el estreno. En definitiva, llevaremos a cabo un estudio del aparato contextual y metatextual –en el sentido genettiano del segundo término³ que rodeó y dimanó de la escenificación de la pieza en el verano del año 2010.

2 DEL ROYAL NATIONAL THEATRE AL ESTRENO DE *WELCOME TO THEBES*

Como apuntábamos en la introducción, *Welcome to Thebes* se estrena en el auditorio Olivier del Royal National Theatre de Gran Bretaña (NT) en 2010. Que haya sido éste el lugar de su primera representación es un hecho significativo por tres razones pertinentes a nuestro estudio: (1) por la larga tradición de producciones grecolatinas que tiene en su haber, (2) por la avanzada trayectoria de obras relacionadas con el continente

³ De acuerdo con Gérard Genette, la metatextualidad debe entenderse como «la relation, dite “de commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer» (Genette 1982: 10).

africano y (3) por la todavía insuficiente presencia de actores negros en sus escenarios. La primera razón nos lleva a desindividuar la obra y a enmarcarla, dada su apropiación del mito sofocleo de Antígona, dentro de la dilatada tradición grecorromana que el NT ha impulsado con un conjunto en que se suman ya dieciséis producciones hasta la fecha: *Edipo de Séneca* (1968), adaptada por Ted Hughes; *Las Bacantes* de Eurípides (1973), reescrita por Wole Soyinka; *La Orestíada* de Esquilo (1981), versionada por Tony Harrison; *Antígona* de Sófocles (1993), traducida por Trypanis, C. A. y dirigida por Peter Gill y John Burgess; *Medea* de Eurípides (1987), adaptada por la compañía japonesa Ninagawa; *Las troyanas* de Eurípides (1995), traducida por Kenneth McLeish y dirigida por Annie Castledine; *Edipo de Séneca* (1996), versionada por Ranjit Bolt; *Las ranas* de Aristófanes (1996), adaptada musicalmente y dirigida por Fiona Laird; la versión de la *Orestíada* de Ted Hughes (1999), dirigida por Katie Mitchell; *Las bacantes* de Eurípides (2002), adaptada por Colin Teevan; *Ifigenia* de Eurípides (2004), traducida por Don Taylor y dirigida por Katie Mitchell; *Las troyanas* de Eurípides (2007), versionada por Don Taylor y dirigida por Katie Mitchell; *Edipo* de Sófocles (2008), adaptada por Frank McGuinness; *Phèdre* de Racine (2009), traducida por Ted Hughes e interpretada por Hellen Mirren; *Antigone* de Sófocles (2012), adaptada por Don Taylor, y *Medea* de Eurípides (2014), versionada por Ben Power. Entre todas estas reescrituras, el texto de Moira Buffini no es en absoluto una anomalía de inspiración clásica, sino más bien parte de una corriente dramática constante en la historia del NT.

La presencia de África no es menos constante. En la trayectoria que ha recorrido el NT desde sus albores hasta nuestros días, se ha representado un total de catorce producciones vinculadas al continente negro: *Las Bacantes* de Eurípides (1973), reescrita por Wole Soyinka;⁴ *For the West* (1977) de Michael Hastings; *A Lesson from Aloes* (1980) y *Master Harold... and the Boys* (1983) de Arthol Fugard; *Bopha!* (1987) de Percy Mtwa; *My Children! My Africa!* (1989) de Athol Fugard; *The Island* (2000) de Athol Fugard, John Kani y Winston Ntshona;⁵ *The Overwhelming* (2006) de JT Rogers; *Sizwe Banzi Is Dead* (2007) de Athol Fugard; *The Observer* (2009) de Matt Charman; *Death and the King's Horseman* (2009) de Wole Soyinka; *Welcome to Thebes* (2010) de

⁴ Incorporamos esta adaptación al presente listado, ya que en ella Soyinka no sólo nos ofrece una traducción contemporaneizada del clásico euripideo, sino que también nos habla explícitamente de la experiencia colonial de su propio país (Nigeria) mediante la introducción de un segundo coro formado por esclavos. Consúltese Senanu (1980: 108–113), Conradie (1990), Okpewho (1999), Goff (2005: 73–90) o Kasule (2009) para obtener una visión detallada de la fructuosa recepción académica de esta adaptación.

⁵ Esta obra, *The Island*, se asemeja en cierta medida a la pieza que nos ocupa, ya que también se apropia del mito de Antígona y lo entrelaza con la trágica realidad de un país africano (concretamente, con la vida de dos presidiarios negros en la Sudáfrica del apartheid). Su recepción académica es sumamente copiosa y verdaderamente positiva: véanse, por ejemplo, Durbach (1984), Wertheim (2000) y Njoki (2014).

Moira Buffini; *The 14th Tale* (2010) y *Black T-Shirt Collection* (2012) de Inua Ellams.⁶ Junto a todas estas obras, la reescritura de la autora británica sigue una línea temática – la africana– cuya importancia, a nuestro juicio, reside en tres factores primordiales: (1) en que concita varias piezas de procedencia internacional,⁷ (2) en que se entrelaza con la tradición clásica a través de tres obras (*Las Bacantes* de Soyinka, *The Island* de Fugard y, por supuesto, *Welcome To Thebes*) y (3) en que concede especial visibilidad a las creaciones del dramaturgo sudafricano Athol Fugard.

Moira Buffini no inaugura una nueva tradición, ni tampoco explora un territorio ignoto. Se inscribe en dos corrientes bien asentadas en la andadura histórica del NT y coincide con Soyinka y Fugard en su aleación de la realidad africana con la mitología griega. Desde el punto de vista temático, no realiza, por tanto, ninguna innovación digna de subrayar en las páginas de la historia del NT. Es, sin embargo, en su primera representación donde *Welcome to Thebes* cobra cierta excepcionalidad si tomamos en consideración las declaraciones que hicieron el célebre director Rufus Norris, el oscarizado Morgan Freeman y el actor David Harewood –intérprete del personaje de Teseo de Buffini– en torno a la presencia de actores negros en los escenarios del Reino Unido. Según ellos, los teatros británicos, con el NT incluido, carecen de experiencia en política de integración y diversidad racial, ofrecen escasísimas oportunidades a los artistas negros y, por tanto, ocasionan que éstos se vean abocados a emprender sus carreras en Estados Unidos, donde existe mayor compromiso y observancia con respecto a las reivindicaciones de pluralidad étnica en las artes escénicas.⁸ El caso concreto del NT, en oposición a los grandes teatros estadounidenses, es bien ilustrativo: en sus cinco decenios de historia, únicamente ha albergado tres producciones (cuasi)íntegramente interpretadas por actores negros: la ya mencionada *Death and the King's Horseman* de Wole Soyinka (2009), *Welcome to Thebes* (2010) y la reciente *The*

⁶ Este listado deriva de nuestras propias búsquedas e indagaciones en los catálogos de afiches, programas y obras del NT. Sólo incluimos piezas estrictamente relacionadas con África. Excluimos cinco producciones distintas: *Jitney* (2001) de August Wilson; *Fix Up* (2005) y *Statement of Regret* (2007) de Kwame Kwei-Armah; *The Emperor Jones* (2007) de Eugene O'Neill, y *The Amen Corner* (2013) de James Baldwin. La razón de estas exclusiones radica en que ninguna de estas obras se centra en el continente africano, sino en la experiencia de las afro-comunidades del Reino Unido y Estados Unidos.

⁷ Entre las obras de temática africana que enumeramos, cinco provienen del extranjero: *A Lesson from Aloes* (1980), *Bopha!* (1987), *My Children! My Africa!* (1989), *The Island* (2000) y *Sizwe Bansi Is Dead* (2007). Las cuatro primeras se gestaron en el Market Theatre de Sudáfrica, mientras que la última procede del Baxter Theatre Centre de Sudáfrica.

⁸ Véanse los artículos de prensa electrónica de Cadwalladr (2012), Walker (2012), Geoghegan (2013), Harewood (2013) y Howard (2014).

Amen Corner (2013).⁹ Como parte de este ínfimo grupo de producciones, la pieza de Buffini adquiere suficiente notoriedad como para ser considerada inusual y, por tanto, remarcable dado su reparto cuasi-exclusivamente negro.

Entre todo lo anterior, debemos poner el acento en las afiliaciones de *Welcome to Thebes* en la tradición grecolatina del NT y en la trayectoria africanista. Ambas confluyen en el experimento adaptativo de Moira Buffini, se encuentran en una misma zona de contacto impactada por la guerra y se resignifican mutuamente con base en experiencias cronológicamente divergentes, pero temáticamente convergentes. Ahora bien, esta confluencia greco-africana no se agota en el argumento de la obra ni en su relación con otras producciones teatrales. La estética audiovisual que envuelve el texto cuando se escenifica por vez primera en la sala Olivier del NT coadyuva poderosamente a realzar dicha confluencia y a belificarla en plena conformidad con el motivo axial de la pieza. La escenografía que diseña Tim Hatley refleja con gran acierto la helenidad de *Welcome to Thebes*, recreando «the courtyard of a Grecian palace» (Hutton 2010), incorporando «convoluted and interlocking arches» (Brown 2010) y evocando «las antiguas skene y orchestra» (Monrós 2012: 492), sin pasar por alto los efectos de la guerra sobre la fachada del palacio. La música de Stephen Warbeck mueve belicosamente el ambiente con dominantes «tribal rhythms» y con trepidantes «soaring ballads» (Hutton 2010). El reparto que puebla el escenario lo forman, como ya hemos señalado, una mayoría aplastante de actrices afrobritánicas. Los vestuarios que llevan traducen estéticamente las dicotomías que ideologizan el conflicto bélico: los tebanos lucen vestidos con estampados vistosos, altos tocados, finísimas togas rectas o –en el caso de algunos personajes– uniformes militares, mientras que los atenienses visten trajes ejecutivos que connotan poder, orden y dinero.¹⁰ Si consultamos la colección virtual de fotografías que Geraint Lewis (2010) realizó en el estreno de la obra, advertimos que la octava imagen de la lista materializa a la perfección el bélico diálogo greco-liberiano en que se cimienta la obra, mostrándonos conjuntamente tanto su vertiente clásica como sus rostros africanos. El decorado imita la portada de un antiguo palacio damnificado por la guerra y sirve de respaldo a una multitud de mujeres –y unos pocos hombres– ataviadas en su mayoría con vestimentas inconfundiblemente africanas. La idea es bien clara y convincente: la antigüedad respalda la actualidad del mismo modo en que los mitos griegos subyacen como hipotextos detrás del hipertexto de

⁹ En nuestra investigación, basada en las referencias citadas en la nota anterior y en nuestros minuciosos rastreos en los archivos del Royal National Theatre, únicamente hemos dado con estos tres títulos que tienen como denominador común el hecho de que su puesta escena en el NT contase con un elenco predominantemente negro.

¹⁰ Esta diferencia estética pone de relieve la dualidad ideológica entre la Atenas del primer mundo y la Tebas *tercermundista*, una antigua dicotomía que Moira Buffini explota en una equiparación directa con el sistema de relaciones internacionales que impera en nuestro tiempo.

Buffini. El resto de fotografías contribuyen a exhibir la africanidad de la pieza, a desvirtualizar el dualismo ideológico entre tebanos atávicos y atenienses trajeados y, cómo no, a revelar la fragilidad de la paz y la latente vigencia del conflicto armado por medio de los militarizados personajes de Tideo y Scud.¹¹

En conjunto, todas las imágenes de Lewis nos permiten colegir asertivamente que, en consonancia con nuestros dos argumentos centrales, la estética del estreno de la obra no es sino una proyección material del encuentro bélico entre la Grecia de Sófocles y la Liberia de Ellen Johnson-Sirleaf con el protagonismo máximo e inusual de las mujeres afrobritánicas en escena.

3 A JUICIO DE LA AUTORA, EL DIRECTOR Y LA ACTRIZ

Nacida en Cheshire (Inglaterra) en 1965, Moira Buffini estudia arte dramático en el Royal Welsh College of Music and Drama, ejerce de actriz durante un breve período y, posteriormente, se entrega en cuerpo y alma a la dramaturgia. Entre sus mayores éxitos figuran piezas como *Dinner* (2002), *Dying for It* (2007) y, muy especialmente, *Welcome to Thebes* (2010), estrenada en el prestigioso Teatro Nacional de Londres y ampliamente comentada en diversos espacios de crítica teatral (Monrós 2012: 487). Uno de esos espacios es Theatre Voice, una plataforma virtual que se dedica a difundir audio-recursos en torno a la industria teatral contemporánea del Reino Unido. Como colaboradora y analista en esta iniciativa, Heather Neill nos acerca a Buffini y a su pieza aquí estudiada mediante una extensa entrevista que obtiene un especial valor de utilidad en estas páginas, ya que nos ofrece las ratificaciones, por parte de la propia dramaturga, de los puntos fundamentales que hemos expuesto en la introducción.

Moira Buffini coincide con nuestra visión de la guerra como un fenómeno intemporal que los antiguos helenos supieron conceptualizar y articular en sus mitos y tragedias. Nos confirma que «Greek myths are essentially war stories» y nos añade que «The Greeks articulate the horror of war into something so profound and so timeless» (Neill 2010), que posibilitan infinitas invocaciones de sus textos en cualquier reflexión actual sobre la guerra y sus monstruosidades. Con estas declaraciones de la autora, estimamos con mayor convicción que *Welcome to Thebes* y la mitología griega –y, en particular, sofoclea– convergen en una zona de contacto legitimada por la intemporalidad esencial de la guerra.

Por otro lado, la dramaturga nos ratifica su adscripción política al discurso feminista contemporáneo, definiendo su obra básicamente como «a play about women

¹¹ En el transcurso de la pieza, a pesar del anuncio oficial del fin del conflicto, las tensiones bélicas persisten en Tebas tal y como lo evidencian las arengas iniciales de Megara, el adiestramiento en detección de minas por parte de Scud, la reyerta en el palacio y el amotinamiento de las fuerzas de la oposición. Lejos de su fin, la guerra porfía en la vida de los tebanos.

and politics» y brindándonos tres confesiones esclarecedoras: (1) que fue en el célebre mito de Antígona donde descubrió su primera fuente de inspiración,¹² (2) que se propuso desde un principio el cometido de rescatar, revalorizar y dotar de «all the power and the voice» a las mujeres clásicas condenadas al silencio y/o la muerte¹³ y (3) que, tras un proceso de investigaciones paralelas sobre la política del África occidental, decidió combinar su interés por la heroína sofoclea con la admiración que le despertaba la historia de la «strong and inspiring figure» de Ellen Johnson-Sirleaf:

The circumstances in which she was elected in Liberia were so extreme, that Liberia was at the end of this terrible civil war and literally had no infrastructure. I thought the courage and vision that it must have taken to take charge of a country in such an extreme state of turmoil, I thought, that spoke of an enormous strength of character. And that's really what I wanted. I found myself, in other words, wanting to explore the politics of extremity, and that mix of Greek legend and modern African politics allowed me to do that (Neill 2010).

Pongamos de relieve la última oración de la cita. Buffini nos revela que en la hibridación de la mitología griega con la política africana actual halló la fórmula idónea para explorar los dominios de la guerra, la hambruna, el caos y la desesperanza. Esta revelación es otra confirmación de nuestra tesis: la conjunción de la antigua Grecia y la moderna África deriva su validez, legitimidad y persuasión del poder adherente o unificador que tiene el motivo de la guerra dada su reiteradísima intemporalidad.

Richard Eyre,¹⁴ director del estreno de *Welcome to Thebes* en el Teatro Nacional de Londres, contribuye a la confirmación de los vínculos bélico-políticos que establece Buffini entre la antigüedad y nuestro tiempo sin perder, eso sí, la ocasión de agregar dos apreciaciones personales: (1) que el marco mitológico de la pieza desempeña la función adicional de desfactualizar o ficcionalizar dichos vínculos y (2) que los equivalentes actuales de Atenas, Esparta y Tebas pueden identificarse válida y respectivamente con

¹² «The political play that's always inspired me is Antigone by Sophocles, which is an act of defiance by a young woman against a male leader of state» (Neill 2010).

¹³ «I want to reprieve some of these suicides, and especially Eurydice, who in the original play [...] is almost voiceless» (Neill 2010).

¹⁴ Es una distinguida personalidad del teatro británico actual por diversos logros y méritos: primer presidente del Rose Bruford College, antiguo co-director del Royal Lyceum Theatre de Edimburgo, ex-director de la Nottingham Playhouse y del Royal National Theatre, ganador de diversos premios de elevada categoría (cinco Oliviers) y director de célebres producciones de *Guys and Dolls*, *Hamlet*, *Richard III*, *King Lear*, *The Night of the Iguana*, *Hedda Gabler*, *La Traviata* (ópera), *Carmen* (ópera), *Mary Poppins* (musical), *Play for Today* (antología dramática de la BBC), *Tumbledown* (película para televisión), *The Ploughman's Lunch* (película) y varias piezas escritas por David Hare, Tom Stoppard, Howard Brenton, Alan Bennett, Christopher Hampton, entre otros.

Estados Unidos, China y cualquier nación africana sumida en el desastre. Éstas son sus palabras:

What is wonderful is that Moira Buffini has taken this [Liberia's recent history] as the germ of the story and given it a mythic framework so that it isn't a straightforward bio-drama or a factual documentary. You could say that you've got in Thebes, Athens and its rival, Sparta, a parallel with a disaster-struck African country, the US and its rival superpower, China (Cavendish 2010).

Por su parte, Nikki Amuka-Bird,¹⁵ intérprete afrobritánica del personaje de Eurídice, coincide plenamente con la autora en definir la obra como «a mixture of Greek mythology and modern naturalism», en valorar que «what the Greeks have are big emotions and characters in *extreme* situations» y en enfatizar el talante genéricamente feminista y particularmente afro-feminista de la obra: «it is an amazing play with amazing parts for women and amazing parts for black women» (Jackson 2010).

Fijemos nuestra atención en el adjetivo en cursiva del párrafo anterior: curiosamente, Moira Buffini también lo emplea en su forma sustantiva a la hora de argumentar que la conjugación de las leyendas griegas con la política africana de hoy día se fundamenta en la capacidad que tienen los textos antiguos para explorar «the politics of extremity» (Neill 2010) de la guerra y de la desolación, tan intemporales como infinitamente adaptables a cualquier tiempo.

No obstante, pese a sintonizar con Buffini respecto del vínculo extremo que enlaza nuestro siglo con la antigüedad, Amuka-Bird prefiere interpretar el uso de la mitología griega de dos modos distintos: (1) como un instrumento narrativo que filtra la cruda realidad de las guerras del tercer mundo por medio de códigos fantásticos de mayor legibilidad y comprensibilidad para el espectador occidental, generalmente ajeno a la barbarie que sufren las naciones subdesarrolladas, y (2) como un puente que sirve para conectar el pasado de los griegos con la profunda espiritualidad que todavía prevalece en diversos pueblos africanos. Nos lo dice así:

Moira Buffini's been sharp in making the connection with Greek mythology and third world countries [...]. The violence and the civil wars, the political unrest and things that in the West we might see on the news or on TV, child soldiers or hideous, hideous brutality and it somehow doesn't seem real. We're not able to connect, so it seems

¹⁵ Nacida en Nigeria y naturalizada británica, Nikki Amuka-Bird se formó como actriz en la prestigiosa academia LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Art), debutó en la Oxford Stage Company con una representación de *Top Girls* (de Caryl Churchill), trabajó con la Royal Shakespeare Company en dos piezas del gran Bard (*A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest*) y, antes de su éxito con *Welcome to Thebes*, cosechó su primera nominación al premio Ian Charleson con una producción de *Twelfth Night* en 2004.

mythical and like fantasy. I think that's an interesting way of investigating what it might be like to live in a country like that. Also making parallels between the Greeks who very much believed in Gods and the direct effect the Gods are having in their world and certain African cultures that still believe in the spirit world and their ancestors having an effect on them and maybe Juju. I think it works well (Jackson 2010).

A nuestro parecer, la interpretación de la joven actriz adolece de cierto simplismo y desviación temática por una sencilla razón: reduce la enorme influencia que ejercen las fábulas mitológicas en el texto a la condición de mero artificio desfactualizante¹⁶ y cifra la complejidad del diálogo transhistórico entre la mítica Grecia y la África actual en un supuesto lazo de índole religiosa. Nos preguntamos: ¿A dónde van a parar, en la lectura de Amuka-Bird, el conflicto fratricida de Tebas, las dualidades políticas, el controvertido decreto contra Polinices, la transgresión de Antígona, el heroísmo trágico de Eurídice, los intereses económicos de Teseo o el oficioso plan de fraternización con Esparta? ¿No tienen ningún potencial alusivo? ¿No nos catapultan, como señalábamos en la introducción, a la historia contemporánea de Liberia, donde el fratricidio, la injerencia de potencias extranjeras o la preponderancia de la mujer pueden ser el correlato moderno de las tragedias tebanas de Esquilo o Sófocles? Pensamos que las reconstrucciones mitológicas de la obra no obedecen simple y llanamente a un deseo de literaturizar los hechos sangrientos de un país africano, sino más bien al hallazgo de una convergencia bélica entre los acaeceres míticos del siglo V a.C. y los recientes avatares políticos de Liberia.

En cuanto al vínculo religioso que parece descubrir Amuka-Bird, no encontramos ninguna evidencia explícita en la obra o presente en materiales epitextuales. *Welcome to Thebes* no parece albergar ninguna preocupación de naturaleza teológica, ni incluir ninguna referencia –ni latente ni patente– a ningún credo de África, ni proponer ninguna trabazón de panteones greco-africanos, ni tampoco instigar ningún debate en torno a las deidades invocadas. Tanto es así que la propia Moira Buffini nos deja bien claro que la religión jamás figuró entre sus temas de interés, que en ningún momento se vio deseosa de abordarla o problematizarla y que prefirió excluir cualquier tipo de diferencia religiosa entre los miembros de su reparto: «What I had to do was to leave some of those things [religion and race] out. I just thought: Religion [...] Let's make the Athenians and the Thebans all have the same religion» (Neill 2010).

Nuestra lectura, reforzada ahora por algunas de las declaraciones –especialmente las de la autora– expuestas en este apartado, se mantiene en su convicción de que el motivo de la guerra dirige el hilo argumental de *Welcome to Thebes*, se vale de su

¹⁶ Esta objeción puede aplicarse también a la primera de las dos apreciaciones del director Richard Eyre.

propia intemporalidad para hibridar el pasado griego con el presente liberiano y extrae del mito de Antígona y de la figura de Ellen Johnson-Sirleaf su idiosincrasia feminista.

4 REACCIONES CRÍTICAS TRAS EL ESTRENO

Partamos de las siguientes preguntas: ¿Cómo acoge la crítica a la pieza de Buffini en su representación del 2010? ¿Qué aparato metatextual se construye en torno a ella? ¿Qué reacciones suscita en los críticos teatrales que asistieron a su estreno?¹⁷ ¿Validan el diálogo bélico entre Grecia y Liberia? Moira Buffini nos adelanta parte de la respuesta a estos interrogantes con una declaración inesperada: «Some of the reviews of the play – nos dice– were so puzzling in their lack of understanding [...] I found [them] in some cases so profoundly disappointing in their failure to perceive what the play was» (Neill 2010). ¿A qué reseñas se refiere? ¿Por qué la defraudan? A continuación, compilaremos, comentaremos y, si es posible, refutaremos un buen número de evaluaciones críticas, tanto positivas como negativas, que cosechó la obra tras su estreno.

Empecemos presentando y glosando las reseñas favorables. La primera que encontramos califica la pieza de sugerente y conmovedora, alaba la labor de dirección de Richard Eyre, identifica en la escenografía de Hatley la alianza de la antigüedad con la modernidad¹⁸ y hace uso de una de las palabras más reiteradas en nuestro estudio, ahora resaltadas en la siguiente cita dada la centralidad que ocupa en nuestra defensa del valor universal e intemporal de la guerra como base del diálogo buffiniano:

The play has a contagious kinetic energy well-sustained by Richard Eyre's skilful direction [...] In her interweaving of Greece and Africa, the classic and the modern, Buffini is well served by Tim Hatley's dramatic sets, which could equally serve as a war-devastated dictator's palace or an ancient ruin, further emphasising the timelessness of the piece [...] A thought-provoking and moving piece of theatre (Sinclair 2010).

¹⁷ La inmensa mayoría de críticos que se congregan en nuestra revisión se dedican principalmente al estudio de la cultura, pertenecen al ámbito periodístico y trabajan para medios de comunicación tan importantes como la BBC, The Guardian, The Telegraph, The Independent, The New York Times, NewStateman, etc. Otros especialistas que mencionaremos no forman parte de ninguna entidad cultural o informativa, pero sí llevan una larguísima y distinguida trayectoria como críticos teatrales. Es el caso de Dan Hutton, Phil y Andrew o Belinda Otas.

¹⁸ Aunque nuestra interpretación, explicada en la sección anterior, ve en el montaje escénico de Hatley una arquitectura eminentemente clásica que dialoga con la africanidad del resto de la obra, concebimos que es también válido y posible atribuir una doble función a dicho montaje: como palacio de la antigüedad y/o como residencia fastuosa de algún déspota de hogaño. Preferimos, eso sí, mantenernos en nuestra propia visión, ya que la mayoría de imágenes consultadas la avalan.

Michael Coveney (2010) considera la ya mentada alianza como un dechado de astucia literaria, pone de relieve el papel político de las mujeres y, en sintonía con nuestro parecer, reconoce en Tebas la tragedia propia de las naciones peyorativamente consideradas tercermundistas. Sus palabras son éstas: «The play, especially in the first half, is a cunning mix of appropriated mythology and savage, satirical real politick [...] It is a wonderfully rich and fascinating play about women in coalition politics, colonial compromise in post-revolutionary shake-out, and Third World self-determination».

En estrecha semejanza con los postulados que propugnamos en este estudio, The Guardian define *Welcome to Thebes* como una fábula sesuda, provocadora, política y feminista que se sirve de dualismos intemporales y de decorados bivalentes para enlazar el mundo clásico con el África contemporánea:

Buffini's play is thoughtful and provocative [...] Buffini uses classical characters to create a contemporary political fable. Thebes is presented as an African country emerging from civil war into democracy under the leadership of a president, Eurydice, with a definite feminist agenda [...] Buffini explores the timeless oppositions between small and large states and order and chaos [...] Hatley's ruined presidential palace suggests both the classical world and a conflict-devastated African country (Billington 2010).

La recensión de la página británica The Arts Desk, especializada en periodismo cultural, pone el énfasis en el fuerte temperamento feminista de *Welcome to Thebes* y, curiosamente, se atreve a equiparar –acertadamente, a nuestro juicio– la dicotomía ático-espartana con la actual dualidad ideológica entre Estados Unidos y China:

A new play that places women in the front line [...] Buffini's women are delivered from their traditional options of suicide or silence into a world of choice and terrible responsibility [...] Buffini sets up a choice for Eurydice, Theban president-elect, between accepting the loaded political aid of the democratic and civilised Athens, an America substitute, and that of Sparta, shades of China (Coghlan 2010).

The Times vierte toda una serie de encomios sobre el entusiasmo, la capacidad de conmoción, la comicidad, la belleza insultante, el terror mitológico y la trascendencia política del texto:

My inner intellectual skiver flinched at the idea of a play using Greek myths in a context of modern Africa to explore ideas about women in politics. It could be hell. But it's not. It's thrilling [...] it is moving, wise, funny, horrifying, and studded with beautifully judged swearwords [...] It's that sort of play: full of resonances you weren't expecting, jokes you didn't see coming, tension becoming absurd and then tragic when a conference table becomes the bitterest of biers. It raises huge questions with wit. And in Bruce Myers's camp hag-prophet Tiresias it has the authentic thrill and terror of myth. Go. Take a politician (Purves 2010).

Por su parte, Aleks Sierz (2010), reputado teatrólogo británico, participa de la noción de *extremity*, concebida por Buffini y Amuka-Bird como la energía inagotable y siempre actualizable de los mitos griegos, señalando que «Ancient Greek Tragedy retains its power because it explores the extremes of human psychology». Asimismo, comulga con las reseñas anteriores que resaltaban la potencia feminista de la reescritura que analizamos, así como su fresca contemporaneidad,¹⁹ y acaba valorándola en su conjunto como «a satisfying account».

Para *The Independent*, *Welcome to Thebes* «is an admirably ambitious, fascinating piece, premiered in a vivid, expertly marshalled production by Richard Eyre which is alive to the urgency of the play's politics and to its engaging streak of iconoclastic humour» (Taylor 2010). En este caso, el hincapié vuelve a recaer en el urgente mensaje político que quiere transmitir Buffini con toda contundencia y en la comicidad insólita – en su propio contexto– con que se juega para expresar aquello que en otras modalidades de habla resultaría tal vez inefable.

Powerful, lively, political epic [...] immediately engaging [...] the performances are uniformly strong [...] Her dialogue is clever, vibrant and clearly defined [...] the mythical/present day mix proves remarkably effective, not least in reminding us that Third World conflicts can seem so remote they take on an unreal quality, suggesting that countries largely re-invent, or mythologise, their own past histories, and stressing how brutality, rape and incest have been around for thousands of years (Carpenter 2010).

En este fragmento, extraído de la reseña de *The Daily Express*, se nos dirige la atención hacia la gran calidad de las actuaciones, la sagacidad de los parlamentos, la eficaz convergencia entre el pasado mítico y el presente, el supuesto cariz fabuloso de las guerras tercermundistas y la perenne pervivencia de la violencia a lo largo de la historia. Esta última idea coincide plenamente con la visión de la obra que plasmamos en estas páginas, puesto que sustenta nuestros argumentos en favor de la guerra como motivo intemporal capaz de solapar espacios y tiempos históricamente aislados. Donde no coincidimos, sin embargo, es en la suposición, también postulada por Nikki Amuka-Bird, de que los conflictos del tercer mundo toman, desde el punto de vista de los ciudadanos primermundistas, un cariz de irrealidad debido a su remota – ¿primitiva?– lejanía. Creemos que ésta es una suposición excesivamente limitada. La guerra, como hemos venido defendiendo en estas páginas, constituye un fenómeno esencialmente universal e intemporal más allá de sus particularidades circunstanciales o contextuales. No es propia ni exclusiva de los países en vías de desarrollo. No tiene connotaciones especialmente crueles o salvajes en territorios económicamente desaventajados. Moira

¹⁹ «Moira Buffini's radical recasting of the tale of Antigone offers both a feminist perspective and a contemporary resonance» (Sierz 2010).

Buffini no halla diferencia alguna entre las pugnas africanas y las guerras teledirigidas de las naciones plenipotenciarias. No es ni más ni menos inmoral aquel que aniquila con machetes que quien lo hace con armas digitalizadas. Pertinentes son las palabras que Eurídice lanza contra Teseo a este respecto: «All war is savage, Theseus, whether it's fought close quarters with machetes or from afar with missiles and computer-guided bombs. Are you more civilised because you can't hear people scream?» (Buffini 2010: 57).

Multipliquemos el último interrogante de la intervención de Eurídice: ¿Creemos que nuestra civilización hegemónica ha superado a las demás erradicando toda forma de beligerancia de su historia? ¿Acaso con nuestra participación en conflictos internacionales mediante injerencias directas e indirectas, la guerra nos es verdaderamente tan ajena y remota que sólo podemos entenderla dentro de marcos ficcionales o mitológicos? ¿Acaso no la consumimos diariamente y sin filtros emolientes, a través de los medios de comunicación? ¿No nos exponemos con frecuencia a infinidad de testimonios, imágenes y noticias teñidas de sangre derramada en contiendas donde se involucran, en no pocas ocasiones, nuestros pacíficos Estados? Que la guerra no se respire como una vivencia directa en las calles de las poderosas naciones es algo innegable, pero también lo es el hecho de que su dimensión mediática nos engulle por diversos canales. No nos es remota. No requiere, en nuestra opinión, mitificaciones de ningún género. Si las requiriese, entonces tendríamos que hablar de otra obra y de otra autora. En el caso de *Welcome to Thebes*, sabemos que Moira Buffini no recurre a leyendas griegas para acercar al espectador occidental a una realidad supuestamente inconcebible en su desnudez factual. Las emplea, recordemos, porque «The Greeks articulate the horror of war into something so profound and so timeless» (Neill 2010), que permiten establecer conexiones ilimitadas con otros tiempos y otras experiencias bélicas, ya sean éstas primermundialmente sofisticadas o libradas cuerpo a cuerpo.

La revista *Time Out* reseña la obra muy elogiosamente. Identifica todos sus códigos intertextuales básicos, equipara su Tebas con la situación de países como Irak y Afganistán, percibe el decurso de violencia en sus páginas, celebra la labor de sus actores y comulga con nuestra visión de la escenografía como un armazón puramente clásico, arruinado por la guerra:

A suitably epic production, it's vital, gripping, intelligent and passionate [...] Resonances come like a hail of bullets. Ellen Johnson-Sirleaf's Liberia, the South African Truth and Reconciliation Commission, gender politics, the West's involvement in Iraq and Afghanistan – all are evoked in a drama that also embraces the personal detail in the flux of violent history. [...] And the acting, on Tim Hatley's set of blasted architectural antiquity, is impeccable (Marlowe 2010).

El 2 de Julio de 2010, Amity Green aplaude la pieza de Buffini por los valores político-sociales que promueve, por el feminismo que suscribe, por la revalorización que hace del personaje de Eurídice y, en sintonía con nuestras premisas estéticas del anterior apartado, por la elocuencia de los vestuarios en su transmisión de la dualidad ático-tebana:

Welcome to Thebes is successful from the social perspective because of the play's strong political messages [...] The first theme Buffini chooses to convey is clearly feminist. Eurydice of Greek myth was mute and stood idle as her husband floundered politically, which is in complete contrast to the newly elected female leader [...] The costumes were effective in conveying Buffini's themes, with the characters from Thebes wearing traditional and modern African dress and the characters from Athens wearing modern Western business suits and toting cell phones [...] Welcome to Thebes is a well written play with a well executed mission in the social arena.

Con su publicación del 5 de julio de 2010, la periodista afrobritánica Belinda Otas se cuenta entre los poquísimos reseñadores –por no decir la única entre ellos– que, en consonancia con nuestro argumento sobre la guerra, observan que el nuestro constituye fundamentalmente un texto bélico: «*Welcome to Thebes* is a painful account of what war can do to a nation and its citizens. It is profoundly moving and evocative of the wars currently raging in the four corners of the world». Otros críticos, cierto es, se refieren a la brutalidad, la violencia, el extremismo, la desolación o la desigualdad como motivos importantes, pero es Otas la única voz, aparte de la nuestra y la de la autora, que explicita y recalca la preponderancia temática de la guerra en la obra. Conviene, entonces, que retengamos su valoración prácticamente excepcional con miras a nuestra venidera discusión en torno a las reseñas negativas.

Prueba de la escasa o nula mención que se hace de la guerra y de la práctica exclusividad de la anterior reseña son las reseñas del *Glen's Theatre Reviews* y la *Socialist Review*: para ambas fuentes, *Welcome to Thebes* es respectivamente una «reflection on today's world political posturing» y «a compelling piece of political theatre» (Williamson 2010). No consideramos que sean éstas opiniones erróneas o imprecisas, sino, antes al contrario: compartimos y defendemos su acierto en detectar el alto voltaje político de las palabras de Buffini. Nuestra crítica estriba solamente en la ubicación del foco temático. Para Belinda Otas y para nosotros, el eje axial de la obra reside en el motivo de la guerra, mientras que, para los críticos ya citados, radica en puntos diversos que van desde las dualidades ideológicas o la búsqueda de autodeterminación en el llamado tercer mundo hasta las políticas de género o la polémica mitologización de los conflictos remotos de naciones desfavorecidas. Esta variedad de temas, como ya argüíamos previamente, no es más que una serie de ramificaciones que derivan del motivo troncal de la guerra.

Las demás reseñas positivas se alinean en la tónica descrita en los párrafos previos: encomian el texto, aplauden las actuaciones, se suman a la consabida noción de *extremity*, aprecian el hecho de que «ancient myths and legends still have a place in the modern world» (Hutton 2010), participan de nuestra concepción de la estética buffiniana como una suerte de simbiosis bélica greco-africana²⁰ y, al igual que prácticamente la totalidad de las reseñas compiladas, reconocen el tema primordial de la pieza en motivos diversos y divergentes sin advertir que la guerra los unifica a todos.

Como era de esperar, la indeterminación que muestran los reseñadores –con la remarcable excepción de Belinda Otas– a la hora de localizar con precisión y unanimidad la matriz argumental de *Welcome to Thebes* se convierte en el objeto principal de todos los ataques y anatemas de un gran número de reseñas desfavorables que reprobaban la falta de coherencia, claridad, cohesión, precisión, orden y modestia en la formulación y desarrollo del tema de la obra.²¹ En el siguiente extracto, se explican y detallan ejemplarmente las bases de esta punzante reprobación:

The problems facing Thebes are many and varied, as are the themes playwright Moira Buffini attempts to explore in the 2hr 35min production. While the constant bombardment of issues –blindness and sight; equality and respect; freedom and destiny; justice and retribution; power and strength; woman and man; trust and reconciliation; death; greed; hope; identity– gives a sense of the enormity of Eurydice’s task as she seeks to lead her still-volatile people, the play may have benefited from focusing on just one or two. For much of the time it feels as if it is struggling to keep track of its own themes and ideas [...] There is a huge amount to this play, and despite the lack of focus, it gallops along at a tremendous pace, leaving little opportunity for the audience to feel restless or check their watches. I can’t help feeling [...] that it would do better as a series of three shorter pieces, each focusing on one subset of characters and through them exploring a family of themes. This would allow Buffini’s writing space to dance, could shine a light more searchingly on the issues she wants us to consider, and would produce a far more powerful and enduring piece of theatre (Pollock 2010).

La respuesta que damos a esta crítica es clara: *Welcome to Thebes* cuenta, ciertamente, con un tema neurálgico y vertebrador que la organiza, cohesiona y unifica. Es, como señalábamos en la introducción, el motivo de la guerra. En él radica el centro de la trama. A partir de él se despliega el conjunto de preocupaciones abordadas por Moira Buffini: desde las dicotomías ideológicas y estéticas, la falsa voluntad de reconciliación y la proclamación del decreto contra Polinices hasta la venganza, el proceso de democratización de Tebas, el perdón y las luchas de poder. En él, en el

²⁰ Véase, por ejemplo, HornBlend (2010).

²¹ Son varios los críticos que se quejan de estas supuestas carencias: Hitchings (2010), Morrison (2010), Pollock (2010), Bassett (2010), Clapp (2010), Euroclassicist (2010), Robinson (2010), Evans (2010) y Brantley (2010).

motivo de la guerra, abunda toda la pieza. Su presencia es omnímoda. Por ello y con base en nuestras varias explicaciones previas,²² podemos definir la obra como un texto esencialmente bélico.

La crítica adversa no se reduce, ni mucho menos, a los reproches contra la supuesta indefinición temática. A éstos se les puede sumar un pentálogo de acusaciones en que coinciden prácticamente todas las reseñas desfavorables consultadas: (1) esterilidad y caprichosidad en el empleo y adaptación de la mitología griega,²³ (2) dramaturgia caótica,²⁴ (3) hembrismo patente en la configuración de los personajes masculinos,²⁵ (4) progresismo *wimpy*²⁶ y (5) misticismo imperialista.²⁷

Gran parte de estas reprobaciones se congregan en el siguiente fragmento, cargado de visceral repulsión y palpable irritación:

The setting is a hyper-muddle [...] Though the citizens of this imaginary hellhole are starving and brutalised, they are also enlightened freethinkers. They can't read or write but they know their Simone de Beauvoir backwards [...] What's missing from this pick-and-mix fantasy is any clarity or coherence. It's tribal and backward. It's feminist and progressive. It's then. It's now. It's Athens, it's Somalia, it's Afghanistan. It's irritating [...] she [Buffini] should have admitted defeat and dropped the script in the 'Noble Failure' drawer which every playwright keeps half-open in order to protect the world from unnecessary torments and to preserve the public morale of the theatre [...] The National indulged her indulgence and the result is the silliest, dullest and most scatterbrained version of a Sophoclean tragedy I can recall seeing. Richard Eyre's production can't hope to settle on a satisfactory tone. Triple-thick melodrama is overlaid with preachy pacifism and Varsity knockabout [...] This attempted detonation is a dud round in the Olivier's very empty chamber (Evans 2010).

A nuestro parecer, las críticas enumeradas y las citadas palabras de Evans incurren en un clamoroso «failure to perceive what the play is» (Neill 2010). Los tejidos míticos funcionan con eficacia. Dado que proceden en su mayoría de «war stories» (Neil 2010), encuentran fácil cabida en el texto, cuyo organismo temático, recordemos, gira en torno al motivo de la guerra. Un motivo que, además, puede servirse de su intemporalidad para ofrecernos la posibilidad de dialogar con los conflictos de la antigüedad y de «trace some parallels in the modern world» (McDonald 2006: 83).

²² Recordemos que, en su entrevista con Neill (2010), aseguró haberse inspirado en las historias bélicas de la mitología grecolatina.

²³ Véanse las reseñas de Phil y Andrew (2010), Brown (2010), Hitchings (2010), Lukes (2010), Morrison (2010), Clapp (2010), Nathan (2010), Robinson (2010), Evans (2010) y Brantley (2010).

²⁴ Brantley (2010).

²⁵ Spencer (2010), Hirschhorn (2010) y Evans (2010).

²⁶ Hart (2010) y Evans (2010).

²⁷ Marmion (2010).

Consideramos, asimismo, que los temas derivados o asociados a la guerra tebana / liberiana se prestan a adaptaciones legítimas. El mito de la corajuda Antígona compatibiliza con la historia de la aguerrida Ellen Johnson-Sirleaf. El conflicto entre Eteocles y Polinices sintoniza con las guerras fratricidas de Liberia. La intervención de Teseo en la guerra tebana a favor de los argivos congenia con las injerencias de las potencias internacionales en los países subdesarrollados. La dicotomía sino-americana de hoy día recuerda, en cierta medida, a la ático-espartana de antaño.²⁸ La concepción mitificadora que Teseo tiene de Tebas y, por supuesto, su complejo de superioridad parecen idénticos a las miradas y posturas imperialistas con que las naciones acaudaladas suelen atalayar a África y otras regiones tercermundistas. Todas estas correlaciones no pecan de arbitrarias o excesivas: nos parecen, más bien, congruentes y eficaces.

En contra de las críticas de Brantley (2010), para quien la obra presenta una dramaturgia caótica, mantenemos que, como ya hemos reiterado en no pocas ocasiones, cada acto y cada escena sigue el curso marcado por la guerra, el sincretismo greco-africano que ésta propicia gracias a su intemporalidad, el progresivo desenlace que alcanza gracias a la fuerza de las mujeres y el impacto que causa en la vida de todos los ciudadanos de Tebas. En el escenario, todo se preserva en exacta armonía con el texto: la antigua Grecia se impone en la arquitectura, el conflicto socava la clásica fachada, las mujeres africanas destilan pura bravura política y no faltan tampoco los uniformes militares y las armas, recordatorios de la recién concluida contienda y de fragilidad de la paz. La unidad entre el texto, la estética y la mitología es completa y sólida.

Con respecto a las afiliaciones feministas de *Welcome to Thebes*, son varios los críticos que no aprecian la capacidad y tesón que atribuye Buffini a la mayoría de sus personajes femeninos. Tachan la obra de feminista –dando a entender que el feminismo, para su sensibilidad conservadora, es una doctrina altamente censurable– y lamentan la supuesta infravaloración de las figuras masculinas. Decimos supuesta, porque no la respaldamos. No vemos a los hombres minusvalorados o demonizados. No percibimos tampoco un enaltecimiento o idealización de las mujeres. Tanto ellos como ellas poseen maldades y bondades. Eurídice peca de vengativa, pero se redime tras la crisis desatada en su palacio presidencial. Teseo se abotarga de petulancia, mas la tragedia de su familia acaba exteriorizando su honestidad. Ismene adquiere firmeza política, pero acalla su violación. Antígona se obstina únicamente en su causa fraternal, mas conoce el amor y se salva. Mileto carga a costas un historial de hórridos crímenes, pero se rehumaniza después de recibir una maldición. Pargea repudia la democracia, mas ejerce un antagonismo potente. Tanto Taltibia como Tideo caen en una simplicidad supina por excesiva adulación y por brutalidad irracional respectivamente. Con todo, hombres y

²⁸ Véanse Jhunjhunwala (2014), Novotny (2010) o Blendford (2007) para comprender someramente el duelo económico e ideológico que libran Estados Unidos y China en sus relaciones con países del tercer mundo.

mujeres aparecen ennoblecidos y/o envilecidos. La única diferencia entre ellos radica en la tenencia o carencia de vigor político: mientras que los personajes masculinos se muestran instalados en su mismidad o interioridad –llámese prepotencia, deseo amoroso, supervivencia propia o auto-deificación–, la gran mayoría de las mujeres ocupan la vanguardia política, se desligan de sus intereses personales y se comprometen con su pueblo. De este modo, se invierte y se subvierte el orden social impuesto tradicionalmente por el patriarcalismo: la esfera privada de la vida pasa a ser territorio masculino y la pública se convierte en el escenario político de las mujeres.

Nos preguntamos: ¿Será semejante subversión la causa de la repulsa de algunos reseñadores? ¿Será, para ellos, una diáfana muestra de la misandria o, como diría Rush Limbaugh, el feminazismo de *Welcome to Thebes*? Para nosotros y para otros críticos,²⁹ conceder las riendas del poder a mujeres que, en la Liberia real, protagonizaron un movimiento que significó el fin de la guerra no es un acto extremista y discriminatorio, sino más bien un valioso testimonio histórico y, desde el punto de vista literario, una sensata decisión que combina simétricamente con el mito feminista de Antígona y con la voluntad de Buffini de rescatar personajes sofocleos tan silenciosos como Eurídice.

Además de peyorativamente feminista, hay quienes tildan la obra de lábilmente progresista, políticamente simplista y místicamente imperialista. Disentimos: desde el punto de vista ideológico, Moira Buffini nos convence. Visibiliza y denuncia, en clave dramática, el hambre, la pobreza, la desigualdad internacional, la injusticia, la desmesurada riqueza de algunas naciones, la horrenda miseria de numerosos países, los abusos del primer mundo y la obligada reverencia del tercero. Reproduce con fulgente nitidez los binarismos políticos hegemónicos en el mundo actual y en el antiguo, esto es, las rivalidades ideo-económicas entre Estados Unidos y China o entre Atenas y Esparta. Cuestiona y ridiculiza los discursos capciosos de la salvación, de la libertad y de la democracia, impregnados habitualmente de meros intereses económicos. No impone falacias, sesgos o prejuicios en su reinención dramática de África. No fantasea con una Liberia imaginada, desconocida e históricamente irreconocible. Se inspira en acontecimientos verídicos. Convence con ellos a no pocos reseñadores afrobritánicos que identifican su país con diversos sucesos de la obra.³⁰ Mitologiza dichos acontecimientos no con la intención de atribuirles un aura espiritual, mística y exótica, sino con la legítima voluntad de entrelazarlos con nuestra admirada Antígona, de encontrarles un correlato igualmente trágico, de reflectarlos en el espejo intemporal de los antiguos griegos y de exponerlos como si fueran prefiguraciones de un fenómeno tan constante en la andadura histórica de la humanidad como lo es la guerra.

²⁹ Véanse Coveney (2010), Coghlan (2010) o Green (2010).

³⁰ Véanse Ekumah (2010), Otas (2010) o Kéhindè (2010).

CONCLUSIONES

Nuestro argumento en torno al motivo nuclear y legitimador de la guerra queda ratificado. Apoyados en las manifestaciones diversas de conflictividad en el texto y en las múltiples declaraciones de la autora, del director y de los críticos citados, podemos afirmar que la guerra constituye el motor central de *Welcome to Thebes* por varias razones: actúa como el eje vertebrador de la trama, se imprime en la conciencia de cada personaje, se vale de su atemporalidad para hibridar las fábulas de la antigua Tebas con la historia reciente de Liberia, inscribe la pieza en las tradiciones grecolatina y africanista del Royal National Theatre mediante dicha hibridación, deja su impronta estética en la escenografía del estreno y militariza a algunos personajes de un reparto predominante e inusualmente negro. La guerra es, pues, estructural, temática y estéticamente medular en *Welcome to Thebes*.

Por su parte, las energías feministas que activan y mueven la obra se patentizan no sólo en la variada polifonía de voces femeninas que dirigen el texto, sino también en las fuerzas y actitudes dominantes que encarnan las mujeres tebanas (la venganza, el odio, el deber familiar, etc.), en la preponderancia política que ostentan en detrimento de los hombres, en la presencia de más de una docena de afrobritánicas sobre el escenario del estreno y, sobre todo, en la propia voluntad de Moira Buffini, cuya intención primaria es reunir las figuras de Antígona y Ellen Johnson-Sirleaf en un diálogo feminista capaz de dramatizar el tesón y el poder de aquellas mujeres liberianas que consiguieron hacerse con el poder democráticamente tras la Segunda Guerra Civil de su país.

Con todo, podemos afirmarnos en tres puntos esenciales: (1) que *Welcome to Thebes* encuentra en el motivo de la guerra una doble bisagra que unifica la antigua Tebas con la actual Liberia y confiere cohesión a todo su aparato diegético, (2) que reivindica un feminismo político amparado históricamente y (3) que fundamenta su plática con los antiguos helenos en legítimos paralelismos con la historia contemporánea.

Dejamos abiertas diversas vías de investigación: las reescrituras de las tragedias clásicas en contextos bélicos contemporáneos, las estrechas relaciones entre el feminismo y el mito particular de Antígona, la producción y recepción de todas las obras de Moira Buffini, la tradición grecolatina del Royal National Theatre, la presencia de África en los escenarios británicos o las piezas mayoritaria o totalmente interpretadas por actores negros en el Reino Unido. Todas estas cuestiones deberán recibir plena atención en nuestras futuras investigaciones para así completar nuestra visión de cada uno de los interrogantes que dimanar de nuestro estudio de *Welcome to Thebes*.

Bibliografía

- BASSETT, Kate (2010). «As You Like It / The Tempest, Old Vic, London Welcome to Thebes, NT Olivier, London Sucker Punch, Royal Court Downstairs, London». *The Independent*. Disponible en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/as-you-like-it--the-tempest-old-vic-london-brwelcome-to-thebes-nt-olivier-london-brsucker-punch-royal-court-downstairs-london-2011307.html> [Consultado 5 mayo 2015].
- BILLINGTON, Michael (2010). «Welcome to Thebes». *The Guardian*. Disponible en <http://www.theguardian.com/stage/2010/jun/23/welcome-to-thebes-live-review> [Consultado el 5 de mayo de 2015].
- BLENFORD, Adam (2007). «China in Africa: Developing ties». *BBC NEWS*. Disponible en <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7086777.stm> [Consultado el 4 de mayo de 2015].
- BRANTLEY, Ben (2010). «London Theater Journal: All Aboard». *Arts Beat: The New York Times*. Disponible en <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/07/30/london-theater-journal-all-aboard/> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- BROWN, Peter (2010). «Welcome to Thebes». *London Theatre*. Disponible en <http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/welcometothebes2010.htm> [Consultado el 10 de mayo de 2010].
- BUFFINI, Moira (2010). *Welcome to Thebes*. Londres: Faber & Faber.
- CADWALLADR, Carole (2012). «David Harewood: Homeland has been a second birth». *The Observer*. Disponible en <http://www.theguardian.com/culture/2012/dec/09/david-harewood-interview-homeland> [Consultado el 12 de mayo de 2010].
- CANTILLO-LUCUARA, Mayron E. (2014). «Welcome to Thebes: Breve diccionario de ginecomitología tebana contemporánea» *Tycho: Revista de Iniciación en la Investigación del Teatro Clásico y su Tradición* 2: 5–26.
- CARPENTER, Julie (2010). «Welcome To Thebes: National Theatre, London». *Express*. Disponible en <http://www.express.co.uk/entertainment/theatre/182916/Welcome-To-Thebes-National-Theatre-London> [Consultado el 10 de mayo de 2015].
- CAVENDISH, Dominic (2010). «Richard Eyre interview». *The Telegraph*. Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/7811984/Richard-Eyre-interview.html> [Consultado el 13 de mayo de 2015].
- CHOU, Mark (2012). *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*. Chennai: Bloomsbury.

- CLAPP, Susannah (2010). «Sucker Punch; Welcome to Thebes; Alice». *The Observer*. Disponible en <http://www.theguardian.com/stage/2010/jun/27/roy-williams-sucker-punch-royal-court> [Consultado 13 de mayo de 2015].
- COGLAN, Alaexandra (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre». *The Arts Desk*. Disponible en <http://www.theartsdesk.com/theatre/welcome-thebes-national-theatre> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- CONRADIE, P. J. (1990). «Syncretism in Wole Soyinka's play *The Bacchae of Euripides*». *South African Theatre Journal* 4, 1: 61–74.
- COVENEY, Michael (2010). «Welcome to Thebes». *What's on Stage*. Disponible en http://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/reviews/06-2010/welcome-to-thebe_12932.html [Consultado el 11 de mayo de 2015].
- DURBACH, Errol (1984). «Sophocles in South Africa: Athol Fugard's *The Island*». *Comparative Drama* 18, 3: 252-264.
- EKUMAH, Ekua (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre». *Afridiziak Theatre News*. Disponible en <http://www.afridiziak.com/theatrenews/reviews/june2010/welcome-to-thebes.html> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- EUROCLASSICIST. (2010). «Welcome to Thebes». *Euroclassicist Blogspot*. Disponible en <http://euroclassicist.blogspot.com.es/2010/07/welcome-to-thebes.html> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- EVANS, Lloyd (2010). «Pick-and-mix fantasy». *The Spectator*. Disponible en <http://www.spectator.co.uk/arts/6142373/pickandmix-fantasy/> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- FUNG, Lee (2005). «Engendering the Peace Process: Women's Role in Peace-building and Conflict Resolution». *Listening to the Silences: Women and War*. Ed. H. Durham y T. Gurd. Amsterdam: Martinus Nijhoff Publishers, 225-241.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GEOGHEGAN, Kev (2013). «Rufus Norris: UK 'behind US' in black casting» *BBC NEWS Entertainment and Arts*. Disponible en <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22871602> [Consultado el 13 de mayo de 2015].
- GLEN'S THEATRE REVIEWS (2010). «Welcome To Thebes – National Theatre». *Glen's Theatre Blog*. Disponible en <http://www.glenstheatreblog.com/2010/07/welcome-to-thebes-national-theatre.html> [Consultado el 12 mayo de 2015].
- GREEN, A. (2010). «Theatre Reviews Welcome to Thebes by Moira Buffini National Theatre London 2010». *Fine Arts* 360. Disponible en

- <http://www.finearts360.com/index.php/theatre-reviews-welcome-to-thebes-by-moira-buffini-national-theatre-london-2010-1720/> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- GOFF, Barbara (2005). «Dyonisiac Triangles: The Politics of Culture in Wole Soyinka's *The Bacchae of Euripides*». *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*. Ed. V. Pedrick y S. M. Oberhelman. Chicago: The University of Chicago Press, 73–90.
- HAREWOOD, David (2013). «David Harewood on black theatre: who says we can't do Chekhov?». *The Guardian*. Disponible en <http://www.theguardian.com/stage/2013/jul/17/black-british-theatre-david-harewood> [Consultado el 10 de mayo de 2015].
- HART, Christopher (2010). «Welcome to Thebes, National, London». *The Sunday Times*. Disponible en <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/arts/theatre/article327053.ece> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- HITCHINGS, Henry (2010). «Welcome to Thebes is a Very African Greek tragedy». *London Evening Standard*. Disponible en <http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/welcome-to-thebes-is-a-very-african-greek-tragedy-7420415.html> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- HIRSCHHORN, Clive (2010). «Welcome to Thebes – Review». *West End Theatre*. Disponible en <http://www.westendtheatre.com/5546/reviews/welcome-to-thebes---review/> [Consultado el 11 de mayo de 2015].
- HORNBLEND (2010). «Review: Welcome to Thebes». *HornBlend Magazine*. Disponible en <http://www.hornblend.com/2010/08/26/review-welcome-to-thebes/> [Consultado el 10 de mayo de 2015].
- HOWARD, Tony (2014). «We need more racial diversity on the stage both sides of the pond». *NewStatesman*. Disponible en <http://www.newstatesman.com/culture/2014/03/we-need-more-racial-diversity-stage-both-sides-pond> [Consultado el 9 de mayo de 2015].
- HUTTON, Dan (2010). «Welcome to thebes by moira buffini». *Dan Hutton Writer and Theatre-Maker*. Disponible en <http://dan-hutton.co.uk/2010/08/18/welcome-to-thebes-by-moira-buffini/> [Consultado el 2 de mayo de 2015].
- JACKSON, Sophia A. (2010). «Nikki Amuka-Bird, Welcome to Thebes». *Afridiziak Theatre News*. Disponible en <http://www.afridiziak.com/theatrenews/interviews/interview--with-nikki-amuka-bird.html> [Consultado el 2 de mayo de 2015].

- JHUNJHUNWALA, Bharat (2014). «Choosing between America and China». *Daily Excelsior*. Disponible en <http://www.dailyexcelsior.com/choosing-america-china/> [Consultado el 5 de mayo de 2015].
- KASULE, S. (2009). «Counter Discourse in Wole Soyinka's 'Revision' of Euripides' *The Bacchae*». *Perfformio* 1, 1: 15–37.
- KÉHINDÈ, Justine (2010). «Welcome to Thebes». *Kéhindè The One that Comes Behind*. Disponible en <http://jfkwalks.wordpress.com/2010/08/10/welcome-to-thebes/> [Consultado el 4 de mayo de 2015].
- LEWIS, Geraint (2010). «Welcome to Thebes». *The Geraint Lewis Collection*. Disponible en <http://geraint-lewis.photoshelter.com/gallery/WELCOME-TO-THEBES/G0000H8SNNE8rzNA/> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- LUKES, Edward (2010). «Welcome to Thebes at the National Theatre». *The London Magazine*. Disponible en <http://www.thelondonmagazine.co.uk/going-out/reviews/welcome-to-thebes-at-the-national-theatre.html> [Consultado el 7 de mayo de 2015].
- MARLOWE, Sam (2010). «Welcome to Thebes». *Time Out London*. Disponible en <http://www.timeout.com/london/theatre/welcome-to-thebes> [Consultado el 8 de mayo de 2015].
- McDONALD, Marianne (2006). «War then and now: the legacy of ancient Greek tragedy». *Hermathena* 181: 83-104.
- MONRÓS-GASPAR, Laura (2012). «Mujer, guerra y tragedia en la escena británica contemporánea». *El logos femenino en el teatro*. Ed. Francesco De Martino y Carmen Morenilla. Bari: Levante Editori, 481-505.
- MARMION, Patrick (2010). «Welcome to Thebes: Africa as Western Myth». *Spiked*. Disponible en <http://www.spiked-online.com/newsite/article/9098#.U9DeoSge6zU> [Consultado el 23 de mayo de 2015].
- MORRISON, John (2010). «Welcome to Thebes». *Blackpig Typepad John Morrison*. Disponible en http://blackpig.typepad.com/john_morrison/2010/06/welcome-to-thebes.html [Consultado el 16 de mayo de 2015].
- NATHAN, John (2010). «Greek myth with an African twist», *The Jewish Chronicler*. Disponible en <http://www.thejc.com/arts/theatre-reviews/33623/review-welcome-thebes> [Consultado el 14 de mayo de 2015].
- NEILL, Heather (2010). «Playwright Moira Buffini updates Greek tragedy». *Theatre Voice*. Disponible en <http://www.theatrevoice.com/audio/playwright-moira-buffini-updates-greek-tragedy/> [Consultado el 18 de mayo de 2015].

- NJOKI, Mwihia Margaret (2014). «A Critical Analysis of Athol Fugard's Social Vision in Four Selected Plays». *Journal of Educational and Social Research* 4, 1: 63–84.
- NOVOTNY, Daniel (2010). *Torn between America and China: Elite Perceptions and Indonesian Foreign Policy*. Singapur: Institute of Southeast Asian Studies.
- OKPEWHO, Isidore (1999). «Soyinka, Euripides, and the Anxiety of Empire». *Research in African Literatures* 30, 4: 32-55.
- OTAS, Belinda (2010). «Welcome to Thebes (Theatre Review)». *Belinda Otas Telling It Like It Is*. Disponible en <http://belindaotas.com/?p=3177> [Consultado el 12 de mayo de 2015].
- OUTSIDE THE WIRE (n.d.). «Theatre of War: Overview». Disponible en <http://www.outsidethewirellc.com/projects/theater-of-war/overview> [Consultado el 18 de mayo de 2015].
- PHIL Y ANDREW (2010). «Review – Welcome to Thebes, National Theatre». *West End Whingers*. Disponible en <http://westendwhingers.wordpress.com/2010/06/17/review-welcome-to-thebes-national-theatre/> [Consultado el 6 de mayo de 2015].
- POLLOCK, Jennie (2010). «Welcome to Thebes». *Theos Think Tank*. Disponible en <http://www.theosthinktank.co.uk/comment/2010/06/25/review-welcome-to-thebes> [Consultado el 15 de mayo de 2015].
- PURVES, Libby (2010). «Welcome to Thebes at the Olivier» *The Times*. Disponible en <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/stage/theatre/article2569452.ece> [Consultado el 23 de mayo de 2015].
- RAKISITS, Claude (2008). «Child Soldiers in the East of the Democratic Republic of the Congo». *Refugee Survey Quarterly* 27, 4: 108-122.
- RABINOWITZ, Nancy S. (2008). *Greek Tragedy*. Malden: Blackwell Publishing.
- ROBINSON, Cassie (2010). «Welcome to Thebes». *CurtainUp*. Disponible en <http://www.curtainup.com/welcometothebeslon.html> [Consultado el 17 de mayo de 2015].
- SEANU, K. E. (1980). «The Exigencies of Adaptation: the Case of Soyinka's Bacchae». *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Washington: Three Continents Press, 108-113.
- SIERZ, Aleks (2010). «Welcome To Thebes». *The Stage*. Disponible en <http://www.thestage.co.uk/reviews/review.php/28693/welcome-to-thebes> [Consultado el 14 de mayo de 2015].
- SINCLAIR, Tracey (2010). «Welcome To Thebes @ Olivier, National Theatre, London». *Music OMH*. Disponible en <http://www.musicomh.com/extra/theatre/welcome-to-thebes-olivier-national-theatre-london> [Consultado el 14 de mayo de 2015].

- SPENCER, Charles (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre, review». *The Telegraph*. Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/journalists/charles-spencer/7850298/Welcome-to-Thebes-National-Theatre-review.html> [Consultado el 19 de mayo de 2015].
- TAYLOR, Paul (2010). «Welcome to Thebes, National Theatre, London». *The Independent*. Disponible en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/welcome-to-thebes-national-theatre-london-2008687.html> [Consultado el 11 de mayo de 2015].
- WALKER, Tim (2012). «Morgan Freeman: Why black actors quit Britain». *The Telegraph*. Disponible en <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/9413115/Morgan-Fremman-Why-black-actors-quit-Britain.html> [Consultado el 2 de mayo de 2015].
- WERTHEIM, Albert (2000). *The Dramatic Art of Athol Fugard: From South Africa to the World*. Bloomington: Indiana University Press.
- WILLIAMSON, Matt (2010). «Welcome to Thebes». *Socialist Review*. Disponible en <http://www.socialistreview.org.uk/349/welcome-thebes> [Consultado el 13 de mayo de 2015].

CRÍTICA AL LARGOMETRAJE DISNEY *EL JOROBADO DE NOTRE DAME*

DEL ÁGUILA GARCÍA, Miguel Ángel*
madag94@gmail.com

Fecha de recepción:

25 de mayo de 2015

Fecha de aceptación:

20 de julio de 2015

Resumen: Este trabajo es una crítica de la película de Disney *El Jorobado de Notre Dame*. Aquí se trata desde aspectos sociales de todo tipo como la discriminación y la lujuria hasta mensajes que se transmiten en la banda sonora de esta obra de animación. Además, incluye un análisis de las imágenes promocionales de la película (paratexto) y una ficha técnica de la misma.

Palabras clave: crítica – *El Jorobado de Notre Dame* – largometraje – Disney – banda sonora – Víctor Hugo – Alan Menken.

Abstract: This essay is a critique of the Disney film *The Hunchback of Notre Dame*. Here you can find social aspects from discrimination to lust, even some messages that are shown through the soundtrack. Also included is an analysis of the promotional images for the movie and a data sheet too.

Keywords: critique – *The Hunchback of Notre Dame* – film – Disney – original soundtrack – Victor Hugo – Alan Menken

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Introducción a la Historia de la Teoría de la Literatura», del Grado de Estudios Ingleses, y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería. Con él no pretendo cambiar el mundo, pero si al menos mis líneas hacen reflexionar a los que las lean, aunque sea sólo a unos pocos, entonces habrá merecido la pena todo mi esfuerzo reflejado en esta crítica.

Philologica Urcitana

Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 13 (Septiembre 2015) 59-97

Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)



1 JUSTIFICACIÓN

Esta nueva versión a manos de la casa de animación Disney de la famosa obra del dramaturgo Víctor Hugo *El Jorobado de Notre Dame* es el reflejo de cómo aspectos de la obra siguen viéndose reflejados en la sociedad que vivimos hoy; por ello he aquí una pequeña crítica-comentario del largometraje destinado al público más pequeño, los niños. Son ellos los que guiarán esta sociedad el día de mañana y resulta interesante para cualquier docente estudiar y analizar los contenidos que estas personitas ven, pues al fin y al cabo los niños copian lo que ven, imitan a sus personajes favoritos, pretendiendo llegar a ser como ellos, por admiración. Somos nosotros los que nos encargamos de la educación de esas personitas que algún día crecerán y serán pilotos de sus propias vidas, rigiéndose por los principios que les enseñamos sus educadores.

Si queremos que los niños aprendan a convivir en armonía y a ser personas conscientes de sus actos y ayudarlos a madurar y crecer entre las metas y obstáculos que experimentamos día a día, *El Jorobado de Notre Dame* es un claro ejemplo de enfrentamiento con la sociedad actual y superación personal.

2 MARCO NARRATOLÓGICO¹

2.1 PERSONAJES

2.1.1 Principales

QUASIMODO: Protagonista² del film. Fue rescatado por el juez Frollo tras la persecución y accidental muerte de su madre gitana. Su nombre, etimológicamente, significa *mal formado*. Vive encerrado en el campanario de la catedral de Notre Dame a las órdenes de Frollo, debido a lo cual nuestro protagonista tiene su propia visión del mundo: piensa que la sociedad es cruel por naturaleza, y su amo, muy noble por haberle dado cobijo. A veces habla con tres gárgolas que cobran vida solo en su presencia. Tiene veinte años. (Redondo³).

JUEZ CLAUDE FROLLO: Antagonista⁴ de esta historia. Detesta la etnia gitana; cree que todos los gitanos son maleantes, vagos y ladrones. Siempre los persigue porque está convencido de que ocultan algo. Persigue y culpa a la bella gitana Esmeralda de los pensamientos impuros y lujuriosos que tiene con ella, como bien se refleja en la escena musical de «Fuego Infernal». Es maestro y amo de Quasimodo. (Redondo).

ESMERALDA: Bella y valiente gitana que pretende ganarse la vida como buenamente puede. Baila de forma sensual, es sensata y sensible. Rescata a Quasimodo cuando está siendo humillado. Ruega a Dios que la etnia gitana deje de ser menospreciada. Se enamora del Capitán Febo. Tiene una cabra llamada Djali, la cual colabora en sus espectáculos. (Redondo).

CAPITÁN FEBO: Capitán de la guardia francesa que regresa a París de la guerra tras veinte años, para adoptar el cargo que le es ofrecido por el juez Frollo, pues según él quien ocupaba anteriormente el puesto era un corrupto. Es noble y apuesto. Conoce a Esmeralda cuando esta se encuentra bailando en plena calle y, al contrario que el juez, piensa que es una persona más en las calles de París que pretende ganarse la vida como puede. Casi siempre está presente para ayudar a Quasimodo, a Esmeralda y a su etnia. Tiene un caballo. (Redondo).

¹ Conjunto circunstancias espaciotemporales que contienen a los actantes y las funciones.

² Sujeto funcional en la historia narrativa y opuesto a su contrasujeto (antagonista). Personaje principal de una narración, etimológicamente *primer actor*.

³ La descripción de un personaje como *plano* o *redondo* alude a su caracterización: *plano* es aquel que carece de profundidad psicológica, construido en torno a una sola idea o cualidad, mientras que *redondo* es el complejo, multidimensional, con capacidad para sorprender de una manera convincente.

⁴ En narratología se usa comúnmente para referirse al papel antitético al del héroe, pues es el oponente greimasiano, el villano.

2.1.2 *Secundarios*

CLOPIN: Es el cabecilla de los gitanos que viven en «La Corte de los Milagros», bajo tierra, donde las catacumbas. Es el narrador (narratario) que mediante un teatro de guiñol cuenta la historia de aquel hombre que vivía en el campanario de Notre Dame. También es un feriante que encontramos en el festival de «Los Bufones». (Redondo – Homodiegético⁵).

ARCHIDIÁCONO: Es el párroco de la catedral de Notre Dame. Da refugio a Esmeralda, así como a todas las personas que busquen refugio en la casa de Dios. (Plano).

MADRE DE QUASIMODO: Gitana que muere accidentalmente tras ser perseguida por Frollo; cae contra unas escaleras, a los pies de Notre Dame, justo cuando el juez le arrebató lo que porta, un bebé. Llega a París en un bote cuyo barquero es sobornado por la guardia de París. (Plano).

GÁRGOLAS: Llamadas Víctor, Hugo y Laverne, forman parte de la arquitectura gótica de Notre Dame. Cobran vida en presencia de nuestro protagonista. (Planos).

LOS DOS GUARDIAS: Son los lacayos del juez Claude Frollo, los mismos que arrojan tomates a Quasimodo cuando es coronado como el más feo en el festival de los bufones. (Colectivo⁶ - Planos).

NIÑA: Abraza al jorobado en la escena final, cuando por fin sale del campanario. (Plano).

Incluyo entre los secundarios a la niña, los guardias, el archidiácono y la madre de Quasimodo por su grado de intervención: aunque no tienen nombre, su guion contiene gran peso literario en el desarrollo de la trama.

FIGURANTES:

- La sociedad de la villa.
- La gente que reza y canta en la iglesia.
- Los niños que atienden al titiritero.
- La sociedad de la Corte de los Milagros.
- Los guardias del juez.
- Los bufones del festival.
- La familia gitana y los barqueros.

⁵ Se denomina personaje *homodiegético* a aquel que ha intervenido en la propia historia que relata, pero no como personaje principal, sino como actor secundario o como mero testigo u observador.

⁶ Conjunto de seres que operan uniformemente de un modo actancial en el plano de la historia narrativa y simbólicamente como un único actor en el campo discursivo.

2.2 ESTRUCTURA

2.1 COMIENZO Y VELOCIDAD

La historia comienza *in extremas res*⁷. De entrada nos situamos en el corazón de París, donde encontramos a Clopin, un personaje de esta historia que narra la historia de un jorobado que vivía en el campanario de Notre Dame. Dicha narración la hace ante unos niños mediante un teatro de guiñol que mediante una escena musical funde ese momento crónico con un *flashback*⁸ a veinte años atrás, cuando se desarrolla la historia propiamente dicha. Ahí comienza el desarrollo principal del film, que hace uso de estrategias cinematográficas como la inserción y los cambios de escenas (que sucedieron con anterioridad al momento que Clopin está hablando) mientras dicho personaje continúa narrando la historia.

Velocidad: *Flashback* > Elipsis⁹ > Normal > Finalización del *flashback* – Fin de la historia.

Desarrollo de la historia. Finalización del *flashback*: Todo ha acabado, aunque no debe haber transcurrido tanto tiempo entre el desarrollo principal y la recuperación del *flashback*, puesto que la niña que atiende al teatrillo de títeres es la misma que aparece en la escena final antes de la finalización del *flashback*, cuando abraza a Quasimodo nada más salir de Notre Dame. La vuelta del *flashback* ocurre del mismo modo en que se inicia: se funde con la escena final.

3 CRÍTICA

Cuando uno es niño y ve este film, es imposible o poco probable que entienda todos los aspectos de la película, y es que sólo cuando uno es adulto puede darse cuenta de todos los elementos y mensajes subliminales que contiene.

El Jorobado de Notre Dame es una adaptación de la obra original *Nuestra Señora de París*, de la mano de Víctor Hugo. Disney ha sabido modificar varios aspectos de la

⁷ Expresión latina para designar la alteración temporal consistente en comenzar una historia por el final. Marca una estrategia regresiva y obligadamente analéptica, al empezar el discurso por el desenlace de la historia.

⁸ Procedimiento técnico relativo a los fenómenos anacrónicos del orden temporal similar a la analepsis, mediante el cual se produce un salto atrás discursivo; retorno repentino y brusco al pasado, con respecto a la progresión temporal continuada y progresiva de la historia.

⁹ Es la omisión de períodos más o menos amplios del tiempo de la historia. Su efecto, además de fomentar la ilusión realista y contribuir a la unión de escenas temporalmente separadas, es de aceleración rítmica.

misma, al mismo tiempo que mantiene las ideas que se pretenden reflejar, como las apariencias, el racismo, la falta de solidaridad, la lujuria; también roza aspectos del *bullying*, y deja entrever el mito de la caverna en la vida de nuestro protagonista.

Comencemos por el principio, por la figura del juez Frollo, pues su personaje quiere acabar con la raza gitana de las calles de París. «Todos los gitanos son iguales, maleantes y vagos»: esta es solo una de las muchas frases que hoy día seguimos oyendo en esta sociedad, al menos en las calles de España. Desde nuestra más sincera opinión esto no es verdad: consideramos que la sociedad es la que ha empujado a esa etnia a ser etiquetados bajo esos adjetivos peyorativos, y es muy triste, porque esto solo refleja que el racismo sigue existiéndose en este país. ¿Por qué se llama *moro* a un musulmán y automáticamente se le asocia con el mal olor corporal, cuando, por el contrario, el islam los obliga a asearse antes de rezar, pues no hacerlo es una falta de respeto a su dios? El asunto de la higiene no tiene nada que ver, aunque es cierto que cada raza humana tiene su propio olor corporal. Nosotros mismos no decimos frases como «Ese cristiano huele muy fuerte»; simplemente decimos que no se asea; eso sí, cuando la persona es de otra raza o religión distinta de la nuestra la cosa cambia, ¿verdad? Lo mismo pasa cuando se tacha a quien sea negro, amarillo o moreno de *impuro*: es INMORAL; si todos somos personas y nos comportamos como tales, respetando las leyes del país, ¿qué nos diferencia? Hay un proverbio chino que dice «Todos somos hijos de la tierra», y es que, no porque haya personas de una raza que se comporten fuera de la conducta correcta, como delincuentes, tenemos que marginar o menospreciar a toda esa raza.

Pero surge otra pregunta: ¿será por miedo y por eso se rechaza a esa raza, evitando cualquier tipo de contacto con ella? La marginación y humillación de las personas está bien reflejada en este largometraje, por ejemplo, en el personaje del juez Frollo. Al comienzo de la película podemos ver cómo persigue a una familia gitana por creer que portan bienes sustraídos (como hoy día se sigue haciendo: ante un robo en el que los sospechosos son un musulmán, un gitano y un español, ¿por qué será que siempre son los dos primeros los que esta sociedad señala como culpables?, ¿quizá porque se extiende a toda la raza el ser culpables cuando realmente puede que solo una minoría de ellos sean los autores reales de dichos delitos?). Frollo los perseguía por ser gitanos y estos huían, porque sabían que sin excusas ni explicaciones serían perseguidos por la guardia. Frases como «Precisaréis mano dura para salvar a los débiles de la corrupción; los gitanos viven fuera el orden establecido, sus groseras costumbres inflaman a los más bajos instintos de las gentes y se lo tenemos que impedir» son palabras que pronuncia el juez Frollo ante el Capitán Febo para explicarle por qué precisa de sus servicios. Otra frase que podríamos destacar es la que Quasi le dice a Esmeralda cuando le enseña la catedral, una frase que su amo, el juez Frollo le dijo un día: «...los gitanos son

malvados...», así como la que dicen los guardias del juez cuando detienen a Esmeralda: «Los gitanos no ganan el dinero, lo roban».

Todo estos sucesos los podemos trasladar a la realidad. Francia, 2010. El periódico La Vanguardia publica el 19 de agosto de 2010 el siguiente artículo: «Francia ficha a todos los gitanos que expulsa del país»¹⁰:

Francia ficha a todos los gitanos que expulsa del país

Sarkozy quiere evitar que los indocumentados puedan cobrar ayudas si regresan | Tras la nueva ley, los primeros 79 gitanos abandonan hoy París en un avión fletado por el Gobierno

Internacional | 19/08/2010 - 00:26h | Última actualización: 19/08/2010 - 17:25h

DAVID MARTÍNEZ
París. Servicio especial

0 Notificar error Tengo más Información

Seguir Tweet 0 Like 0 Share 0 +1 0 Share

MÁS INFORMACIÓN

- Gitanos
- Rumanía espera la llegada de 371 gitanos de Francia en los próximos días

Radu, de 19 años, tomará hoy, antes del mediodía, un avión en **París** con destino a **Bucarest**. No lo hace por voluntad propia, pero ha aceptado cobrar 300 euros de las autoridades francesas porque hace una semana lo desalojaron junto con sus padres de un campamento ilegal en Saint Denis, al norte de la capital francesa. Es un sin papeles y ahora es expulsado de **Francia**.

El joven forma parte de los primeros 79 **gitanos** del total de 700 que serán expulsados en aviones fletados por el Gobierno, antes de que acabe agosto. Así se cumplen las nuevas medidas contra los **indocumentados** gitanos de origen rumano y búlgaro, entre otras etnias, adoptadas por el presidente **Nicolas Sarkozy**.

La novedad, respecto de los 10.000 gitanos sin papeles expulsados por Francia el año pasado, es que a su llegada al aeropuerto Charles de Gaulle, Radu se someterá a un exhaustivo control de identificación ante la Gendarmería francesa. Este repaso digital al joven y a las otras 78 personas que tomarán el avión, incluidos menores y ancianos, consiste en que la policía le tomará las huellas digitales de los diez dedos de ambas manos, una fotografía de frente, perfil y trasera de medio cuerpo y cuerpo entero. Los datos de cada "inmigrante ilegal expulsado", como se expresa el Ministerio del Interior, serán digitalizados e informatizados en un fichero interno de la policía.

El objetivo de estos trámites es impedir que los expulsados, en el caso de que vuelvan a Francia como suele ocurrir después de llegar a sus países de origen, se beneficien de subsidios o ayudas públicas en el caso de que regularicen su situación con permisos de trabajo. Además, este fichero denominado Oscar tiene otra finalidad: evitar que las personas expulsadas de Francia, cuando lleguen a sus países, vuelvan a solicitar la ayuda económica que les ofrece el Gobierno francés para "facilitar su regreso a casa".

¹⁰ <http://www.lavanguardia.com/internacional/20100819/53985956032/francia-ficha-a-todos-los-gitanos-que-expulsa-del-pais.html>.

Dos meses más tarde, el 25 de octubre de 2010, El Mundo publica el artículo «Francia expulsa a más de 8000 rumanos en la primera quincena de octubre»¹¹:

Efe | París

Comentarios 111

Actualizado lunes 25/10/2010 18:16 horas



El Gobierno francés anunció hoy que entre el 1 y el 17 de este mes ha expulsado a 8.601 rumanos en situación irregular, coincidiendo con la presentación de un **programa para la reinserción en su país de esas personas**, que el año próximo tendrá una dotación de un millón de euros.

El Ministerio de Inmigración francés no quiso precisar cuántos de los expulsados rumanos eran gitanos y señaló en un comunicado que **7.447 habían salido de Francia "de forma voluntaria"** y los otros 1.154 obligados.

El pasado día 15, el mismo departamento de Inmigración había señalado que desde comienzos de agosto los rumanos y búlgaros devueltos a sus respectivos países por no tener los papeles en regla sumaban 10.000.

Esas cifras hicieron públicas el mismo día en que Francia accedió a aplicar completamente a su legislación la directiva europea sobre la libre circulación de ciudadanos en la UE, **como le había exigido la Comisión Europea** a cambio de renunciar a abrir un expediente sancionador.

El ministro de Inmigración, Eric Besson, quien recibió hoy al director general de la Oficina Francesa de la Inmigración y la Integración (OFII), Jean Godfroid, destacó la **voluntad de su país de desempeñar "un papel ejemplar** en favor de la reinserción en su país de origen de los ciudadanos rumanos que están en situación irregular en Francia".

Y es que siempre se juzga al diferente aunque no tenga culpa de serlo; por ejemplo, Frolo, tras descubrir que el bebé nació deforme, pretende llevar a cabo ese infanticidio dirigiéndose a un pozo.

¹¹ <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/25/internacional/1288022961.html>.

Hoy día sigue ocurriendo lo mismo con este grupo social, como bien se refleja en estas dos escenas:



«Cuidado, no te acerques. Son gitanos. Nos lo robarán todo».



«Los gitanos no ganan el dinero. Lo roban»

Son frases que hoy en día seguimos escuchando, cuando se califica a los gitanos de trapaceros.

Es una vergüenza buscar la palabra gitano en el Diccionario de la Real Academia Española y encontrar esta definición:

gitano, na.

(De *egiptano*, porque se creyó que procedían de Egipto).

1. adj. Se dice de los individuos de un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantienen en gran parte un nomadismo y han conservado rasgos físicos y culturales propios. U. t. c. s.

2. adj. Propio de los **gitanos**, o parecido a ellos.

3. adj. Que tiene gracia y arte para ganarse las voluntades de otros. U. más como elogio, y especialmente referido a una mujer. U. t. c. s.

4. adj. coloq. Que estafa u obra con engaño. U. t. c. s.

5. adj. ant. **egipcio** (ll natural de Egipto).

6. m. **caló**.

Diccionario de la Lengua Española (DRAE)

Al respecto, me gustaría reescribir algunos de los comentarios que, tras leer el significado de *gitano*, hacen los niños de esa etnia que aparecen en la campaña contra la discriminación de los gitanos en España (9 de abril de 2015): «También otras personas pueden hacer eso», «No me gustan que digan eso en los diccionarios», «Me están insultando», «No me parece justo». Si queremos mejorar la sociedad, debemos empezar por cambiar algunos conceptos, pues, como dice en el video con el *hashtag* #YoNoSoyTrapacero¹², «Una definición discriminatoria genera discriminación».

Quasimodo persigue lo que queremos todas las personas: ser feliz. La felicidad es lo que experimenta por primera vez cuando cree ser aceptado por la sociedad tal y como es. Esta es la cara de felicidad al saber que eres aceptado por los demás cuando creías que no encajabas con la sociedad:

¹² <https://youtu.be/DqBvpWbmdkQ?list=PL7pcmOpz7C2U9wy0DcqLpaGXLgKrHKvuu>
(Fecha de acceso: 7/5/15).



Son lágrimas de ilusión, se siente totalmente como un rey, todas las miradas apuntan a él. Pero en ese momento la gente te mira porque eres una atracción momentánea. Quasimodo no se da cuenta de que se trata de un instante de falsa felicidad: es el centro de atención, sí, pero también de burla; al igual que muchos niños en sus clases piensan ser aceptados por el resto de sus compañeros cuando destaca por algo en particular, pero al momento vuelve a su posición marginada.

Regresando a la actualidad, la sociedad no ha cambiado, y si lo ha hecho, ha sido poco, como bien se refleja en este film en la escena impactante y fuerte para un niño que vea la película, desde nuestro punto de vista, en la que nuestro protagonista es coronado como el más feo de toda la ciudadela en el festival anual de los bufones. En esta escena se puede ver como dos personas del cuerpo policial atan y arrojan fruta a Quasimodo. Acto seguido, tras ver que los guardias han hecho eso, la sociedad de la villa ve que no hay peligro, que no es delito, y por tanto acceden a llevar a cabo la misma acción: también ellos le arrojan piezas de fruta y verduras. La imagen de esta secuencia se envuelve con un brillo tenue, que nos recuerda la maldad de las personas. Y nos preguntamos ¿por qué lo hacen?, ¿será por mera diversión? Lo que nos traslada a un problema muy importante de esta sociedad, y para averiguar su causa bastará con acudir a cualquier clase de cualquier instituto: se trata del *bullying*. SIEMPRE ESTÁ PRESENTE, en un grado u otro, pero está ahí, porque por desgracia esta sociedad es muy manipulable; como dice el antagonista de la película a Febo cuando le enseña el palacio de justicia, «Confío en que vos dominaréis mi rebaño».



Cuando, al final del largometraje, Quasimodo se enfrenta a su amo, vence y sale a la calle, todo el mundo parece que lo acepta a pesar de su aspecto. Aquí sí que podemos ver a un Quasimodo feliz entre la gente:



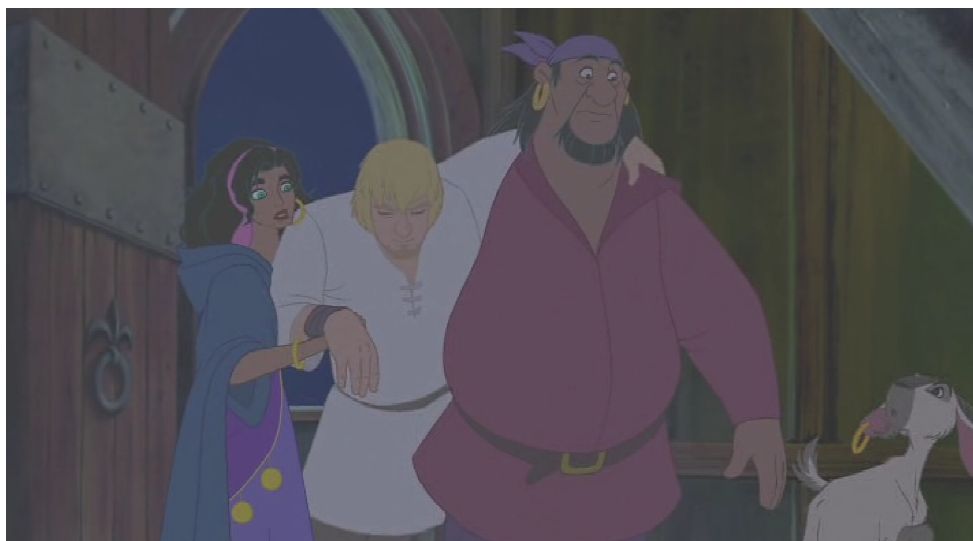
Pero seguimos pensando que se trata de una falsa felicidad momentánea, pues si nos damos cuenta, la película comienza con un *flashback* justo cuando Clopin narra que en lo alto del campanario hay alguien que sigue tañando las campanas; si Quasimodo al

final es libre, feliz y puede ir libremente por las calles de la villa, ¿por qué sigue encerrado en el campanario?, ¿se trata de una felicidad falsa?

Lo que sí es una felicidad falsa es la que experimenta Quasimodo cuando cree encontrar el amor de su vida: tiene ilusiones por haber encontrado a alguien que por primera vez no solo no lo mira con asco, sino que además lo ayuda. Por ello Quasimodo invita a Esmeralda a ver las campanas de la catedral y, tras mantener una conversación acerca de lo que Frollo le ha enseñado sobre los gitanos, Esmeralda le enseña que no todos son iguales; nunca hay que generalizar, como las personas hacemos hoy día, incluso sin darnos cuenta y aunque no queramos.



Quasimodo va enamorándose rápidamente de ella, pero todo es una ilusión, pues, como le dice Febo, Esmeralda es muy agraciada por tener un buen amigo como él, donde deja claro que Esmeralda no está enamorada de él, sino del capitán Febo. Amistad que también se aprecia cuando la bella gitana le pide que se ocupe de Febo para que no lo encuentren.



Por sucesos como este, las gárgolas cantan la canción «Un tipo así», que analizaremos más adelante, para subirle la moral a Quasimodo (recordando siempre que las gárgolas son él mismo, su pensamiento, su conciencia).

Todo es falsa felicidad, pues Quasimodo bien sabe que Esmeralda y Febo mantienen un romance y siente rabia, impotencia y dolor, mucho dolor, al romperse esa ilusión que siempre había albergado.



Es entonces cuando suena la canción «Luz Celestial», la cual también analizaremos más tarde, en la que se enseña a los espectadores que los feos NO DEBEN AMAR. ¿Aún creéis que es una película para niños?



Parece que este personaje admite que no puede amar, pero sí tener amistad, por lo que termina aceptando ese pensamiento estúpido y conformándose con eso, con no poder ser feliz por su aspecto.



Otro aspecto de la película que debo resaltar es el punto de vista filosófico que tiene nuestro protagonista, su visión de la sociedad. Platón fue el que expuso en su *República* el mito de la caverna: los hombres que se encuentran en su interior son ignorantes que solo ven sombras e imágenes borrosas, hasta que salen de la caverna y la luz les muestra el mundo exterior tal y como es; entonces se dan cuenta de que es diferente en comparación con el mundo de la caverna, que ellos habían estado creyendo que era el real. Podemos ver en la historia del protagonista cierta similitud con el mito de la caverna, pues Quasimodo vive encerrado en el campanario con la prohibición de Frollo de salir al exterior por el hecho de ser un monstruo, como su amo le dice.

Por tanto, cree que el mundo exterior está lleno de maldad. Es una idea inducida por el juez en la mente de Quasi. Luego esa es la versión única que nuestro protagonista tiene del mundo exterior, como lo es la idea que tiene de sí mismo (que es la que le dice el juez): «Yo no soy normal». Y yo me pregunto: ¿qué es lo normal? Según el DRAE, dicho de una cosa significa «que se halla en su estado natural»; entonces, ¿por qué la sociedad considera que lo que hace una mayoría es lo que está establecido y, por tanto, lo *normal*? Nadie tiene por qué sufrir por su modo de vestir, sus gustos... Es más, lo que nos hace únicos es ser diferentes a los demás; simplemente se es así porque tú te consideras en tu estado natural.

Quasi crea una maqueta de la ciudad con piezas de madera que moldea y pinta, representando a cada individuo de la ciudadela, como el panadero, el forjador, etc. La única compañía que Quasimodo encuentra en los muros de la catedral son las gárgolas: tres figuras de piedra aparentemente inanimadas que sólo cobran vida en presencia de nuestro protagonista, cuando está solo, por lo que podríamos afirmar que son producto de su imaginación. Esmeralda es quien le ayuda a abrir los ojos; le enseña que no todo es como el juez Frollo le enseñó, y lo ayuda a avanzar por esa caverna hasta que con la luz cegadora descubre que no todo lo que ha estado creyendo es cierto: comienza a descubrir y experimentar el mundo hasta que termina aprendiendo el concepto de

realidad, de subjetividad y de objetividad, pues todo lo que va conociendo lo plasma en su maqueta, una réplica de la pequeña ciudadela.



Es posible que en el fondo todos tengamos dentro un pequeño Quasimodo con su propia visión del mundo y de la vida con sus prejuicios, y que todos necesitemos un pequeño empujón de esas gárgolas llamadas conciencia que nos animen a ver la vida desde otra perspectiva, porque necesitamos salir de nuestra propia cueva para con el sol poder ver las cosas con claridad.

La corrupción es un tema que merece destacarse, pues Frollo culpa a los gitanos de la corrupción de París: según él son unos maleantes, cuando realmente quien genera toda esa corrupción es él mismo, como bien lo encontramos cuando soborna a ciudadanos del pueblo, por ejemplo para encontrar a Esmeralda, y si no *colaboraban* Frollo quemaría sus casas, como bien vemos en la siguiente secuencia:

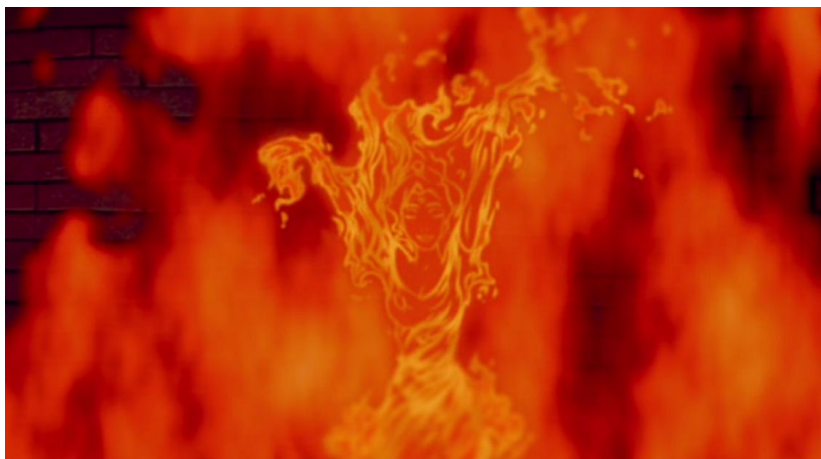


26/03/2015 - 20.55h - Cojo el autobús de regreso a casa, 21.00 - El conductor ya ha arrancado y un pasajero español de edad avanzada y buena presencia ofrece a los viajeros perfumes de imitación y calcetines. Comienza a ofrecérselos a unas señoras cercanas a él, que lo ignoran; acto seguido acude al propio conductor, y así con casi todos los pasajeros del autobús. La venta ambulante está muy perseguida y castigada por la justicia, y aún más si se trata de imitaciones ilegales. Al fin y al cabo, ese hombre solo trata de SOBREVIVIR, porque este país no le ofrece ninguna oportunidad. Todos lo ignoran. ¿Hasta qué punto somos capaces de llegar a seguir ignorando una realidad TAN cercana, que algún día podemos llegar a experimentar? Hoy comemos, mañana ya veremos. Como este hombre son muchas las personas que se encuentran en la misma situación..., puede que incluso tengan una familia que mantener..., malviven..., y todo por culpa de los políticos corruptos, como este juez que ve pecado en todo menos en sus actos. Por culpa de esos políticos que están sentados en sus cómodos sillones de cuero con aire acondicionado jugando a un estúpido rompecabezas en sus *tablets*, que por cierto son subvencionadas por el gobierno, o sea por nosotros mismos. Mientras ellos siguen acudiendo en coches oficiales, también pagados de nuestros bolsillos, a exquisitos manjares, por supuesto gratuitos, o sea, pagados también por el pueblo, tú como ciudadano cívico que eres te quedas pensando y haciendo cuentas para saber cómo llegarás a fin de mes y rezando por que no te falte el empleo. ¿Es este el país que queremos ver mañana?

Y es que, como dice la canción inicial, el juez Claude Frollo ve pecado, corrupción y vicio en todo menos en su corazón, pero la verdad es que todo el mundo puede apreciar la propia lujuria de Frollo, que se refleja en la escena en la que sujeta a Esmeralda en el interior de la catedral oliendo su cabello, y culpándola por seducir, tentar e infundir ideas impuras en la mente del juez:



Como también vemos lo mismo reflejado en la escena en que Frollo se encuentra frente a una chimenea de la catedral canturreando frases como «por sus ojos pierdo yo el control», «ardiente deseo», «me arrastra hacia el mar pero yo no quiero pecar, es esa bruja que se hace desear», mientras imagina a la bella gitana Esmeralda danzando sensualmente sobre las llamas del fuego:



Ahora es cuando nos damos cuenta de que si no nos detenemos a pensar siquiera en algunos de estos aspectos de la película, nos están inculcando o, mejor dicho, reforzando esos pensamientos populares y erróneos que algunas personas siguen teniendo hoy día.



Una de las escenas cruciales de este largometraje se produce cuando Quasimodo se encuentra encadenado a la arquitectura de la catedral. Aquí las gárgolas, su conciencia, le dicen que no son esas cadenas materiales las que le impiden salir y liberar a

Esmeralda, sino más bien las que le impiden enfrentarse a sus miedos, a su amo. Finalmente se llena de valor y consigue deshacerse de esas cadenas metálicas para poder salvar a la joven gitana. Sin duda es la escena que culmina toda la película, donde se revela el Quasimodo original, que tanto tiempo ha estado reprimido.



También merece resaltarse la escena en la que Quasimodo anima a un pájaro a iniciar su primer vuelo, a que pierda los miedos que lo atan a la idea de no volar, por miedo a las alturas. Nuestro protagonista le dice que él tiene alas para volar, tiene esa posibilidad, y él quiere que vuele. Nuestro protagonista tiene ganas de salir y socializarse con las demás personas, como bien refleja la frase que dice a aquel pajarillo justo antes de iniciar su primer vuelo: «¡Vamos!, ¡nadie quiere quedarse encerrado aquí para siempre!».



Como nuestro amigo Quasimodo, son muchas las personas que hoy día viven con miedo a iniciar su vuelo, su forma de vivir, de pensar, miedo producido por la reacción desconocida de esta sociedad que rechaza lo desconocido, lo diferente, lo que la mayoría de personas describen como *anormal*. Eso solo se debe a que sociedad ha estado sometida a una serie de patrones de normalidad que todos hemos aprendido, de modo que cuando una persona observa algo que se aleja de esos patrones, juzga sin saber rechazando lo que es diferente.

Por otro lado, la figura del Jorobado es la puerta al efecto del defecto, pues en este caso su rostro desencadena todo el comportamiento de las personas que lo ven. Pero ¿qué es un defecto? Hay quienes dicen que es una anomalía, algo no habitual, diferente, que influye negativamente en el desarrollo de esa persona; otros opinamos que un defecto es una señal de identidad personal, es lo que nos hace diferentes y, por tanto, especiales. Es cierto que un defecto puede ser negativo cuando no influye de manera positiva en quien lo tiene; es más, por lo general ningún defecto influye positivamente, porque eso es lo que esta sociedad nos ha enseñado año tras año. Por tanto, si una minusvalía como una joroba, una cojera o, simplemente, algún rasgo diferente en la personalidad de una persona NO supone un obstáculo para crecer como persona, ¿por qué ha de importar ser diferente? No deberíamos tener miedo a actuar y ser como somos; al fin y al cabo, somos personas, y lo que de verdad importa es el valor humano y esa *belleza* que nos enseñan obras como *La Bella y la Bestia* en contraste con esta otra, donde un niño que vea la película podría verse identificado con Quasimodo y ver esa escena brutal donde es humillado delante de todos por ser diferente a los demás. ¿No creen que ese niño se ve reflejado en él y que por esta película puede llegar a pensar que no será aceptado jamás en la sociedad solo por ser diferente?

«No debo amar» o «Estoy harto de pretender ser lo que no soy»¹³ son frases de alto valor negativo que se transmiten a la psique de los espectadores, como las racistas ideas del personaje de Frollo: «Si París se está quemando lo provocaste tú, ¡idiota! [...] No era gentileza, era astucia; los gitanos no aman de verdad».

Antes de dejar a los más pequeños disfrutar una obra de animación¹⁴ debemos saber qué valores se enseñan en ella. Esta adaptación NO debería ser apta para niños, y mucho menos si padecen problemas de autoestima.

¹³ Se pronuncian en los minutos 01:00:51 y 01:05:16, respectivamente.

¹⁴ Cabe señalar dos errores de guion. Uno tiene lugar cuando las gárgolas intervienen en la batalla final: si son de piedra y solo cobran vida en presencia de Quasimodo, no deberían actuar por sí solas. Entendemos que es una licencia permisible en una película para niños. El otro es más serio, y se produce cuando Quasimodo se mira en el espejo y este se rompe. Es el momento en el que las gárgolas cantan «Un tipo así» para subirle la autoestima a nuestro amigo.

Nos gustaría que Disney produjera películas más vanguardistas y progresistas como *Frozen* o *Tiana y el sapo*, que rompen con el tópico de que el amor verdadero es siempre entre dos amantes en vez de entre hermanas, por ejemplo, o el tópico de princesas estúpidas que esperan a que alguien las rescate en vez de intentarlo, como hace Tiana para cumplir su sueño y montar un restaurante trabajando con mucho esfuerzo. Hoy día buscamos que Disney rompa con lo tradicional.

El Jorobado de Notre Dame es un gran film que no obtuvo el éxito esperado, quizá por contener aspectos demasiados adultos para el público a quien va dirigido este largometraje, los niños.

En conclusión, calificamos este largometraje como obra cargada de rasgos éticos y morales de alto contenido psicológico que no deberían ver los niños. Si bien la belleza está en el interior, como nos enseña la película de *La Bella y la Bestia*, esta película hace que nos preguntemos por qué Esmeralda se enamora y marcha con el Capitán Febo mientras Quasimodo sigue estando solo en el campanario de la catedral, cuando él mismo al comienzo de la trama anima al pajarillo a volar, pues «nadie quiere quedarse encerrado aquí para siempre»; aunque quizá decida quedarse allí encerrado voluntariamente a consecuencia del trauma que el juez Frollo le produjo con sus ideas. Y es que se supone que Quasimodo ya es libre y puede volar, puesto que es aceptado por la sociedad... O no.

4 EL CÓCTEL DE DISNEY PARA TRIUNFAR EN SUS PELÍCULAS

Aunque muchas películas de esta casa de dibujos animados están basados en obras escritas ya existentes, Disney siempre modifica la original, procurando darle esa chispa que hace de ella una productora de gran éxito mundial. ¿El secreto? Bueno, si una persona se pone a ver y analizar todas las películas Disney, finalmente terminará dándose cuenta de que SIEMPRE se sigue un mismo patrón. Los ingredientes de la mezcla del éxito de esta casa es:

–*Desintegración familiar*: En este largometraje, nuestro amigo pierde a su madre tras caer en las escaleras de la catedral perseguida por Frollo; Quasimodo NO tiene familia. Echando un vistazo a otras películas como *Buscando a Nemo*, el protagonista pierde a su madre cuando aún es un huevo; en *Frozen*, Elsa y Anna pierden a sus padres durante una fuerte tormenta en alta mar; en *Lilo&Stitch* también mueren sus padres en un accidente de coche... Siempre existe ese trauma en todas las películas Disney; y de eso trata el siguiente punto.

–*Momento traumático*: El que sufre el protagonista de la obra. Generalmente, se tiende a contrarrestar el peso emocional que produce en el espectador con

personajes y actos cómicos y condicionantes de su evolución vital. Son esos típicos personajes cómicos que llevan la identidad y esencia de Disney consigo los que dan la chispa de humor que toda película necesita; Timón y Pumba en *El Rey León*, cuya ayuda humorística aparece después del trauma de la muerte de Mufasa, padre de Simba, el protagonista.

–*Moralidad*: Finalmente nos encontramos con la moralidad, ese momento decisivo o reflexión de los protagonistas que procura hacer reflexionar también al espectador, ofreciéndole esa moraleja o enseñanza de la casa Disney. Dos ejemplos: en este largometraje la encontramos cuando Quasimodo tiene la oportunidad de acabar con la vida de Frollo, pero decide no hacerlo porque sabe que no es ni ético ni moral; en películas actuales como *Frozen*, cuando se nos muestra que el amor verdadero también puede estar en la familia, en los hermanos. Generalmente, este toque de moralidad tiene que ver con la unión familiar, el buen comportamiento y el trato social.

Son estos los tres ingredientes del cóctel que da a toda película Disney su firma, su identidad; sin ellos, sería difícil para la productora que sus obras tuvieran el éxito en taquilla que tienen, aunque, claro está, no solo van dirigidas a un público infantil, sino también a espectadores no tan pequeños, que somos quienes analizamos lo que vemos y lo que aprenden los más pequeños de nuestro entorno.

5 MENSAJES SUBLIMINALES

Como toda película Disney, esta no iba a ser menos: también encontramos en ella mensajes ocultos en varias secuencias como, por ejemplo, la aparición de la palabra *sexo* en inglés (*sex*) cuando se presenta a la bella Esmeralda danzando entre las llamas¹⁵:



¹⁵ Fuente: <http://illuminatisymbols.info/wp-content/uploads/illuminati-disney-hunchback-notre-dame-sex-flames.jpg>.

Pero, como todos los lectores que estén leyendo esto, nos preguntamos por qué pondrá Disney esta palabra en varias películas; también se apreciaban en *El Rey León*¹⁶;



Y en la película *Enredados*¹⁷:



¿Será para perturbar la mente de los niños? La respuesta sólo la tiene la casa de dibujos animados, pero es una buena pregunta para hacernos reflexionar...

¹⁶ Fuente: http://cinefila.mx/wp-content/uploads/2014/07/lion_king_subliminal_message_by_alerkina2-d5njirm.jpg.

¹⁷ Fuente: <http://2.bp.blogspot.com/-wFhKCaa9kJs/TVhauKxLJWI/AAAAAAAAA134/Eh2AuiLD1rI/s1600/tangedledsex.jpg>.

Pero no todo tiene que ir generalmente enfocado al sexo. En *El Jorobado de Notre Dame* también encontramos otro tipo de mensajes subliminales. Hay, por ejemplo, alusiones a personajes de otras películas Disney:



Puede que se pretenda comparar la situación de Quasimodo con la de la Bestia de *La Bella y la Bestia*. Es bastante probable que la casa de dibujos animados más popular del mundo haya querido señalar este paralelo, pues si miramos con cierta atención, podremos llegar a apreciar a la protagonista de *La Bella y la Bestia* en uno de los fotogramas de la secuencia musical donde Quasi canta la canción «Afuera», que alude a cómo sería el mundo exterior que él desconoce.

También encontramos a Pumba, uno de los personajes secundarios de la conocida historia *El Rey León*. Podríamos comparar a Pumba con Quasimodo en la medida en que Pumba tiene preocupaciones: teme el rechazo porque tiene flatulencias incontrolables; así mismo, Quasi no se siente seguro de sí mismo y tiene muchas preocupaciones, quizá por su aspecto físico.



Aparición de la figura de Pumba como una de las gárgolas de la arquitectura gótica de la catedral de Notre Dame, en la escena final contra Frollo:



También aparece al principio de la película, cuando el capitán Febo está buscando el Palacio de Justicia:



Como hemos dicho anteriormente, contiene elementos comunes con *La Bella y la Bestia*, como la frase «Soy un monstruo» y la pérdida de esperanza de los protagonistas de ambas historias de encontrar a una compañera de sus vidas que se enamore de ellos, por no ser tan bellos. Por alguna razón Disney ha querido representar ciertos personajes ajenos a la trama de esta obra; la respuesta sólo la tiene la casa de dibujos animados.

Pero no todo es sexo y personajes invitados. Hay otro tipo de alusiones, como la que se aprecia en la gárgola Laverne cuando envía a las palomas a contraatacar en la escena final: es una evocación de *El Mago de Oz* (y con la música de la *Bruja del Oeste*):



Igualmente, las dos gárgolas masculinas se llaman Víctor y Hugo haciendo homenaje al escritor de la novela que se ha adaptado:



A la izquierda Hugo, a la derecha Víctor

Finalmente, se aprecian comportamientos actuales, como el acto de fumar, que no sabemos hasta qué punto son permisivos; no deberían tolerarse en este tipo de películas enfocadas a los más pequeños de la casa.



Hugo fumando una salchicha

Lo mismo pasa con los juego de azar, hábito nada saludable para ninguna persona. No dejen que los niños se dejen llevar por imágenes como esta:



6 PARATEXTO¹⁸

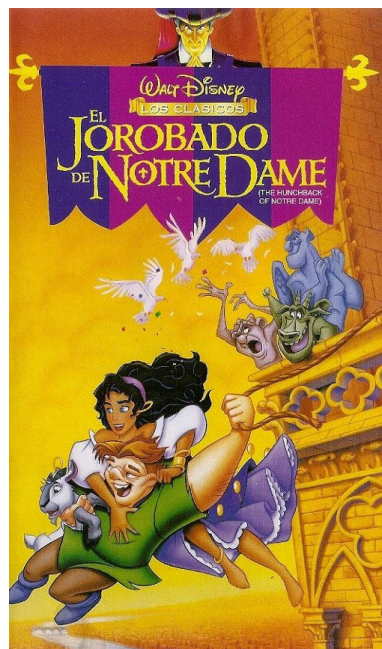
El objetivo de este largometraje es muy puro y bonito, pero nos surge la incógnita sobre el inconformismo que proclama: si las apariencias no son importantes, ¿cómo es que Esmeralda termina enamorándose del Capitán Febo? Este hecho está ausente de la carátula original del film. En ella se puede apreciar a la bella gitana en los brazos de Quasimodo y no de Febo; es más, este último personaje no aparece en la portada; ¿quizá lo consideren, por su influencia en el desarrollo de la trama, un personaje secundario de poca importancia? Pero ahí están las gárgolas, que tampoco tienen mucho peso en el desarrollo y también son también personajes secundarios.

Otro dato que merece destacarse es la influencia de las gárgolas en la escena final, pues si son la conciencia de nuestro amigo y solo cobran vida en presencia de él, nos preguntamos por qué Disney ha decidido que estas cobren vida y intervengan físicamente en la escena final.

También podríamos mencionar la posiciones de los personajes representados en el póster. Como podemos apreciar, las gárgolas miran atentamente a nuestro protagonista y una de ellas espanta a las palomas, quizá para recordarnos el punto cómico que tienen en la obra. En toda película de esta productora, siempre hay ese tipo de personaje en el cóctel del éxito.

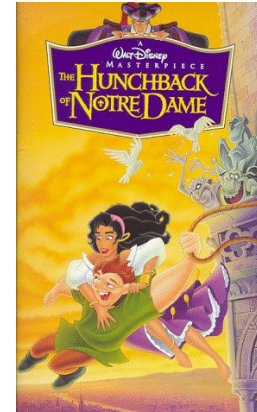


También resaltaremos la posición y pose de nuestro antagonista, el juez Claude Frollo, situado en el centro por encima del póster, con las manos juntas en punta y con la mirada gacha, mirando hacia el frente; muestra así un aspecto de maldad, pero de peso literario, pues en otro caso no se le habría situado en el centro de la carátula. Y es que no solo se ha situado al este villano en esta posición: la mayoría de películas Disney sitúan al antagonista en el centro superior de la imagen, como Úrsula de *La Sirenita*, lanzando miradas de recelo a los protagonistas.

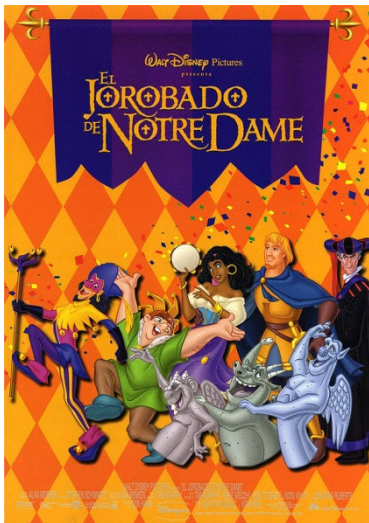


¹⁸ La paratextualidad, según Genette, es el diseño editorial: una conexión del texto con el entorno textual. Está integrado por la sumatoria del *peritexto* (entorno textual dentro del libro) y del *epitexto* (entorno exterior textual).

Sin embargo, analicemos esta otra carátula de una nueva edición del largometraje. ¿Por qué habrían decidido optar por suprimir de la imagen a la cabra Djali de Esmeralda? Esta vez la posición del antagonista, como si acaparara todo el área del título, acechando a los protagonistas, se encuentra mirando a los protagonistas con recelo, postura que en el paratexto de la versión VHS original se encuentra mirando al frente como pretendiendo infundir miedo.



No obstante, existen más variantes de esta carátula (paratextos), pues es normal que al renovar la edición de una obra, también se renueve su portada, ofreciendo una imagen similar a la anterior que suele mantener los personajes más destacados de la obra. Por ejemplo, he aquí otra imagen que acompaña al formato DVD del Jorobado de Notre Dame:



En esta versión se aprecia a personajes como Clopin encabezando a una especie de “conga”, seguido de Quasimodo, Esmeralda, Febo y, en último lugar, el Juez Frollo, sin olvidarnos de las gárgolas, que al parecer siguen su propio baile. Otro aspecto que llama la atención de este paratexto son las miradas de los personajes: la de Clopin mira al frente, como si se dirigiera a nosotros (de hecho, es él quien narra la historia desde un principio); la de Quasimodo observa a las gárgolas, sus compañeras en la soledad; Esmeralda mira a su amado, el Capitán Febo, que le devuelve la mirada, y por último el Juez Frollo mira de reojo a la bella gitana, recordándonos la lujuria de que hace gala este largometraje.

Procede destacar a continuación la edición *platinum* del largometraje. En esta imagen se destaca la buena voluntad de Quasimodo y sus ganas de ayudar a los demás, en concreto al pajarillo a volar. A sus pies se aprecia la columna de las gárgolas, una encima de otra, que da al protagonista un signo de aprobación que podría interpretarse como que su conciencia (reflejada por las gárgolas) está tranquila. Bajo el título aparece el antagonista, el Juez Frollo, y justo a su lado, la imagen de la bella Esmeralda danzando en el fuego, producto de su imaginación lujuriosa.

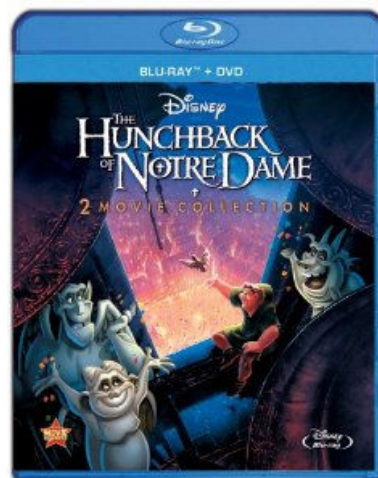


Continuaremos analizando las nuevas versiones del paratexto de *El Jorobado de Notre Dame*, en concreto su edición del formato multimedia más actual, el *blu-ray*. Aquí, como mucha gente opina, es donde se refleja la situación psicosocial de nuestro protagonista, la soledad. Encontramos a Quasimodo sin compañía alguna, apoyado en una pared con su mano izquierda, iluminado por un tenue rayo de luz que penetra por los vitrales góticos de la catedral de Notre Dame.



En esta otra, también del mismo formato, se observa una nueva imagen remasterizada de *El Jorobado de Notre Dame*. Presenta a una joven Esmeralda danzando al son de la pandereta y mirando al protagonista mientras este observa a una paloma, que perfectamente podría ser aquel pajarito que Quasimodo animó a volar; también puede representar la libertad tan ansiada por nuestro protagonista.

O esta otra, también del mismo formato. Es muy similar a la anterior, pero esta vez Quasimodo se encuentra observando la plaza donde se celebra la fiesta de los bufones y donde se llevó a cabo su batalla final con el juez Claude Frollo; por ello está en llamas. También se observa a las gárgolas y a esa paloma que refleja la liberación que ansía nuestro protagonista.



Si tuviéramos que decantarnos por un paratexto razonado y adecuado a lo que la película en sí quiere reflejar, sería el primero que vemos perteneciente al formato *blu-ray*, donde vemos a Quasimodo solo apoyado en una pared e iluminado por un rayo de luz que penetra por los vitrales de la catedral, lugar donde elige permanecer, pues, pese al mensaje sobre las apariencias que transmite esta adaptación de Disney, no llega a alcanzar esa libertad que espera obtener algún día. De igual manera que muchas personas viven encerradas en sus propios campanarios esperando algún día hacerles frente a sus miedos, superarlos y vivir en armonía con la sociedad.

7 ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA ORIGINAL

Aunque ya hemos tratado los aspectos más relevantes a lo largo de toda la crítica, no obstante, nunca hay que olvidar la banda sonora de un largometraje, pues las canciones, además de darle emotividad a cada momento o escena de una película, también transmiten mensajes.

Alan Menken, junto con la ayuda de Stephen Schwartz, es el creador de esta banda sonora que da emoción a cada momento de la película. Hay que agradecer a María Ovelar su adaptación de las letras a la versión castellana, y a Susana López, Alberto Alva, Walterio Pesqueira, Servando Ortoll, Jesús Hermsillo y Martín del Campo sus adaptaciones en versión española latina.

Partimos de la banda sonora original en su idioma original, el inglés. Para sintetizar este apartado, vamos a centrarnos en algunas de las canciones, pues no todas tienen letra o bien la letra es muy similar entre una versión y otra (como por ejemplo «The Court of Miracles» [«La Corte de los Milagros»]) o bien se trata de fragmentos bíblicos en latín, generalmente tratando tópicos acerca del día del juicio final, como las canciones «Humiliation» («Humillación»), «Sanctuary» («El Campanario») o «And He Shall Smite The Wicked» («Y los malvados serán castigados»).

Comenzamos por la canción con la que arranca la trama, «The bells of Notre Dame» (en castellano «El Son de Notre Dame», en español latino «Las campanas de Notre Dame»). En ambas canciones se mantiene, obviamente, el mismo mensaje, aunque con algunos matices en sus traducciones sin importancia aparente, pues aunque algunas personas puedan discrepar en la letra en español latino cuando se menciona el significado de Quasimodo: en inglés *half-formed* (literalmente: *formado a medias*) y la traducción que se le da en español latino es *mal formado*; si bien es cierto que este personaje nació así, la traducción más correcta y suave en cuanto a su significado sería la de la versión castellana. Lo que nos presenta «El Son de Notre Dame» es una mera introducción a la personalidad del juez Claude Frollo, así como a la historia de Quasimodo:

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
<i>And Frollo gave the child a cruel name</i>	<i>Y Frollo le puso al niño un cruel nombre: «Formado a medias», significaba:</i>	<i>Y Frollo dio al niño un cruel nombre que significa «Mal formado»: Quasimodo.</i>
<i>A name that means half-formed, Quasimodo.</i>	<i>Quasimodo.</i>	

La segunda canción es «Out There» (en castellano «Fuera», en español latino «Afuera»). En ella se refleja la relación que Quasimodo tiene con Frollo. Un matiz que

se podría resaltar sería la palabra *obey* (que significa «obedecer»), que no se muestra en la letra en castellano, sino que queda maquillado como una sugerencia:

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
<i>Do as I say</i>	<i>Ven aquí y pide excusas</i>	<i>Aquí estás bien, sé fiel</i>
<i>Obey</i>	<i>Dime gracias</i>	<i>conmigo</i>
<i>And stay</i>	<i>Lo mejor es, ¿lo ves?,</i>	<i>Y gracias dame</i>
<i>In here</i>	<i>Estar aquí</i>	<i>Aprende a obedecer</i>
		<i>Aquí</i>

Lo que nos muestra esta canción es la situación en la que se encuentra Quasimodo: se siente completamente solo y se muere de ganas por saber lo que se siente el estar entre las gentes. Dice que no se siente persona: está aislado y ansía un trato con Frollo: Quasimodo saldrá solo un día fuera y jamás le pedirá nada más, pero debe obedecer a Frollo, ya que, como él le dice, es su único amigo. Esta es la idea que infunde a nuestro personaje: que el mundo es cruel y todos lo señalarán como un monstruo:

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
<i>All my life I wonder how it feels to pass a day</i>	<i>Yo me estoy muriendo por saber lo que es pasar</i>	<i>Siempre he imaginado qué se siente un día pasar</i>
<i>Not above them, but part of them</i>	<i>Sólo un día en compañía</i>	<i>Allá bajo entre ellos</i>
<i>And out there, living in the sun</i>	<i>Ahí fuera libre bajo el sol</i>	<i>Afuera vivir con el sol</i>
<i>Give me one day out there</i>	<i>Dame un día ahí fuera</i>	<i>Solo un día fuera</i>
(...)	(...)	(...)
<i>where they all live unaware</i>	<i>donde viven sin sentir</i>	<i>tanto tienen sin saber</i>
<i>What I'd give</i>	<i>lo que es para mí</i>	<i>Cualquier cosa yo daría</i>
<i>What I'd dare</i>	<i>el vivir un día ahí</i>	<i>por afuera un día vivir</i>
<i>Just to live one day out there</i>	(...)	(...)
(...)		
<i>Out there</i>	<i>Dame un amanecer junto a</i>	<i>Fuera por el río pasar,</i>
<i>strolling by the Seine</i>	<i>ellos,</i>	<i>disfrutar</i>
<i>Taste a morning out there</i>	<i>Dame un día para ser</i>	<i>Afuera, como un ser normal,</i>
<i>like ordinary men</i>	<i>cualquiera de ellos</i>	<i>feliz entre la</i>
<i>who freely walk about there</i>	<i>Dame sólo un día y juro, sí</i>	<i>Gente, sólo un día y jurar</i>
<i>Just one day and then</i>	<i>Que aquí estaré, volveré</i>	<i>Que nunca olvidaré que</i>
<i>I swear I'll be content with my</i>	<i>Sin mirar hacia atrás</i>	<i>aunque así</i>
<i>share won't resent won't</i>	<i>Sin pedir nada más</i>	<i>Yo nací, mas sabré</i>
<i>despair old and bent I won't</i>	<i>Que vivir un día ahí</i>	<i>Perdonar y olvidar</i>
<i>care</i>		<i>Al afuera un día vivir</i>
<i>I'll have spent one day out</i>		
<i>there</i>		

Otra canción cuya traducción es bien acertada pero merece ser mencionada es la de «Topsy Turvy» (en castellano «Todo al revés», en latino «Topsy Turvy»). En esta canción se anuncia la llegada de una fiesta en la que todo el mundo se vuelve loco y hace lo que quiere: se bañan en cerveza, comen hasta hartarse..., es una fiesta en la que nadie trabaja y todo el mundo se divierte. Merece ser mencionada por el matiz de significado de la palabra original *fools*, pues mientras que en la versión castellana se traduce por *bufones*, en la latina se traduce por *tontos*; una traducción acertada sería una palabra que no fuera ni peyorativa ni discriminatoria, pues los niños podrían a empezar a usar más esa palabra como insulto y no para referirse a los que hacen gracias (bufones, payasos, etc.):

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
<i>It's the day for breaking rules</i>	<i>Hoy no hay reglas que</i>	<i>Es un día muy singular</i>
<i>Come and join the feast</i>	<i>guardar</i>	<i>¡Es la fiesta de los... <u>tontos</u>!</i>
<i>of...Fools!</i>	<i>¡Es la fiesta del <u>bufón</u>!</i>	
(...)	(...)	(...)
<i>And it's the day we do the</i>	<i>Es el día en que podemos</i>	<i>Este día hacemos lo que no</i>
<i>things that we deplore on the</i>	<i>liberar</i>	<i>hay que hacer</i>
<i>other three hundred and</i>	<i>Lo que en todo el año se ha</i>	<i>Todo el año no lo volverás a</i>
<i>sixty-four</i>	<i>de condenar</i>	<i>ver</i>
(...)	(...)	(...)
<i>And pick a king who'll put the</i>	<i>Cuando acabe el día en que</i>	<i>Por poder burlarnos al final y</i>
<i>"top" in Topsy Turvy Day!</i>	<i>todo está al revés</i>	<i>Escoger un tonto rey en este</i>
<i>Mad and crazy, upsy-daisy,</i>	<i>Todo está al revés</i>	<i>festival Topsy Turvy</i>
<i>Topsy Turvy Day!</i>	<i>Malos, buenos, locos,</i>	<i>Es locura y revoltura este</i>
	<i>cuerdos, bellos, feos</i>	<i>festival.</i>

La siguiente canción es la que canta Esmeralda cuando se encuentra en el interior de la iglesia para no ser apresada por los guardias; mientras mantiene una conversación con el Archidiácono, este le dice que una persona sola no puede cambiar el mundo, no puede hacer que las personas acepten a otras que son distintas, pero quizá si reza a Dios, este podría ayudar a cumplir su deseo: que todo el mundo acepte a todo el mundo sin distinciones. Es interesante mencionar esta canción por sus adaptaciones al castellano y al español de Latinoamérica, pues la gran diferencia visible es el menosprecio que Esmeralda siente por su propia etnia, pues duda de que Dios pueda escucharla por ser gitana y, por tanto, si no es escuchada, se considera marginada. Estas ideas presentan ciertos matices en las tres versiones que estamos comparando:

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
<i>I don't know if You can hear me</i>	<i>No sé si podrás oírme</i>	<i>Creo que no querrás oírme</i>
<i>Or if You're even there</i>	<i>No sé si estás ahí</i>	<i>Por yo gitana ser</i>
<i>I don't know if You would listen</i>	<i>Mi oración es tan humilde</i>	<i>Creo que no sabré implorarte</i>
<i>To a gypsy's prayer</i>	<i>¿Cómo hablarte a Ti?</i>	<i>No Te puedo ver</i>
<i>Yes, I know I'm just an outcast</i>	<i>Pero tienes cara humana</i>	<i>Siempre me hallo marginada</i>
<i>I shouldn't speak to you</i>	<i>De sangre, llanto y luz</i>	<i>No vivo con virtud</i>
<i>Still I see Your face and wonder</i>	<i>Sí, soy solo una gitana</i>	<i>Veo Tu cara y me pregunto</i>
<i>Were You once an outcast too?</i>	<i>Mas proscrito fuiste Tú</i>	<i>Lo que fuiste acaso Tú</i>
(...)	(...)	(...)
<i>God help the outcasts</i>	<i>Dios nos ayude o nadie lo</i>	<i>Mira a mi pueblo, confían en Ti</i>
<i>Or nobody will</i>	<i>hará</i>	<i>Los marginados Te ruegan</i>
(...)	(...)	<i>vivir</i>
		(...)
<i>Please help my people</i>	<i>Dale a mi pueblo Tu</i>	<i>Salva a mi pueblo de su</i>
<i>The poor and downtrod</i>	<i>bendición</i>	<i>suerte atroz</i>
<i>I thought we all were</i>	<i>Guarda a esos hijos en Tu</i>	<i>Pienso que todos son hijos de</i>
<i>The children of God</i>	<i>corazón</i>	<i>Dios</i>
<i>God help the outcasts</i>	<i>También mis gentes son hijos</i>	<i>Son marginados hijos de Dios</i>
<i>Children of God</i>	<i>de Dios</i>	

La canción que viene ahora es «Heaven's Light – Hellfire» (en castellano «Luz Celestial – Fuego Infernal», en español latino «Luz Celestial – Fuego de Infierno»). Es la canción con mayor peso psicológico en toda la banda sonora. Aunque sea una sola canción, la dividiremos en dos partes, una primera («Heaven's Light»), cantada por Quasimodo, y una segunda («Hellfire»), cantada por Frollo. Quasimodo ansía ser amado, pero se encuentra totalmente hundido, sin esperanzas de amar a nadie:

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
(...)	(...)	(...)
<i>I knew I'd never know</i>	<i>Sabía bien que no</i>	<i>Pensaba entonces yo</i>
<i>That warm and loving glow</i>	<i>Lo sentiría yo</i>	<i>Que ese hermoso amor</i>
<i>Though I might wish</i>	<i>No es para mí, no debo amar</i>	<i>No habría de conocer jamás</i>
<i>with all my might</i>	<i>En esta cara no puede haber</i>	<i>Nunca en mi cara tan</i>
<i>No face as hideous as my face</i>	<i>Ni un poco de luz celestial</i>	<i>horrible</i>
<i>Was ever meant for heaven's</i>	(...)	<i>Podría brillar luz celestial</i>
<i>light</i>		(...)
(...)		

Por otro lado, el juez Claude Frollo demuestra su repugnancia hacia la etnia gitana, y su lado lujurioso a través de sus palabras, cuando canta enfrente de la chimenea mientras se imagina a la joven Esmeralda danzando sensualmente sobre las llamas:

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
<i>Beata María</i>	<i>Beata María</i>	<i>Beata María</i>
<i>You know I'm so much purer than</i>	<i>He demostrado ser también Más puro que esa chusma tan vulgar</i>	<i>He demostrado ser también Más puro que esa chusma tan vulgar</i>
<i>The common, vulgar, weak, licentious crowd</i>	<i>(...)</i>	<i>(...)</i>
<i>(...)</i>		
<i>I feel her, I see her</i>	<i>La siento, la veo</i>	<i>La siento, la veo</i>
<i>The sun caught in raven hair</i>	<i>Mi alma toda empieza a arder Al ver que en su</i>	<i>Mi alma toda empieza a arder Al ver que en su</i>
<i>Is blazing in me out of all control</i>	<i>cabello brilla el sol</i>	<i>cabello brilla el sol</i>
<i>Like fire, hellfire</i>	<i>Es fuego de infierno</i>	<i>Es fuego de infierno</i>
<i>This fire in my skin</i>	<i>Pecado, cruel, mortal</i>	<i>Pecado, cruel, mortal</i>
<i>This burning desire</i>	<i>Ardiente deseo</i>	<i>Ardiente deseo</i>
<i>Is turning me to sin</i>	<i>Me arrastra hacia el mal</i>	<i>Me arrastra hacia el mal</i>
<i>It's not my fault</i>	<i>Pero yo no quiero pecar</i>	<i>Pero yo no quiero pecar</i>
<i>I'm not to blame</i>	<i>Es esa bruja que se hace</i>	<i>Es esa bruja que se hace</i>
<i>It is the gypsy girl</i>	<i>desear ¿Mi culpa? No</i>	<i>desear ¿Mi culpa? No</i>
<i>The witch who sent this flame</i>	<i>Dios la hizo así</i>	<i>Dios la hizo así</i>
<i>It's not my fault</i>	<i>Si el diablo es</i>	<i>Si el diablo es</i>
<i>If in God's plan</i>	<i>Demasiado fuerte para mí</i>	<i>Demasiado fuerte para mí</i>
<i>He made the devil so much stronger than a man</i>	<i>(...)</i>	<i>(...)</i>
<i>(...)</i>	<i>Es fuego oscuro</i>	<i>Es fuego oscuro</i>
<i>Hellfire, dark fire</i>	<i>Gitana, es tu elección ser mía ahora</i>	<i>Gitana, es tu elección ser mía ahora</i>
<i>Now gypsy, it's your turn</i>	<i>O tu condenación</i>	<i>O tu condenación</i>
<i>Choose me or Your pyre</i>		
<i>Be mine or you will burn</i>		

Aquí Frollo se siente, por decirlo así, culpable por sentirse atraído por Esmeralda. En su oración a la Virgen María, dice que él es un hombre de bien, que no entiende por qué siente esa lujuria, y le pide que destruya a Esmeralda para acabar con ese pensamiento impuro. No obstante, al final de la canción indirectamente le propone a Esmeralda un dilema que puede salvar su vida: o bien yace con él o la quema en la hoguera. Esta misma situación se repite cuando Esmeralda está a punto de ser quemada por Frollo.



“O conmigo o a la hoguera”

La última canción que vamos a comparar es «A guy like you» (en castellano «Un tipo así», en español latino «Ser como tú»). Es cantada por las gárgolas con la finalidad de subirle la autoestima a nuestro amigo Quasimodo. Con ella buscan infundir ciertas esperanzas en el protagonista en encontrar el amor, pues comparan a Quasimodo con los estereotipos de hombres, los musculitos de gimnasios, los *tipos pasables*, y resaltan que él tiene algo especial que lo hace único:

INGLÉS	CASTELLANO	LATINO
(..)	(...)	(...)
<i>A guy like you</i>	<i>Un tipo así ella jamás vió</i>	<i>Ser como tú no es nada fácil</i>
<i>She's never known, kid</i>	<i>Un tipo así todos los días</i>	<i>Ser como tú a diario no se</i>
<i>A guy like you</i>	<i>no se ve</i>	<i>puede ver</i>
<i>A girl does not meet every day</i>	<i>Tú tienes un aspecto</i>	<i>Tienes un "look" que es</i>
<i>You've got a look</i>	<i>especial</i>	<i>sólo tuyo</i>
<i>That's all your own, kid</i>	<i>No hay nadie igual que</i>	<i>No hay nadie más que tú</i>
<i>Could there be two?</i>	<i>tú</i>	<i>¡Yo sé!</i>
<i>Like you? No way!</i>	<i>¡qué va!</i>	<i>A los demás que ella</i>
<i>Those other guys that she could</i>	<i>Y los demás tipos</i>	<i>tortura</i>
<i>dangle</i>	<i>pasables</i> <i>no se podrían</i>	<i>Están igual pero ninguno es</i>
<i>All look the same</i>	<i>nunca comparar a ti</i>	<i>como tú</i>
<i>From every boring point of view</i>	<i>Tú sí sorprendes aunque</i>	<i>Tú los sorprendes por todos</i>
<i>You're a surprise</i>	<i>no hables por Dios que</i>	<i>lados Mon dieu,</i>
<i>From every angle</i>	<i>ella debe amar un tipo así</i>	<i>Señor, ha de entender no</i>
<i>Mon Dieu above</i>	<i>Un tipo así da garantías</i>	<i>hay más que tú</i>
<i>She's gotta love</i>	<i>porque es verdad,</i>	<i>Ser como tú les impresiona</i>
<i>A guy like you</i>	<i>tienes un cierto algo más</i>	<i>Muy cierto, tienes algo que</i>
<i>A guy like you</i>	(...)	<i>es mucho mejor</i>
<i>Gets extra credit</i>		(...)

<i>Because it's true</i>	<i>Podrá admirar a algún</i>	<i>El resbalar por un Adonis</i>
<i>You've got a certain something more</i>	<i>Adonis Pero querrá un</i>	<i>Tú estás a punto como un</i>
<i>(...)</i>	<i>mejor bocado que morder</i>	<i>“croissant bis”</i>
<i>We all have gaped</i>	<i>Y si eres tú como un</i>	<i>No hay duda que ella quiere</i>
<i>At some Adonis</i>	<i>croissant, sí</i>	<i>alguien como tú</i>
<i>But then we crave a meal</i>	<i>No hay duda</i>	<i>(...)</i>
<i>More nourishing to chew</i>	<i>ella debe amar a un tipo</i>	
<i>And since you've shaped</i>	<i>así</i>	
<i>Like a croissant is</i>	<i>(...)</i>	
<i>No question of</i>		
<i>she's gotta love</i>		
<i>A guy like you!</i>		
<i>(...)</i>		

Como podemos comprobar, la banda sonora en una película también es muy importante, y NO debe pasar desapercibida. Después de todo, es lo que le da emotividad, suspense, romanticismo, etc. a una película, ¿no?

8 COMPARACIÓN CON LA OBRA ORIGINAL

La obra de Víctor Hugo, *Nuestra Señora de París*, contiene aspectos del Romanticismo francés. Fue escrita en aproximadamente en seis meses, por encargo de un editor justo cuando el escritor se separaba de su mujer Adèle.

La obra narra la historia de un archidiácono llamado Claude Frollo y su obsesión por una bella gitana llamada Esmeralda; estamos en el siglo XV y nos encontramos en una fiesta en la plaza de Notre Dame. Frollo es atraído por Esmeralda y pide a Quasimodo (hijo adoptivo de Frollo que vive en la catedral) que rapté a la joven gitana. El capitán Febo de Châteaupers impide el secuestro, y condena a Quasimodo a ser azotado en la plaza, donde recibe insultos de la gente por su fealdad. Este pide agua y Esmeralda se acerca a ofrecérsela aun sabiendo que fue el sordo de Quasimodo quien trató raptarla. El campanero se muestra muy agradecido, pues no está acostumbrado a ser bien tratado. Frollo se encuentra frustrado por el secuestro fallido, al igual que celoso por el capitán Febo, que está enamorado de Esmeralda, por lo que decide matarlo; acusa a la joven gitana del suceso y la condena a la horca. Quasimodo había atado cuerdas a la fachada de la catedral para evitar que ejecutaran a la chica, y acto seguido grita «¡Asilo!», pues cuando alguien se encuentra en la catedral es inviolable. Frollo, aprovechando que la gente de la Corte de los Milagros intenta liberar a Esmeralda, la saca de la catedral por su cuenta y le ofrece elegir entre su amor y la

horca; la gitana rechaza y Claude Frollo la delata. La madre de Esmeralda se reúne con ella tras quince años para intentar salvarla, pero ambas mueren. Quasimodo arroja a Frollo desde lo alto de la torre de la catedral; se reúne junto al cadáver de Esmeralda y yace junto a ella, dejándose morir de hambre. Pasa el tiempo y cuando abren la tumba e intentan separar los cadáveres, el de Quasimodo se convierte en polvo.

Si comparamos esta obra original con la adaptación¹⁹ de Disney, veremos que la casa de animación le añade un toque cómico a la trama con las figuras de las gárgolas. Igualmente, Frollo es un juez y no un archidiácono, la madre de Esmeralda se desconoce y no se lleva a cabo ningún tipo de secuestro. No obstante, sí se conserva el enamoramiento del capitán Febo y la joven gitana, que se acoge a sagrado cuando está en la catedral y Frollo quiere hacerle daño... Como también se conservan esas palomas (mirlos en la obra original) que representan la libertad. Quasimodo en la adaptación de Disney no es sordo; tiene sentimientos y pretende vencer sus miedos, conociendo un amor que por desgracia no es correspondido.

9 FICHA TÉCNICA (SEGÚN FILMAFFINITY)

Título original: *The Hunchback of Notre Dame*

Año: 1996

Duración: 90 min.

País: Estados Unidos

Director: Gary Trousdale, Kirk Wise

Guion: Tab Murphy, Irene Mecchi, Bob Tzudiker, Noni White, Jonathan Roberts

Música: Alan Menken

Productora: Walt Disney Pictures

Género: Animación. Infantil. Drama. Musical | Siglo XV

Presupuesto: \$1.250.000

Sinopsis:

Oculto a las miradas de todos los ciudadanos de París, en lo alto del campanario de la catedral de Notre Dame, vive Quasimodo. Su tutor, el juez Frollo, no le permite bajar nunca del Campanario. En compañía de tres simpáticas gárgolas de piedra, Victor, Hugo y Laverne, Quasimodo pasa las horas observando el

¹⁹ Cambio o modificación ejercida en el original de un texto literario para reconvertirlo en otro con intención de acomodarlo a un determinado público lector distinto de aquel para quien fue primeramente concebido.

bullicioso ir y venir de la gente. Hasta que un día, decide bajar a escondidas y conoce a la bella Esmeralda, con la que vivirá su mayor aventura.

Presupuesto: \$1.250.000

Premios

1996: Nominada al Oscar: Mejor banda sonora original comedia o musical.

1996: Nominada al Globo de Oro: Mejor banda sonora original (Alan Menken).

1996: Nominada a los Premios Razzie: Peor película con recaudación superior a los \$1.250.000.

Bibliografía

VALLES CALATRAVA, J. R. – ÁLAMO FELICES, F. D. (2002), *Diccionario de la Narrativa*, Granada, Alhulía.

<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=55>

http://es.doblaje.wikia.com/wiki/El_jorobado_de_Notre_Dame

<http://www.fpx.de/fp/Disney/Lyrics/Hunchback.html>

<http://www.filmaffinity.com/es/film428225.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/El_jorobado_de_Notre_Dame_%28pel%C3%ADcula_de_1996%29

LA LENGUA DE LOS DITIRAMBOS DE BAQUÍLIDES

SÁNCHEZ I BERNET, Andrea*

saniber@alumni.uv.es

Fecha de recepción:

6 de agosto de 2015

Fecha de aceptación:

15 de septiembre de 2015

Resumen: Los ditirambos de Baquílides, hasta ahora estudiados sobre todo desde un punto de vista literario, son los ejemplos más extensos conservados de este género de la lírica coral, cuya evolución hacia el Nuevo Ditirambo aún plantea muchas dudas. Para poder definir la lengua poética del ditirambo baquilídeo se hace necesario, en primer lugar, un análisis lingüístico de varias características fonéticas, morfológicas, sintácticas y léxicas. Su posterior clasificación muestra que, a pesar de la tradicional identificación de la lengua de la lírica coral con el dialecto dórico, los dialectalismos más numerosos son los jonismos, a menudo combinados con arcaísmos y epicismos, y también algunos aticismos. Tras observar el uso que el poeta hace de la variedad lingüística para caracterizar algunos pasajes, en un cuarto y quinto apartado, la comparación con otros géneros líricos y con otros ditirambos revela la importancia de los mecanismos narrativos en el ditirambo e incluso su progresivo acercamiento al drama.

Palabras clave: Baquílides – ditirambo – dialecto – innovación – arcaísmo – lengua poética

Abstract: Bacchylides' dithyrombs, mostly studied from a literary point of view, are the largest extant examples of this choral lyric genre, whose evolution towards the New Dithyramb still raises many doubts. In order to define the poetic language of the Bacchylidean dithyrombs, first of all, a linguistic study of several phonetical, morphological, syntactical and lexical features is needed. Their subsequent classification shows that, despite the traditional identification of choral lyric with Doric dialect, Ionicisms are the most abundant dialectalisms, usually mingled with archaisms and epicisms and some Atticisms too. After having observed how the poet profits from this linguistical diversity to portrait some

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Trabajo Final de Máster», perteneciente al Máster Oficial de Investigación en Lenguas y Literaturas, bajo la dirección del Dr. Jordi Redondo i Sánchez, Catedrático de Filología Griega de la Universitat de València. Fue defendido el 10 de julio de 2015 en la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació de la Universitat de València, bajo la presidencia de la Dra. Carmen Morenilla Talens, Catedrática de Filología Griega.

Philologica Urcitana

Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 13 (Septiembre 2015) 99-112

Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)

characters, comparison with other lyric genres and with other dithyrambs in a fourth and fifth chapters reveals the importance of narrative devices in dithyramb and even its progressive approach to drama.

Keywords: Bacchylides – dithyramb – dialect – innovation – archaism – poetic language

INTRODUCCIÓN

Como Trabajo de Fin de Máster estudiamos la lengua poética de un subgénero lírico: el ditirambo. Exiguamente conservado y de naturaleza largamente discutida, este tipo de himno dionisiaco es uno de los géneros de la lírica coral griega más a menudo olvidados; con todo, la estrecha vinculación de las representaciones ditirámbicas con los festivales atenienses y su carácter eminentemente narrativo lo convierten en un campo de estudio de lo más indicado para apreciar hasta qué punto eran determinantes en la construcción de una lengua literaria los modelos de la lírica coral, el origen del poeta y la polis a la que se dedicaban las obras. Fijado así el género objeto de estudio, cabe explicar la elección del autor: Baquílides.

Hasta finales del siglo XIX este lírico de Ceos era poco más que el último nombre del canon de los nueve líricos griegos establecido por los filólogos alejandrinos; los restos de su obra se encontraban en citas de gramáticos y escoliastas y de él apenas se conocían datos biográficos más allá de su parentesco con Simónides y unas supuestas alusiones de Píndaro que atestiguarían su rivalidad. En 1896 el descubrimiento de un papiro de época helenística permitió recuperar algunas odas –de las que pronto se publicó la *editio princeps* (KENYON, 1897) y que llegaron a la treintena con la adición de algunos fragmentos (NORSA, 1941)–, entre las que se cuentan los únicos ditirambos completos conocidos hasta la fecha, por lo que fácilmente se puede considerar a Baquílides (incluso aunque solo sea por criterios meramente cuantitativos) el mejor representante del género.

Nuestro estudio de los ditirambos baquilídeos se basa y estructura en los siguientes objetivos: identificar y clasificar los diferentes rasgos lingüísticos fonéticos, morfológicos y sintácticos según su variedad diatópica o diacrónica; analizar los efectos estilísticos más relevantes de las formas lingüísticas utilizadas y, en un nivel más general, comparar las obras estudiadas tanto con otros géneros líricos como con los fragmentos ditirámbicos de Simónides y Píndaro para apreciar mejor sus semejanzas y diferencias. Hay que advertir de que el estudio se ha limitado a los rasgos más relevantes con el propósito de ofrecer una visión completa aunque no exhaustiva y, a menudo, teniendo que tratar superficialmente casos que merecerían una discusión en profundidad.

El corpus sobre el que se ha realizado el análisis lingüístico incluye los ditirambos de Baquílides, las composiciones 15 a 29 de la edición de B. SNELL & H. MAEHLER (1992¹⁰). Como corpus de referencia hemos acudido a los restos ditirámbicos de los dos autores canónicos contemporáneos: los de Simónides, incluidos en *Poetae Melici Graeci* (PAGE, 1962), y de Píndaro, los fragmentos 70a-86a (SNELL & MAEHLER,

1989⁹)¹, así como, para observar la relación con otro género cultivado por el mismo autor, a los epinicios de Baquílides, las composiciones 1 a 14 de la edición ya mencionada. La metodología utilizada parte de los principios de la filología: privilegiar el texto sobre las opiniones preconcebidas, contando para ello, según la *observatio maasiana* que establece la depuración de las formas viciadas por el proceso de transmisión textual, con óptimas ediciones críticas, siendo la de B. Snell & H. Maehler (1992¹⁰) la tomada como referencia. El análisis directo de los trece ditirambos de Baquílides constituye el núcleo del trabajo, en el que se analiza la relación entre la aparición de determinadas formas y las necesidades expresivas del autor, al tiempo que la bibliografía secundaria ha sido imprescindible en la labor previa de contextualización de la obra estudiada, así como, especialmente, para la identificación de los diferentes rasgos lingüísticos y para esclarecer, más allá de la mera descripción y recuento de formas, su a menudo discutida filiación dialectal.

1 CLASIFICACIÓN DE LOS DIFERENTES ELEMENTOS LINGÜÍSTICOS

Es de sobra conocida la tradicional identificación de las lenguas literarias griegas con un dialecto diatópico determinado, que establece que la lengua de la prosa es jonia, la de la lírica monódica, eolia y la de la lírica coral, doria. Según esta consideración, establecida en gran medida por AHRENS (1891: 157-181) y repetida en los manuales de historia de la lengua más conocidos, el ditirambo, como toda lírica coral, debe mostrar una clara predominancia de dorismos aun admitiendo algunos epicismos y eolismos, ya que, a pesar del origen del poeta, la lírica coral debía tener como público original los dorios (MEILLET, 1930³: 210). Ahora bien, el mismo Meillet ya se había dado cuenta de lo inconveniente de equiparar dialectos epicóricos con lenguas literarias artificiales:

Les langues littéraires ne trompent pas: nul n'ignore qu'elles ne fournissent pas l'usage ordinaire de la langue parlée. Mais elles représentent un usage fixé par les intéressés; l'observateur sait ce qu'il doit décrire et étudier; il est en présence d'une norme, dont il a été pris conscience et qui a été maintenue volontairement. (MEILLET, 1930³: 115)

Partiendo de la base de que solo las innovaciones pueden marcar un rasgo dialectal respecto a la base común y siguiendo las tesis más recientes que cuestionan este tópico poniendo de relieve las particularidades de cada autor (VERDIER, 1972; FELSENTAL, 1980), atendemos al criterio de la filiación dialectal para comprobar en qué medida es cierta la proporción de «dorismos» y demás elementos dialectales en la obra del autor de Ceos.

¹ No tomamos en cuenta los todavía más exigüos fragmentos ditirámicos de otros autores recopilados por SUTTON (1989).

En primer lugar, el rasgo más distintivo entre los «dorismos» de la lírica, la $\bar{\alpha}$ en lugar de la η jonia, es claramente una conservación de un proceso claramente ya cumplido en época de Baquílides (LAROCHE, 1972); ahora bien, el que aparezca donde no es etimológica permite considerar hiperdorismos o hipercaracterizaciones δίνα[σ]εν (18, 18 junto a δίνηντο 17, 107) y ἀμέρας (19, 27 junto a ἡμερος, igualmente dorio; SNELL & MAEHLER, 1992¹⁰: XVIII-XIX), presentes ya en la tradición literaria (cf. δίνασεν Eur. Or. 1458; ἐδινάθην P. P. 11, 38 y ὠκυδινάτοις I. 5, 6). Cabe relacionar con esta característica fonética la predominancia en el genitivo singular de los temas en $\bar{\alpha}$, donde siempre encontramos $-\bar{\alpha}\varsigma$, y de la contracción en $-\bar{\alpha}\nu$ en el genitivo plural, de la que contamos nueve ejemplos: $\delta\bar{\upsilon}\bar{\alpha}\nu$ (15, 46), $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\bar{\alpha}\nu$ (17, 13), $\tau\bar{\epsilon}\bar{\alpha}\nu$ (17, 21), $\tau\bar{\alpha}\nu$ $\iota\epsilon\rho\bar{\alpha}\nu$ $\Lambda\theta\alpha\nu\bar{\alpha}\nu$ (18, 1), $\Lambda\theta[\alpha\nu\bar{\alpha}\nu$ $\iota\epsilon\rho\bar{\alpha}\nu$ (23, 1) y $\text{Μουσ}\bar{\alpha}\nu$ (19, 4); aunque no es exclusiva de los dialectos dorios (CHANTRAINE [1983: 33] indica que aparece también en tesalio, lesbio y arcadio) y además aparece combinada con otras formas de las desinencias de los temas en $\bar{\alpha}$ como $-\acute{\epsilon}\omega\nu$, con el timbre jonio y sin contraer: $\acute{\alpha}\chi\acute{\epsilon}\omega\nu$ (15, 53) y $\mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\omega\nu$ (19, 2) o, con la contracción propia del jonio $-\omega\nu$, $\acute{\alpha}\mu\beta\rho\sigma\acute{\iota}\omega\nu$ (19, 2) y $\mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\omega\nu$ (15, 53). El mantenimiento de la dental sin asibilar se encuentra en ejemplos aislados como $\tau\bar{\epsilon}\bar{\alpha}\nu$ (17, 2); $\sigma\acute{\epsilon}\acute{\upsilon}\omicron\nu\tau'$ (18, 10)², $\tau\iota\nu$ (18, 14) y $\varphi\bar{\alpha}\tau\iota$ (27, 36). Parece claro, pues, que no hay auténticos dorismos en el ditirambo, siendo la $\bar{\alpha}$ desaparecida del jonio y mantenida, entre otros, en el dialecto dorio la única conservación mantenida generalmente y que aportaría la coloración típica del género (HOFFMANN, DEBRUNNER & SCHERER, 1973: 130-133).

En lo que respecta a los eolismos, encontramos un único caso de alargamiento compensatorio en $-\omicron\iota\varsigma-$: $\lambda\alpha\chi\omicron\iota\varsigma\alpha\nu$ (19, 14), rasgo presente en otros dialectos como el dorio (MEILLET, 1930³: 131, LORENTE SOLANO, 1989) y reminiscencia de otras obras líricas (cf. Alc. fr. 41, 17 Bergk, P. O. 14, 2 y fr. 165, 1). Aparecen en registros similarmente reducidos rasgos como la desinencia de dativo de plural $-\epsilon\sigma\sigma\iota$, muy probablemente resultado de una analogía proporcional $-\omicron\iota : -\omicron\iota\text{-}\sigma\iota = -\epsilon\varsigma : -\epsilon\sigma\text{-}\sigma\iota$, compartida, de nuevo, por varios dialectos como el lesbio, el tesalio, el beocio, el focidio, el locrio, el corintio, el eleo y el argivo (por lo que su aparición en la literatura demuestra más un poetismo que una adscripción geográfica concreta, LAZZERONI, 1988): $\pi\acute{\alpha}\iota\delta\epsilon\sigma\sigma\iota$ (15, 39) y $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\sigma\sigma\iota$ (17, 123); el dativo del pronombre personal de primera persona de singular $\acute{\alpha}\mu\mu\iota$ (17, 25) e incluso el preverbio $\pi\epsilon\delta-$ en lugar de $\mu\epsilon\tau-$, en una forma artificial, el $\acute{\alpha}\pi\alpha\acute{\xi}$ $\lambda\epsilon\gamma\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$ $\pi\epsilon\delta\omicron\iota\chi\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$ (16, 13) que evoca a Alceo según JEBB (1905: 371).

² La elisión permite contemplar, aun con reticencias para SNELL & MAEHLER, la posibilidad de que se trate de una voz media $\sigma\acute{\epsilon}\acute{\upsilon}\omicron\nu\tau\alpha\iota$ (1992¹⁰: XIX); por su parte, IRIGOIN (1993: LII) la considera claramente una forma activa que supone un excepcional acercamiento a la tradición lírica.

Más significativas pueden resultar formas verbales como los cinco aoristos en gutural, con la desinencia -ξα o -σσα para temas de presente en -ζω, donde el jonio extendería el tratamiento como dental en -σα³; el poetismo se demuestra por ser todos ellos formados sobre presentes sufijados o raros en la prosa como τρέω, ὀλέκω, πετάζω o de contenido claramente ritual como ὀλολύζω y παιᾶνίζω: ὄλεσσαν (15, 64), ὀλόλυξαν (17, 27), πέτασσε (17, 72), τρέσσαν (17, 92) y παιάνιξαν (17, 129). Vale la pena destacar los dos desiderativos δαμάσειας (17, 44) y μείξειε (27, 10) con el antiguo morfema -*sei, aunque sin su significado original, presente en Homero y conservación mantenida en lesbio (HOLLIFIELD, 1981; CHANTRAINE, 1983: 176). Podría considerarse el eolismo más abundante en nuestro corpus la desinencia de infinitivo activo en -μεν: ἔμμεν (18, 31; 56), ἴμεν (19, 12) y el aoristo θέμεν (17, 70), propia del grupo occidental y totalmente ajena al jonio-ático y al arcado-chipriota (aparece más concretamente en las hablas noroccidentales dorias y el tesalio, así como en la épica homérica; MARTÍN VÁZQUEZ, 1993: 247), y, más específicamente, la particular forma ἔμμεναι (18, 14), innovación del lesbio literario no compartida con otros dialectos eolios (MARTÍN VÁZQUEZ, 1993: 243, refuta en su estudio sobre los dialectos epicóricos la definición que da JEBB [1905: 87] de ἔμμεν y ἔμμεναι como *Old Ionic*). Tratándose de formaciones aisladas y de reducida difusión en los ditirambos, además de las representantes más convencionales del dialecto, parece conveniente explicar estos rasgos como poetismos, muestra del influjo de la tradición lírica, especialmente el alargamiento en -οισ- o, igualmente, como llegadas a través de la épica homérica.

De acuerdo con las descripciones generales que introducen la obra de Baquilides, la particularidad más marcada del autor son los dialectalismos jonios atribuibles a su origen en la isla de Ceos (SUÁREZ DE LA TORRE, 2008⁴: 230; ROBBINS, 1997: 287; DE MARTINO & VOX, 1996: 469; *contra* IRIGOIN, 1993: IL). Encontramos, por una parte, características básicas de la mayoría de dialectos orientales y que se mantienen a lo largo del corpus, como la pérdida de Ϝ, de la que solo quedan algunos hiatos asistemáticos que suponen más una licencia métrica que una verdadera conservación, como *ἰόπλοκοι* (17, 37) y *(Ϝ)οπί* (17, 129) frente a *(Ϝ)ἰόπλοκον* y *ὀπί* en los epinicios (1, 77 y 9, 72)⁴; las asibilaciones; los alargamientos compensatorios en -ουσ- (cuya única excepción ya hemos comentado); el uso extensísimo del *v̄* ἐφέλκυστικόν, que aparece hasta en once desinencias de dativo de plural y en cincuenta y siete formas verbales, y, notablemente, rasgos morfológicos como la forma contracta del genitivo de singular

³ MEILLET (1930³: 201) lo considera un dorismo, HOFFMANN, DEBRUNNER & SCHERER (1973: 131-132) un homerismo y SNELL & MAEHLER (1992¹⁰: XIX) un eolismo. CHANTRAINE (1983: 118-119), en cambio, dilucida que se trataría de un caso de elección atestado en todos los dialectos.

⁴ HOFMANN, DEBRUNNER & SCHERER (1973: 136) señalan que en los epinicios llega a encontrarse una falsa Ϝ por ultracorrección en *ἰόν* (5, 75).

temático en *-ου* y de plural en *-ων* (aunque, como se ha dicho, no es la más frecuente en los temas en *ā*); los dativos de plural en *-οισι* o *-αισι*; el posesivo de primera persona de plural con la desinencia *-τερος* (*ἀμέτερας* 18, 5, aún con el timbre *α* original); el sistema ternario de los demostrativos; la desinencia *-ειν* de los infinitivos, la más frecuente con catorce apariciones, y el adverbio *αὔτις* (15, 62)⁵.

Por otra parte, incluso asumiendo la imposibilidad de distinguir en la mayoría de los casos qué es heredado del jónico epicórico nativo del poeta y qué de la tradición épica, destacan como específicamente jonios y ajenos, por ejemplo, al ático el mantenimiento del grupo *-ρσ-* de *ὀρσιμάχου* (15, 3); *ὀρσιάλω* (16, 19); *θ]άρσος* (17, 50); *ἐπόρσυν'* (17, 24; 89) y *θαρσέα* (25, 11), en lugar de la asimilación en *-ρρ-* y la solución en diptongo del hiato *εο > ευ*, innovación posthomérica propia también del este del dominio dorio (LEJEUNE, 1982³: 251): *αίρεῦνται* (15, 56); *φθέγγευ* (18, 12) y *φορεῦντες* (21, 3).

Los ditirambos de Baquilides incluyen un cuarto tipo de dialectalismos: los aticismos, cuya presencia es notoria por su valor estilístico en pasajes concretos (que detallaremos en el siguiente apartado) y por la alternancia que mantienen con formas jonias, pero, a pesar de la tradicional vinculación del género con Atenas⁶, bastante limitada, como corresponde a una lengua poética que no pretende imitar ningún habla real en particular. Hallamos, pues, variaciones en las formas resultantes de la caída de *ϕ* postconsonántica, entre aquellas con alargamiento compensatorio como *κούρους* (17, 3), *κοῦραι* (17, 125), *μοῦνον* (18, 35) y *ξείναι* (27, 39), propias del jonio entre otros dialectos (más concretamente, del jonio continental y de algunas islas y del dorio oriental de Argos, Tera, Cirene, Cos y Rodas, siendo también el tratamiento más frecuente en Homero; LEJEUNE, 1983³: 158), y aquellas mayoritarias sin ningún efecto: diferentes formas de la flexión de *κόρα* (16, 19; 17, 32; 103; 19, 5; 18; y 20, 5), *μόνους* (18, 46) y *νόσον* (26, 8), típicas del ático. Vacila igualmente la distribución entre las desinencias de dativo *-οις* y *-αις* frente a *-οισι(v)* y *-αισι(v)*, con aproximadamente el doble de las formas herederas del instrumental, menos marcadas y extendidas en el ático, el jonio de Eubea, el dorio, el beocio y el arcado-chipriota (CHANTRAINE, 1983: 26) que de las derivadas del locativo, propias del resto del dominio jonio (diecisiete dativos en *-οις* frente a diez en *-οισι[v]* y diez en *-αις* frente a tres en *-αισι[v]*). En cualquier caso, debían confundirse con facilidad y la lírica atestigua este caso de elección, probablemente poco significativa, dado que la primera, poco más abundante,

⁵ Infrecuente en la lírica pero curiosamente muy bien atestiguada en los epinicios baquilídeos (3, 89) y pindáricos (*cf.* *O.* 1, 66, *P.* 4, 273, 9, 104; *N.* 3, 56; 4, 70; 8, 44; *I.* 1, 39).

⁶ Resulta curioso ver como en cierto momento se llegó a considerar, quizás como reflejo de la vinculación entre ditirambo y drama, que el ático y no el dorio era la lengua del ditirambo, opinión ya cuestionada a comienzos del siglo XIX por LUETCKE (1829: 1-2).

aparece en más dialectos aparte del ático, por lo que no sería extraño que el poeta descartara la jonia, más marcada.

Hecho el recuento de las posibles variedades diatópicas atendiendo a las innovaciones dialectales, cabe considerar el eje diacrónico, ya que la lengua del ditrambo muestra gran cantidad de arcaísmos y conservaciones, desde la ya mencionada $\bar{\alpha}$ y el ocasional mantenimiento de la dental sin asibilar hasta la huella métrica del hiato resultante de la pérdida de ɸ inicial con el pronombre $\text{o}\acute{\iota}$, de manera regular y contrariamente a las inconsistencias registradas en el resto de palabras (17, 19; 37; 115; 18, 46 y 20, 9), el anafórico $\text{v}\acute{\iota}\text{v}$ (15, 56; 16, 31; 17, 84; 91; 112; 19, 27; 42 y 27, 34; 36) e incluso el uso del τε simplex en hasta veinticinco pasajes (DENNISTON, 1962²: 497-503, informa de que aún se encuentra en la prosa clásica, pero con muchas restricciones). En muchos casos los arcaísmos son fácilmente explicables como características inexcusables de una lengua poética marcada en gran medida por la épica, con la que comparte rasgos más concretos como la falta de contracciones, por ejemplo en los genitivos de plural (ya con el timbre propio del jonio en $\acute{\alpha}\chi\acute{\epsilon}\omega\text{v}$ [15, 53] y $\mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\omega\text{v}$ [19, 2]), el hiato de $\acute{\epsilon}]\ddot{\upsilon}\kappa\tau\acute{\iota}\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha\text{v}$ (15, 10 y 20, 10) y $\acute{\epsilon}]\acute{\upsilon}\theta]\rho\omicron\nu\omicron\varsigma$ (16, 3), o, entre las características morfológicas, la desinencia de genitivo de singular temático en $-\omicron\iota\omicron$ en los epítetos $\acute{\alpha}\mu\beta\rho\acute{\omicron}\tau\omicron\iota'$ (17, 42)⁷ y $\text{E}\ddot{\upsilon}\rho\alpha\lambda\acute{\alpha}[\mu\omicron\iota']$ (26, 5); la conservación del grupo con la silbante doble en la desinencia de dativo de plural en $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\sigma\iota\text{v}$ (15, 49) y $\kappa\acute{\epsilon}\rho\delta\epsilon\sigma\sigma\iota$ (15, 57) y los cuatro infinitivos con desinencia $-\epsilon\text{v}$: $\theta\ddot{\upsilon}\epsilon\text{v}$ (16, 18); $\acute{\epsilon}\rho\acute{\upsilon}\kappa\epsilon\text{v}$ (17, 41); $\acute{\iota}\sigma\chi\epsilon\text{v}$ (17, 88) y $\phi\upsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\epsilon\text{v}$ (19, 25); mal llamados tradicionalmente *infinitivos dorios*, aparecen en los dialectos noroccidentales y dorios y en el grupo oriental, aunque en jonio-ático son un arcaísmo más raro que en arcado-chipriota (MARTÍN VÁZQUEZ, 1993: 249).

Más significativa resulta aún la predominancia de las formas de pasado sin aumento (con un total de cincuenta y ocho pretéritos sin aumento frente a treinta y cinco con él) y, en sintaxis, el uso demostrativo (15, 59; 17, 71; 81 y 26, 14) y relativo (17, 115) del tema del artículo, del que aparecen formas casuales residuales como el instrumental $\tau\acute{\omega}$ (17, 39) y el locativo $\tau\acute{\omicron}\theta\iota$ (17, 101), el adverbio $\acute{\omicron}\tau\epsilon$ (17, 105), así como la elección del nexos condicional ausente del jonio $\acute{\alpha}\acute{\iota}\kappa\epsilon$ (17, 64) y algún acusativo lativo ($\delta\acute{\omicron}\mu\omicron\nu$ 17, 100 y $\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\rho\nu$ 17, 101) o dativo locativo sin preposición ($\delta\acute{\omicron}\mu\omicron\iota\varsigma$ 17, 110). En otros casos el homerismo no resulta tan evidente porque rasgos como la desinencia de genitivo de singular $-\epsilon\omicron\varsigma < \eta(\text{ɸ})\omicron\varsigma$ de los temas en ɸ , la dental conservada en el dativo pronominal $\tau\omicron\iota$ (17, 78 y 18, 1) y el alomorfo más frecuente de la preposición $\acute{\epsilon}\varsigma$ (15, 62; 17, 63; 73; 77 y 20, 10) se conservan también en el jonio corriente.

⁷ JEBB (1905: 378-379), como Wilamowitz y Wackernagel antes que él, la corrige en $-\omicron\text{v}$, mientras que SNELL & MAEHLER en su edición la cambian por un acusativo en $-\omicron\text{v}$; sin embargo, el sentido y la *lectio difficilior* del manuscrito permiten mantener, de acuerdo con el criterio de IRIGOIN, la desinencia $-\omicron\iota\omicron$.

2 BREVE ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Apartando por el momento las vacilaciones propias de los casos de clara elección, como en las desinencias de infinitivo o de dativo de plural, vale la pena, aun a riesgo de caer en la sobreinterpretación, intentar explicar algunas de estas formas especialmente llamativas por su excepcionalidad como un recurso estilístico que responde a fines particulares en pasajes determinados.

Así, en el ditirambo 15, también titulado *Los Antenóridas* o *El rescate de Helena*, la conservación de la doble sigma en Χάρισσιν (15, 49) y κέρδεσσι (15, 57), junto al eolismo παίδεσσι (15, 39) posiblemente sea un arcaísmo de acuerdo con el tema épico. En el 16, una composición cultual con una estructura más tradicional sobre Heracles y Deyanira, κόρα (16, 19), el mantenimiento de la diéresis (sin ninguna forma diptongada del mismo preverbio en la oda) en ἐ[ύθ]ρονος (16, 3), la construcción ποτὶ δόμον (16, 29) y el uso de φώς (16, 11) para designar al héroe convienen al tono conservador. En el segundo proemio ditirámbico del corpus, en la oda 19, donde se enaltecen los atributos del poeta, aparece la única tmesis del corpus: βάλωσιν ἄμφι (19, 7).

Los ditirambos más caracterizados estilísticamente son el 17 y el 18, hecho nada sorprendente si se tiene en cuenta su mayor extensión y su polifonía: el primero incluye parlamentos en estilo directo de los personajes y el segundo es totalmente dialogado. En el ditirambo 17, *Los jóvenes*, que narra un enfrentamiento entre Teseo y Minos durante su viaje hacia Creta, las dos crisis κἀμέ (17, 34) y κηῦτυκτον (17, 50) caracterizan la lengua hablada, al igual que las abundantes elisiones. Es en esta obra donde se concentra la mayoría de verbos sufijados (en los que el uso del aumento es constante) del corpus baquilídeo; sin embargo, en los parlamentos abundan las formas sin aumento, arcaísmo estilísticamente marcado cuando no hace falta marcar el tiempo verbal porque no se trata de una narración (RODEGHIERO, 2015) y propio de un lenguaje elevado apreciable también en las formas pronominales τεῶν (17, 21) y ἄμμι (17, 25) en boca de Teseo, junto con otros arcaísmos léxicos.

El ditirambo 18, un diálogo entre Egeo y el coro, que le pregunta sobre las gestas del joven Teseo en su camino hacia el Ática, de ambientación completamente ateniense (no solo por el mito, como el anterior, sino también por el destinatario) presenta particularidades aún mayores. En él aparecen solo formas verbales con aumento, marcadas como recurso para enfatizar la narración, al tiempo que próximas al lenguaje hablado. Aunque no hay crisis, sí encontramos una significativa prodelisión: μὴ ᾽ντυχεῖν (18, 44), propia de la lengua del drama y que caracteriza el lenguaje del coro de la misma manera que la oración final con subjuntivo breve y de huella claramente homérica: ὄφρα μήσεται (18, 44) (GERBER, 1987), inmediatamente anterior, o, al comienzo de la oda, la conservación de la dental en la desinencia de la tercera persona del plural σεύοντ' (18, 10). Egeo, en cambio, responde al adjetivo μοῦνον (18, 35) del

coro con la forma ática μόνους (18, 46) y, si bien el poeta no escapa al uso recesivo del dual propio de las hablas jónicas haciéndolo concordar con un adjetivo plural, muestra cómo se conservaba en el ático corriente (CUNY, 1903: 454) con la forma φῶτε (18, 46). El *reihendes τε* (18, 19-23-24-26-27), que enlaza hasta cinco acciones, de manera similar a la sucesión de cuatro infinitivos unidos por la partícula δέ (18, 54-56-57-60), acentúa la sensación de rapidez en el relato del avance del héroe.

3 COMPARACIÓN CON OTROS GÉNEROS

Una vez examinadas las principales características intrínsecas de los ditirambos baquilídeos, la comparación con otras obras puede ayudar a dilucidar hasta qué punto suponen unas especificidades. Los epinicios, el otro género más cultivado por Baquilídes, comparten con los ditirambos la extensión de $\bar{\alpha}$, aunque en este caso alcanza incluso a formaciones particularmente jónicas; la caída de τ ; las asibilaciones y la ausencia de la solución con metátesis de cantidad $-\eta(\tau)\omicron\varsigma > -\epsilon\omega\varsigma$. Se diferencian en el uso exclusivo en los epinicios de la forma diptongada del preverbo $\epsilon\upsilon-$, de acuerdo con el uso común en la lírica coral y contrario a los pocos ejemplos con la diéresis arcaizante de los ditirambos. En el plano morfológico, aparecen más genitivos temáticos en $-\omicron\iota\omicron$, una mayor proporción de dativos «eolios» en $-\epsilon\sigma\iota$ (χαρίτεσσι 5, 9; περύγγεσσι 5, 18; πόδεσσι 6, 3; 13, 52 y πάντεσσι 13, 48; 13, 166), apócorpes (ἀμπαύσας 5, 7; ἄμπαυσεν 20D, 11; ἀντείνων 11, 100; κάππανε 20E, 2 y παρ χειρός 14, 40) y formas largas de preposiciones (ὑπαί 13, 139; παραί 13, 150 y διαί 20B, 24) totalmente ausentes de los ditirambos, además de muchos más y más variados derivados verbales, tanto prefijados como sufijados. En cuanto a la sintaxis, los epinicios son menos restrictivos a la hora de alternar tanto πρὸς como ποτί como preposiciones. Es reseñable, en lo referente a la creación léxica, cómo los epinicios presentan siete veces más ἄπαξ λεγόμενα que los ditirambos: doscientos treinta frente a treinta y cuatro, desproporción que no puede explicarse meramente por la mayor abundancia de epinicios, apenas el triple de versos que los ditirambos.

Queda claro que el ditirambo comparte con otros géneros, en este caso los epinicios, los usos comunes y esperables en la lírica coral. Sin embargo, su carácter narrativo y la inclusión de personajes que explica su tradicional identificación como el origen de la tragedia hacen interesante observar las concomitancias de este género lírico con la épica, a la que la acercan las abundantes elisiones y el $\nu\bar{\nu}$ ἐφέλκυστικόν, así como los abundantes recursos sintácticos que intensifican el ritmo narrativo, al tiempo que suponen un alejamiento de la lírica, o, especialmente a nivel léxico, con el drama ático.

4 RELACIÓN CON LOS DITIRAMBOS DE SIMÓNIDES Y PÍNDARO

Hasta ahora, la extensión similarmente reducida de los dos *corpora* de epinicios y de ditirambos nos hace admitir que las diferencias y desproporciones no son demasiadas, impresión que se acentúa al comparar con los exiguos restos de los ditirambos de Simónides y Píndaro. Además de los usos comunes en toda la lírica coral, como la ineludible $\bar{\alpha}$, las elecciones de la desinencia de dativo de plural $-\omicron\iota\varsigma$ o $-\omicron\iota\sigma\iota$, las formas donde la caída de ɸ postconsonántica produce alargamiento compensatorio o no y los aoristos en gutural a que Baquílides recurre ocasionalmente, los ditirambos de los tres autores coinciden en unas pocas particularidades de carácter más bien sintáctico, como el uso de ποτί solo como preposición, la preferencia por $\acute{\omega}\tau\epsilon$ en lugar de $\acute{\omicron}\sigma\tau\epsilon$ y, quizás el más importante, el afán de innovación léxica mediante la composición; pese a que los $\acute{\alpha}\text{παξ λεγόμενα}$ son más en los epinicios, los ditirambos de Baquílides cuentan con muchos términos que pueden considerarse innovadores por su escasa frecuencia o por estar solo registrados en autores posteriores. Las principales diferencias son las atribuibles a la influencia de diferentes dialectos: Píndaro, por ejemplo, mantiene generalmente la ɸ , presenta algunas formas con el alargamiento en $-\omicron\iota\sigma-$ (*Μοῖσα* 70a, 14 y *χορευοῖσασι* 70b, 22) y el genitivo singular temático en $-\omicron\iota\omicron$ (*Φόρκοιο* 70a, 17), mientras que Simónides sí muestra una desinencia de genitivo con metátesis de cantidad (*ἐξηγήσεως* fr. 103, 19).

Aparte de la relativa abundancia de jonismos, particularidad quizás limitable a Baquílides y su tío por su origen ceyo, la sintaxis sencilla (incluso más de lo corriente en la lírica) sí parece un recurso propio de todo el género ditirámbico para potenciar la narración y la secuenciación de los acontecimientos, con su predominio de la coordinación cuasiasindética y la yuxtaposición, donde se reducen al máximo las conjunciones, prefiriéndose el uso de formas impersonales del verbo, y donde las oraciones subordinadas más abundantes (doce de un total aproximado de veinte) son las temporales. También la abundancia de adjetivos y epítetos puede entenderse, más que como muestra de una verborrea descontrolada que normalmente se imputa al ditirambo y, sobre todo, al Nuevo Ditirambo, como un medio de sintetizar la información y evitar largas descripciones que paren el ritmo de la acción. Más que las coincidencias con lo que queda de otros ditirambos, son las diferencias respecto a los epinicios del mismo autor, ciertamente no abrumadoras pero existentes, las que ilustran estas particularidades del ditirambo frente a otros géneros de la lírica coral.

CONCLUSIÓN

Respondiendo a los diferentes objetivos planteados al comienzo, el análisis de los diferentes rasgos lingüísticos de los ditirambos de Baquílides ha permitido, en primer

lugar, verificar, en la línea que siguen numerosos estudios sobre la lírica griega desde hace tiempo, cómo descripciones tradicionales de algunas características como «dorismos» o «eolismos» resultan simplistas y poco adecuadas a las necesidades de una lengua poética. La mayoría de los llamados dorismos, en principio tan definitorios de la lírica coral, son, a fin de cuentas, arcaísmos. Los rasgos fonéticos y morfológicos más generales permiten describir la lengua del ditrambo baquilídeo como un jonio desprovisto de sus especificidades más marcadas (como sería la desinencia de infinitivo –ναι), que los homerismos, algunos eolismos y arcaísmos convierten en un lenguaje literario. La alternancia de formas propias de diferentes dialectos resulta plenamente coherente dentro del polimorfismo característico de la lengua poética griega; de hecho, según lo esperable, los dialectalismos más cercanos a las hablas reales no son dorios ni eolios, sino jonios o incluso, dado que no es cierto el tópico que hace de la lírica coral una creación destinada a los dorios, áticos cuando la ocasión lo requería.

En cuanto a su relación con otros géneros, aspecto que nos hemos limitado a esbozar y que abre interesantes vías de investigación, la lengua del ditrambo baquilídeo de época clásica, nada ajena a la evolución del sistema, muestra el afán de experimentación léxica que encontramos en géneros contemporáneos, a medio camino entre la lírica coral y el drama. Lejos todavía del exceso típico del Nuevo Ditrambo, el uso restringido de la derivación y composición hacen que Baquilídes parezca más bien conservador.

Estas conclusiones se ven forzosamente limitadas por el alcance necesariamente breve del trabajo, que ha impedido trascender y completar el análisis lingüístico con la observación de la métrica o de los recursos literarios. Esperamos al menos haber ofrecido una descripción de las principales particularidades lingüísticas de los ditrambos de Baquilídes que puedan contribuir a una mejor comprensión de la lengua poética de los diferentes subgéneros líricos.

Bibliografía

Fuentes primarias: ediciones, comentarios y textos

DE MARTINO, Francesco & VOX, Onofrio (1996), *Lirica greca III*, Bari: Levante Editori.

GERBER, Douglas E. (1984), *Lexicon in Bacchylidem*, Hildesheim-Zurich-New York: Olms Weidmann.

IRIGOIN, Jean, DUCHEMIN, Jacqueline & BARDOLLET Louis (1993), *Bacchylide. Dithyrambes-Épínicies-Fragments*, Paris: Les Belles Lettres.

JEBB, Richard C. (1905), *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge: University Press (reimpr. 1994, Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms).

KENYON, Frederic G. (1897), *The poems of Bacchylides, from a papyrus in the British Museum*, London: British Museum.

- MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel A. & GARCÍA ROMERO, Fernando (2006³), *Baquílides. Odas y fragmentos*, Barcelona: Gredos.
- NORSA, Medea (1941), «Due frammenti fiorentini del papiro di Bacchilide. P.Brit. Mus. 733», *ASNP* ser. II, 10: 155-163.
- PAGE, Denys L. (1962), *Poetae melici Graeci*, Oxford: Clarendon Press.
- SNELL, Bruno & MAEHLER, Herwig (1989⁹), *Pindari carmina cum fragmentis II*, Leipzig: B. G. Teubner.
- (1992¹⁰), *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Leipzig: B. G. Teubner.
- SUTTON, Dana F. (1989), *Dithyrambographi graeci*, Hildesheim-München-Zürich: Weidmann.

Bibliografía secundaria

- AHRENS, Heinrich L. (1891), «Über die Mischung der Dialekte in der griechischen Lyrik», en *Kleine Schriften*, vol. I: *Zur Sprachwissenschaft*, Hannover: Hahn, pp. 157-181 (reimpr. 1977, Hildesheim & New York: Olms).
- CHANTRAINE, Pierre (1983), *Morfología histórica del griego*, Barcelona: Avesta (= *Morphologie historique du grec*, Paris: C. Klincksieck, 1967).
- CUNY, Albert L. M. (1906), *Le nombre duel en grec*, Paris: C. Klincksieck.
- DENNISTON, John D. (1966²), *The greek particles*, Oxford: Clarendon Press.
- FELSENTHAL, Richard A. (1980), *The Language of Greek Choral Lyric: Alcman, Stesichorus, Ibycus and Simonides*, Madison: University Press.
- GERBER, Douglas E. (1987), «Short-vowel subjunctives in Pindar», *HSCP* 91: 83-90.
- HOFFMANN, Otto, DEBRUNNER, Albert & SCHERER Anton (1973), *Historia de la lengua griega*, Madrid: Gredos (= *Geschichte der griechischen Sprache*, Berlin: de Gruyter, 1969).
- HOLLIFIELD, Henry (1981), «Homeric ‘καίω’ and the Greek Desideratives of the Type ‘δρᾶσείει’», *IF* 86: 161-189.
- KURYŁOWICZ, Jerzy (1972), «L’origine de ν ἐπελκυστικός», en A. Ernout (ed.), *Mélanges de linguistique et philologie grecque offerts à Pierre Chantraine*, Paris: C. Klincksieck, pp. 75-81.
- LAROCHE, Emmanuel (1972), «Observations sur la chronologie de l’ionien α > η», en A. Ernout (ed.), *Mélanges de linguistique et philologie grecque offerts à Pierre Chantraine*, Paris: C. Klincksieck, pp. 83-92.
- LAZZERONI, Romano (1988), «Il dativo eolio in -εσσι. Un caso di rianalisi», *AGI* 73: 12-24.
- LEJEUNE, Michel (1982³), *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris: C. Klincksieck.
- LORENTE SOLANO, Antonio (1989), «Los alargamientos del tipo -οισα/-ωσα en Alcman», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos I*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 216-222.
- LUETCKE, Friedrich W. L. A. (1829), *De Graecorum dithyrambis et poetis dithyrambicis*, Berlin: Typis I.F. Starckii.
- MARTÍN VÁZQUEZ, Lourdes (1993), «La formación del infinitivo activo en griego», *CFC(G)* 3: 231-271.
- MEILLET, Antoine (1930³), *Aperçu d’une histoire de la langue grecque*, Paris: Hachette.

- PAVESE, Carlo O. (1971), «La lingua della lirica corale come lingua d'una tradizione poetica continentale», *Glotta* 45: 164-185.
- ROBBINS, E. (1997), «Public poetry. Bacchylides», en Douglas E. Gerber (ed.), *A companion to the Greek lyric poets*, Leiden: Brill, pp. 278-287.
- RODEGHIERO, Sira (2015), «L'aumento verbale nella narrazione omerica tra testo e sintassi», comunicación presentada en el *International Colloquium on Ancient Greek Linguistics* (Roma, 23-27 de Marzo del 2015).
- SEGAL, Charles (1998), «Bacchylides reconsidered: epithets and the Dynamics of lyric narrative», en *Aglaia: The poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*, Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 251-279.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (2008⁴), «Lírica coral», en Juan A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid: Cátedra, pp. 206-242.
- VERDIER, Christian (1972), *Les éolismes non-épiques de la langue de Pindare*, Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.
- ZIMMERMANN, Bernhard (1992), *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

EL CINE DISTÓPICO COMO LEGITIMACIÓN DEL ORDEN VIGENTE

VARGAS OLIVA, Santiago*
Santy.zizou@gmail.com

Fecha de recepción:
5 de agosto de 2015

Fecha de aceptación:
10 de septiembre de 2015

Resumen: El propósito de este ensayo es el de analizar y desenmascarar el discurso conservador, liberal y legitimador del sistema capitalista presente en el género cinematográfico distópico a raíz del discurso de Francis Fukuyama sobre el «fin de la Historia» y la caída de la URSS. Para ello, se intentará mostrar al lector las estrategias ideológicas utilizadas para el fortalecimiento de ese discurso a través del cine de masas.

Palabras clave: discurso legitimador – cine distópico – Fukuyama – capitalismo – distopía – ideología dominante.

Abstract: The purpose of this essay is to examine and unmask the conservative, liberal, and legitimate discourse found in dystopian cinema as a result of Francis Fukuyama's discourse about the end of History and the fall of the Soviet Union. For this purpose, the reader will be informed about the ideological strategies used to strengthen this discourse through the mainstream cinema.

Keywords: legitimate discourse – dystopian cinema – Fukuyama – Capitalism – dystopia – dominant ideology.

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Literatura, Imagen y Tecnologías de la Comunicación» y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

INTRODUCCIÓN

La tradición utópica, descendiente de la gran obra maestra de Platón *La República* y su gran competidora *Utopía*, de Tomás Moro –que dio nombre al género siglos después–, es muy longeva. Como subgénero y parte de esta gran tradición surge la «utopía negativa» o «distopía», un tipo de obras que tomó un cariz separatista, lo cual las convirtió en una atractiva opción para el lector o espectador, hasta el punto de convertirse en un género en sí. Si tomamos la clásica definición de Hernández Ranera, una distopía es una «sociedad ficticia indeseable en sí misma» (2008: 14), una descripción que difiere de todo punto de aquella otra que diera Moro a su *Utopía*, a la que calificó como «la mejor forma de comunidad política» (Moro, 1998: 39).

En la actualidad y desde la caída de la antigua URSS, tras aquel desolador artículo de Francis Fukuyama (1993) que anunciaba el «fin de la Historia», el género está siendo explotado hasta la extenuación. Las obras distópicas surgen fruto de las condiciones materiales existentes y como parte de un discurso que busca el fortalecimiento de ese nuevo orden mundial de capitalismo, consumo y globalización anunciado por Fukuyama. El objetivo de este trabajo será el de desenmascarar los mecanismos y estrategias, así como el propio discurso a veces escondido, a veces no tanto, detrás de este tipo de producciones, en concreto de las producciones hollywoodianas.

1 MADE IN HOLLYWOOD

Las «ideas de la clase dominante son las ideas dominantes» (Marx, 1974: 81), y quién mejor para difundir dichas ideas que Hollywood. No obstante, la distopía es una taxonomía de obra cuya idiosincrasia es fuertemente satírica (Hernández, 2008: 14). Es decir, la distopía era y en ocasiones parece ser una crítica de la sociedad actual o de su sistema axiológico; por ello, su contenido puede ser, a priori, fuertemente subversivo e instigador. Sin embargo, este discurso, que forma parte de la polisemia de este modelo de textos o películas, queda subyugado en una «jerarquía semántica» (Maldovsky en Talens, 1978: 55) gobernada por la legitimación del orden mundial vigente. En otras palabras, ese elemento irónico, trasgresor y provocador queda en un plano inferior, dominado por elementos fuertemente reaccionarios.

Si tomamos algunos de los filmes distópicos más aparentemente subversivos de los últimos veinticinco años, por ejemplo, *V de Vendetta* (2006) o *In time* (2011), descubriremos que son películas que pertenecen a las productoras Warner Bros. y New Regency, respectivamente. Ambas empresas, que facturan miles de millones de dólares americanos y que se sitúan en Hollywood, se dedican a un negocio cultural que tiene por objeto eso mismo: crear una cultura de masas con la ideología de la clase dominante. Su objetivo, como dijera Marx y Engels (1975), es el de:

Representar su interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad – una sociedad globalizada– [...] esta clase está obligada a dar a sus pensamientos la forma de universalidad, a representarlos como los únicos razonables y únicos válidos de manera universal. (Marx y Engels, 1975: 36)

Dijo Trotski que «el arte burgués lleva desarrollándose durante más de cinco siglos, pero es en el siglo XIX cuando alcanza su apogeo» (Trotski, 1979: cap. VI); el capitalismo ha ido encontrando y haciendo florecer sus formas de expresión y una de ellas, la más tardía, es el cine. La gran accesibilidad y popularidad del cine como elemento cultural lo hace ser un genial transmisor de doctrinas al público; a la vez, puede ser, para el estado liberal, un escondite donde se infiltran idearios intrusos. El Macarthismo es un botón de muestra del grandísimo interés del Estado y las fuerzas gobernantes por mantener a la población alejada de prédicas contrarias a la superestructura dominante. El discurso ideológico americano inherente al cine es un elemento vigente a lo largo de la historia contemporánea. De ello se dieron cuenta otros ideólogos que propusieron un cine antiamericano y con una fuerte carga ideológica como alternativa, verbigracia, el cine de propaganda nazi impulsado por su ministro Goebbels.

Dicho lo anterior, a lo largo de las siguientes páginas, en términos metasemióticos, mi propósito será el de «analizar la relación entre el código y el mensaje» presentes en las cintas, «la relación entre el signo y el discurso» (Eco en Talens, 1978: 29) que se mantiene a la cabeza de la jerarquía de significados que conforman las obras distópicas, tan abundantes en las últimas décadas.

2 UN NUEVO GIRO A LA TRADICIÓN UTÓPICA

En un interesante artículo, López Keller (1991) analiza la tradición utópica y algunas características que la han ido definiendo a lo largo de su dilatada historia; asimismo, la autora remarca una «inversión en esa corriente utópica» a partir del siglo XX. Dicha inversión se materializa en tres puntos: primero, con el rechazo de la utopía; segundo, con la desaparición de la creación utópica, y tercero, con el surgimiento de la distopía (López Keller, 1991: 11). Su análisis refleja acertadamente la tendencia literaria distópica desarrollada a lo largo del siglo XX, cuyo referente fue la trilogía novelesca integrada por *Fahrenheit 451*, *Un mundo Feliz* y *1984*. Sin embargo, desde principios de los noventa debo señalar el nuevo giro en la tradición utópica, un cambio que se materializa en el cine masificado de las grandes superproducciones. Si el surgimiento de la distopía ha marcado la literatura y las adaptaciones cinematográficas del siglo que precede al actual, la distopía posmoderna posee la soberanía desde que llegó el fin de la lucha de las ideologías (Fukuyama, 1993).

La narrativa distópica se «presenta como una sátira» (Hernández, 2008: 14), una propiedad que la ha acompañado siempre y que sigue presente también en las producciones actuales; como explica Martorell:

Si cada utopía **devalúa el presente** desde el que se escribe comparándolo con las excelencias de una sociedad ideal que la niega, **la distopía hace lo propio diseñando una sociedad letal a partir de él**. La advertencia que emite esta polémica corriente de la ciencia ficción no puede ser más diáfana. El infierno sobre la tierra descansará sobre tendencias indeseables de la actualidad llevadas hasta sus últimas consecuencias. (Martorell, 2012: 276)

En efecto, la sátira es indispensable en toda narración de este tipo. No obstante, la distopía de las dos últimas décadas, y aquí tenemos un punto clave del análisis, NO propone un descrédito del presente, ni mucho menos. Esta *neodistopía* se propone justamente lo contrario, una legitimación total del presente basándose en una característica posmoderna imprescindible: «la disolución de la noción de novedad» (Saldaña, 2012: 375). Es decir, el discurso principal que nos enuncia es que ya no puede haber más cambio porque hemos llegado al «fin de la historia». Como decía más arriba, la jerarquía de discursos que conforman toda obra de esta tipología mantienen en su estamento más elevado la reafirmación del presente. En palabras de Horowitz, «el temor al futuro así engendrado sirve para reforzar la aceptación de los valores presentes [...] hace que se adhiera con intensidad efectiva al sistema ideológico predominante» (Horowitz, 1969: 69).

Pero lo verdaderamente importante es determinar cómo lo hace, puesto que lo que lleva a cabo es una demostración exagerada precisamente del ahora. La respuesta es con la nostalgia, con el anhelo, del primer falso valor neoliberal: la libertad, el *laissez faire*, la posibilidad de labrarte tu futuro. La sociedad que aparece en las películas puede ser una exageración o tendencia de la actual, incluso una metáfora, pero lo que no es, sin duda, es la propia sociedad actual: una sociedad en la que puedes conseguir lo que quieras, consumir lo que quieras –aunque el desempleo y la pobreza invaden nuestras calles– y una sociedad en la que existe justicia y división de poderes –aunque la corrupción en los gobiernos liberales sea manifiesta–. Sintetizando, esta exaltación del presente y de rechazo de todo cambio posible que no llevaría a otra cosa que al empeoramiento es la formulación de una realidad terrible para nosotros: vivimos en una utopía, «la mejor receta socio-política posible es la de la democracia liberal» (Martorell, 2012: 284) de consumo de masas. Un paradigma ilustrativo de lo que expongo es la aclamada adaptación del cómic *V de Vendetta* (2006). Aunque V, su protagonista, haya alcanzado fama mundial en lo que a rebelión contra el sistema se refiere, debemos percatarnos de que este asesino de dirigentes políticos asesinos, corruptos y fascistas se censura a sí mismo. De hecho, a lo largo del film reitera que sus actos son reprochables

y que solo busca que, algún día, la gente pueda elegir a sus dirigentes. Su famosa frase «Los dirigentes deberían temer al pueblo y no al contrario» es significativa de que su búsqueda no es la emancipación total de la sociedad, sino instaurar un simple estado liberal con unas elecciones libres que, como vemos cada día, no difiere en demasía del Londres de la película: corrupción, poder para la Iglesia, desempleo, pobreza, leyes antidemocráticas y ausencia de derechos humanos. Con que, a pesar de contar con elementos interesantes y discursos aparentemente transgresores, en la cúspide de la jerarquía de significantes que conforma la obra de James McTeigue se encuentra la autoafirmación de la realidad mediante la nostalgia del presente.

3 EL OPOSITOR FRUSTRADO

La tesis antropológica de Fukuyama (1993) se deja notar con más fiereza en *Oblivion* (2013), de Joseph Kosinski. Si el señor Fukuyama advirtió que el derrumbe de la URSS no suponía otra cosa que el triunfo de la idea occidental de la sociedad de consumo, el personaje de Tom Cruise en este film de 2013 lo reafirma. El mundo está acabado, él solo convive con una mujer en una situación artificial de amor ligado a la dependencia; las relaciones humanas de amistad, tal y como se entendían, se han acabado para el protagonista. Sin embargo, muy a nuestro pesar, lo que él añora es la falta de cosas, de objetos y productos de consumo. Cada cierto tiempo, nuestro apuesto personaje se marcha rumbo a una cabaña en la más absoluta soledad para establecer una relación de contacto con objetos de todo tipo: un tocadiscos, una radio, un guante de *baseball*... los mira con añoranza. El análisis del protagonista no es crítico con el modo de vida anterior; es decir, el mundo se ha acabado por una guerra nuclear y él no está furioso con dicho planeta. Tan solo, y de modo muy patético, siente nostalgia por no poder ir a Walmart y comprar estupideces. Un análisis contrario de esta significación sería entender la escena como una crítica a nuestro modo de vida vacío de comprar y tirar. En cualquier caso, el espacio distópico, esa hipotética sociedad o mundo –apocalíptico o no– donde se desarrollan las narraciones, se presenta para el protagonista como un lugar donde no es posible su desarrollo personal y que es fruto de una constante angustia. La narratividad de la obra nos presenta, por tanto, un personaje principal contrario al régimen o sistema preponderante en dicho espacio. Esta estrategia de discurso es realmente efectiva, pues provoca la «identificación» del espectador con dicho personaje y nos hace compartir su angustia y ansias de liberación. El espectador imbuido en la historia no siente otra cosa que nostalgia por su propio presente y, de hecho, siente alivio al caer en la cuenta de que vive en su tan «utópica» democracia liberal. Ese personaje, detractor de la situación que vive, comparece frente a nosotros, frente al auditorio, como un personaje insatisfecho deseoso de volver a otros tiempos mejores, tiempos en los que vivimos nosotros.

4 ALIENACIÓN Y DESHUMANIZACIÓN

La superproducción de Warner Bros *In time* (2010) plantea una ingeniosa variación o inversión del «valor dinero» (Marx, 1988: 11 ss.) eliminándolo y colocando el «valor de cambio» en minutos de vida. Es decir, el dinero ha desaparecido y las personas han sido modificadas genéticamente para que, a los veinticinco años, comience la cuenta atrás de su reloj de vida, que solo tiene un año. A partir de ahí, mediante el trabajo, el intercambio, las apuestas, etc., pueden perder o ganar tiempo, con lo cual constantemente luchan por mantenerse vivos. El protagonista y cabeza de cartel, Justin Timberlake, emprende una cruzada *robinhoodiana* contra los ricos para arrebatárles tiempo –dinero– y repartirlo entre los «pobres». Pero lo que debemos analizar en este filme, más allá de la cruzada que emprende el protagonista, es el tratamiento de las clases desfavorecidas. Si bien es cierto que nos presentan esa cruda realidad de gente hacinada en fábricas y su lucha por la supervivencia, también nos pretenden transmitir la deshumanización como algo propio de la especie humana y no de las consecuencias del capitalismo de competencia constante. Podemos presentar dos ejemplos bastante ilustrativos al respecto: por un lado, cuando el desconocido millonario regala al protagonista «un siglo de tiempo» este le responde que «lo sabrá aprovechar». Su plan, en ese momento, no era otro que marcharse con su madre a otro distrito de una clase social superior para retomar su vida allí. Solo cuando su madre muere decide empezar la mencionada cruzada y, por tanto, se trata de un simple acto de venganza ante la muerte de ella. Su primer plan era el de huir, a pesar de conocer la realidad de aquel mundo donde «muchísimas personas deben morir para que unos cuantos sean inmortales». Sin embargo, la narrativa del texto lleva al espectador a identificarse con Timberlake y no lo culpan, puesto que «cualquiera hubiera hecho lo mismo». Por otro lado, la historia de la muerte de la madre del protagonista es desgarradora. Tras terminar su turno de trabajo, esta mujer debe coger el autobús para reunirse con su hijo; una vez pagadas algunas deudas y después de haber subido una hora el precio del billete, se percata de que no tiene tiempo para pagarlo. Le resta una hora y media de vida, y su hijo, que debe darle tiempo a su llegada, se encuentra a dos horas a pie; decide, acto seguido, explicarle su situación al conductor del autobús –un trabajador igual que ella, con una situación seguramente parecida–, que rehúsa ayudarla fríamente: no le importa lo más mínimo que esa mujer vaya a morir con total seguridad. En un último y desesperado intento, decide girar su cabeza hacia el resto de pasajeros que han escuchado lo que le ocurría en busca de que alguno se digne a ayudarla con su problema. La respuesta que recibe es de indiferencia; más de una decena de personas decide ignorarla y dejarla morir. ¿En qué se diferencia esa actitud de la de esos ricos que acumulan milenios de años? En nada, puesto que de lo que se trata es de presentar a todos por igual; el discurso busca

desmantelar la existencia de cualquier lazo de solidaridad entre las clases bajas y mostrar que ese egoísmo es propio de la especie humana, y la competencia, inherente a todas las sociedades.

5 UN DISCURSO DE ADVERTENCIA Y PREVENCIÓN: LA QUIMERA DE LA UTOPIA LIBERTARIA

Haciendo retrospectiva en la tradición utópica literaria como proyecto social, encontramos desde «los falansterios» de Fourier al *Nuevo mundo moral* de Owen (cf. Servier, 1969: 169 y ss.). Dichos proyectos preconizaban la solidaridad y cooperación de la sociedad porque creían que realmente era posible. Del mismo modo, Marx vio en la sociedad comunista esa concreción del desarrollo total del ser humano, una sociedad en cuya «bandera se escribiría: ¡de cada cual, según su capacidad; a cada cual, según sus necesidades!» (Marx, 2004: 30-31). Quizás sea la frase más utópica que se haya esbozado a lo largo de los tiempos. Esta frase, escrita por vez primera por Blanc en los años que circundan la revolución francesa, fue recurrente para otro autor llamado James Guillaume (1876), discípulo predilecto de Mijail Bakunin. En *Ideas sobre la organización social*, el anarquista libertario James Guillaume alude a los llamados «pactos de solidaridad» como nexo de unión entre una población o sociedad que se organiza a sí misma, que coopera y que es capaz de vivir en armonía.

En una relación totalmente antitética con los «pactos de solidaridad» encontramos el discurso de otra gran superproducción filmica: *La playa* (2000), de Daniel Boyle, adaptación de la novela homónima de Daniel Garland. *La playa* narra la historia de un viajero interpretado por Leonardo Di Caprio que llega a una isla paradisíaca cerca de Tailandia, cuya pequeña sociedad convive en forma de comuna libertaria. Lo que al principio parece como una pequeña sociedad idílica va siendo transformada por el guion en un lugar distópico. Los personajes son invadidos por el espíritu competitivo y los valores capitalistas; la sociedad igualitaria va dando paso a un lugar que es presentado al espectador como una pseudodictadura encabezada por una líder con pocos escrúpulos. La cinta nos insta a realizar una lectura hobbesiana del ser humano enunciándonos que la falta de un «monopolio de la violencia» no lleva a otra cosa que al permanente «estado de guerra» (Hobbes, 1989: cap. XI) entre las personas. La normalidad de la codicia y la usura con que se descubre el rostro humano nos recuerda peligrosamente a la dantesca obra *El señor de las moscas* (1954), de William Golding, adaptada al cine en 1990. La vida en comunidad es, según el relato, una quimera, un imposible ante la particularidad codiciosa del ser humano.

6 MÁS HOBBS...

En la línea de la explicación antropológica de Thomas Hobbes, se presenta otra cinta de millones de dólares producida por Universal Pictures y titulada *The Purge: la noche de las bestias* (2013). *The purge* muestra una distopía de libre mercado, según la clasificación bicéfala de Martorell (2012: 275), en la que el gobierno liberal y demócrata, ante la sucesión de crisis y recesiones, decide tomar una controvertida solución que consiste en despenalizar el crimen durante una noche. Mediante esta reforma se interrumpe las crisis, desciende la criminalidad –el resto del año, claro– y el crecimiento económico es constante y próspero. Asimismo, a los cinco minutos de película debemos hacernos una importante pregunta: si se diera el caso, ¿sobrevendría la situación que el filme nos muestra? Es decir, ¿comenzaríamos a asesinar unos a otros sin piedad? Dejando a un lado el discurso populista de empresario multimillonario con escrúpulos, de espíritu protestante y moralidad intachable personificado en la figura del protagonista Ethan Hawke, la exhibición *gore* del supuesto carácter violento de la especie humana es penosa. El discurso es evidente: si no existieran los aparatos del estado: policía, ejército, Justicia, etc., solo nos cabría esperar una vorágine de violencia y terror. De modo que esos lazos de solidaridad de los que hablábamos más arriba son fracturados con mayor virulencia en otro tipo de producciones narrativas como esta.

CONCLUSIONES

Una aproximación teórica acompañada de algunos ejemplos ilustrativos me permiten afirmar, como decía más arriba, que la tradición utópica que ejecutó un giro significativo hacia la distopía en el siglo XX y que, a partir de los años 90 y amparada por la tesis de Fukuyama, ha virado hacia el posmodernismo de la nostalgia. Las producciones distópicas de las dos últimas décadas presentan sociedades ficticias con un discurso que busca la legitimación en el presente. Unas producciones que están cargadas por elementos fuertemente reaccionarios e, incluso, conservadores que nos muestran la deshumanización de nuestra especie como algo universal y la competitividad como algo inherente a nuestra persona. Dicha presentación tiene dos objetivos: por un lado, el fortalecimiento de lo que Althusser llamó los «Aparatos Ideológicos de Estado» (Althusser citado por Talens, 1978: 39) mediante la teoría hobbesiana del «estado natural de guerra del hombre»; por otro lado, mediante la refutación de teorías libertarias de organización comunitaria e igualitaria. Es un objetivo primordial para nosotros desenmascarar este tipo de discursos inmersos en un cine repleto de espectacularidad y efectos especiales que disipan unos alegatos que acaban calando en un público de masas amodorrado que acaba siendo copartícipe de su propio engaño. En cualquier caso, no es el cine al que he aludido el más propicio para encontrar elementos positivos en la crítica del sistema. Se trate o no películas de género distópico o neodistópico, como he señalado con anterioridad, hemos de indagar audazmente en todo el panorama filmico

para almacenar películas en nuestro repertorio que nos ofrezcan una posición crítica con la que dismantelar prédicas falaces. Películas o novelas como lo fuera, en su tiempo, *Fahrenheit 451* (1966) que revelaba sagazmente el estado de adormilamiento al que nos someten los «mass media». Las consecuencias de una educación deshumanizada y las ansias de control de nuestros actos fueron denunciadas en *La naranja mecánica* (1971). Otro arquetipo de obra subversiva y delatora del funcionamiento del aparato estatal la encontramos hace treinta años en una producción precisamente americana: *Brazil* (1984). En cuanto al cine de la última década, *American Beauty* (1999) y *El club de la lucha* (1999) denuncian la falsedad de las convicciones más profundas: la primera de ellas la familia y la segunda el estilo de vida occidental y el adormecimiento al que estamos sometidos. También es importante destacar películas que abordan la positividad de la utopía y la construcción de un futuro que se aleje del capitalismo frívolo actual, en esa línea encontramos la destacable película española *Libertarias* (1996), que narra la capacidad de un grupo de mujeres anarquistas para vivir en armonía y luchar por su libertad. Estos paradigmas, reitero, deben formar parte de nuestro corpus de textos y celuloideos por su capacidad para aportar elementos diferentes ante el alijo de *prozac* en que se ha convertido la cultura.

Bibliografía

- FUKUYAMA, Francis (1993), *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona: Planeta.
- GUILLAUME, James (1876), *Ideas sobre la organización social*.
- HERNÁNDEZ RANERA, Sergio (2008), «Introducción» a Zamiatin (2008): 14-19.
- HOBBS, Thomas (1989), *Leviatán*, Madrid: Alianza.
- HOROWITZ, Irving Louis (1969), *Formalización de la teoría general de la ideología y la utopía*, Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ KÉLLER, Estrella (1991), «Distopia: Otro final de la utopía», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 55: 7-23.
- MARTORELL, Francisco (2012), «Notas sobre la dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía», *Astrolabio* 13: 274-286.
- MARX, Karl (1972), *La ideología alemana*, Barcelona: Grijalbo.
- MARX, Karl & Engels, Friedrich (1975), *Sobre arte y literatura*, Barcelona: Península.
- MARX, Karl (1988), *El Capital*, Madrid: Antalbe.
- MARX, Karl (2004), *Crítica del programa de Gotha*, Argentina: El Cid editor.
- MORE, Thomas (1998)¹², *Utopía*, Madrid: Alianza.

SALDAÑA, Alfredo (2012), «Literatura y posmodernidad», *Castilla: Estudios de Literatura* 3: 365-384.

SERVIER, Jean (1969), *Historia de la utopía*, Caracas: Monteávila.

TALENS, Jenaro *et al.* (1978), *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía narrativa, teatro, cine)*, Madrid: Cátedra.

ZAMIATIN, Yevgueni (2008), *Nosotros*, Madrid: Akal.

Filmografía

ARANDA, Vicente [dir.] (1996). *Libertarias* [Película]. España: Sogetel / Lolafilms.

BOYLE, Danny [dir.] (2000). *La playa* [Película]. EEUU: 20 th. Century Fox.

DEMONACO, James [dir.] (2013). *The purge: la noche de las bestias* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

FINCHER, David [dir.] (1999). *El club de la lucha* [Película]. EEUU: Fox 2000 Pictures.

GILLIAN, Terry [dir.] (1985). *Brazil* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

HOOKE, Harry (1990). *El señor de las moscas* [Película]. EEUU: Castle Rock.

KOSINSKI, Joseph [dir.] (2013). *Oblivion* [Película]. EEUU: Universal Pictures.

KUBRICK, Stanley [dir.] (1971). *La naranja mecánica* [Película]. EEUU: Warner Bros.

MCTEIGUE, James [dir.] (2006). *V de vendetta* [Película]. EEUU: Warner Bros.

MENDES, Sam [dir.] & Ball, A. [escritor] (1999). *American Beauty* [Película]. EEUU: Dreamworks Pictures.

NICCOL, Andrew [dir.] (2011). *In time* [Película]. EEUU: New Regency.

TRUFFAUT, François [dir.] (1966). *Fahrenheit 451* [Película]. Reino Unido: Anglo Enterprises.