



Revista F@ro N° 8 - Monográfico

Miedo, capitalismo y masculinidad: *Sobre la Niebla* de Frank Darabont (2007)

Aarón Rodríguez Serrano **(1)**
 Facultad de Comunicación y Humanidades
 Universidad Europea de Madrid
Aaron_stauff@hotmail.com
 Recibido: 30 de septiembre 2008
 Aprobado: 24 de noviembre 2008
[\[Descargar PDF\]](#) - [\[Descargar SWF\]](#)

Resumen:

Se propone un estudio sobre la crisis de la masculinidad a raíz de su desvinculación de la esfera de lo simbólico. Para ello, reflexionamos sobre su evolución desde el portador de la tradición hasta su simple conversión en productor de valor en las sociedades capitalistas y en las posibles consecuencias que esto pueda acarrear en occidente. Para ejemplificar la resonancia de nuestra teoría proponemos un análisis detenido de algunos aspectos temáticos de la cinta *La niebla* (Darabont; 2007) por considerarla un ejemplo privilegiado no sólo de la producción y distribución hollywoodiense contemporánea, sino también de los textos que anuncian los peligros derivados de este cambio de enfoque en la masculinidad.

Palabras clave:

Masculinidad, Capitalismo, Análisis fílmico, Postmodernidad

Abstract:

Our article faces a reflexion about the masculine-crisis since the separation with the symbolic rites and ceremonies. We try to understand the evolution since the male as the carrier of the tradition until the new nature of the man as a simple value-creator in the capitalistic society. To analyze the consequences that this change is promoting in the western world we will try to read some narrative aspects of *The mist* (Darabont; 2007), one of the most representative mainstream movies.

Keywords:

Masculinity, Capitalism, Film Analysis, Postmodernity

**“Ahora las sirenas tienen un arma más peligrosa
que sus cantos... se trata de su silencio”
(Franz Kafka)**

Introducción

Una vez rota la posibilidad de la modernidad, la manifestación del vacío. El cine clásico de Hollywood, sin ir más lejos, construía hombres basados en la Palabra del Padre (GONZÁLEZ REQUENA, 2006) porque en su interior se encerraba no sólo la posibilidad utópica de una tradición cinematográfica a imagen y semejanza de la tradición occidental. Había, en otras palabras y salvo notables excepciones, una posible *emancipación* en los Grandes Relatos de Hollywood **(1)**. Quizá Hollywood mismo (y su particular *american dream*) no eran más que un inmenso relato en sí mismo, una fábrica no tanto de sueños como de un proyecto existencial que acabaría por deslizarse hacia la nada, hacia el espectáculo vaciado de pensamiento frente al que a veces nos parece enfrentarnos **(2)**.

Mientras en Estados Unidos las grandes *majors* se miraban al espejo y comenzaban a contemplar su propio rostro ensombrecido frente al empuje de la TV, las sombras de Vietnam o la resaca triunfal de la administración de turno, en Europa comenzaba a aflorar una duda cinematográfica compuesta, a su vez, por

hombres que nada tenían que ver con el retrato clásico. Hombres que no se basaban ni en la Palabra del Padre ni en la tradición judeocristiana de pensamiento, hombres en cuya particular destrucción de las estrategias narrativas clásicas (FONT, 2002) se arrastraba también una nueva realidad para la representación de lo masculino. El hombre arrojado hacia el vacío, hacia la pregunta sobre lo masculino. Hombres al margen del padre, pero también al margen del mito.

Así, por ejemplo, se explica el vagabundeo consciente del personaje de Giovanni en *La notte* (Antonioni, Michelangelo; 1961), incapaz de acotar los itinerarios del deseo frente a la obvia crisis de los lazos matrimoniales (simbólicos) que le hacían tomar parte de la gran tradición occidental. Así, del mismo modo, Jan en *La vergüenza* (*Skammen*; Bergman, Ingmar; 1968) deslizándose hacia una guerra sin consignas, sin ideología, una guerra en la que los viejos ideales románticos acaban (al igual que ocurrió en la Alemania Nazi) mostrándonos la deuda criminal de la modernidad.

Mirándonos *contra* el espejo de la modernidad y en la pregunta constante sobre *qué* puede ser un hombre (y, por lo tanto, a qué nos obliga, cuál es nuestro deber y por qué debemos respetarlo), proponemos un cierto itinerario por las fallas suscitadas en la imagen de lo masculino proyectadas por la industria de Hollywood en los últimos años, desembocando en la lectura pormenorizada de una pieza como *La niebla* (*The mist*; Darabont, Frank; 2006), máximo ejemplo de los problemas derivados de la representación de lo masculino en los últimos años.

Aclaraciones metodológicas

Nos gustaría contextualizar nuestro trabajo no tanto en la corriente de los estudios de género “al uso” puestos en marcha durante las últimas décadas (las distintas teorías feministas sobre la construcción del objeto del deseo en la pantalla propuestas por Laura Mulvey [1975] o por Iyonne Tasker [1993]) sino que antes bien tendemos a apostar por una mirada puramente centrada en lo cinematográfico, en lo que se encuentra delimitado *en el interior* del texto fílmico. No pretendemos, sin embargo, negar la validez de sus conclusiones o de las voces que, en paralelo a las de teóricas como Jacinta Read (2000, 103) han demostrado la imposibilidad de separar lo puramente textual (el-film-en-si) con lo extratextual (ese universo de situaciones que rodean a la materia fílmica). Nuestra metodología de análisis, consciente de la falla que se articula a la hora de conciliar ejemplos fílmicos concretos con toda la historia de la crisis de la masculinidad en el seno de las sociedades capitalistas, asume de entrada los límites que el propio *microanálisis* nos está imponiendo, el propio horizonte limitado frente al que no pretendemos enarbolar una “Última Verdad sobre lo Masculino”, sino antes bien, ofrecer una posibilidad de lectura del texto fílmico en el que las fascinantes novedades del estudio historiográfico o sociológico (así como las propias características del Hollywood contemporáneo) nos ayuden a *leer* el interior del texto, territorio último y privilegiado de nuestra investigación.

Fantasmas del neocapitalismo

Y comenzando precisamente por el *exterior de lo fílmico*, podríamos formular un primer interrogante que se encuentra latente en lo que podríamos entender por la masculinidad contemporánea: por qué dos de las corrientes ideológicas aparentemente enfrentadas durante el siglo XX (capitalismo y comunismo) parecen sugerir una cierta idea similar del hombre como *productor de un valor*. Mientras que otros sistemas proponían una lectura en la que el hombre *era* gracias al mito (no sólo los sistemas religiosos, sino también algunos regímenes totalitarios aceptan esta posible lectura), la segunda mitad del siglo XX nos ofrece una diferencia abismal: el hombre ahora no es *pater familias* y tampoco tiene una relación directa con lo sagrado (el héroe, el sacerdote), sino más bien se desplaza hacia un territorio compartido con la feminidad donde el campo de batalla por la *producción* es la verdadera prueba de fuego. La incorporación progresiva de la mujer al mundo laboral es también una lucha por la posibilidad de la mujer como *productora de valor*, productora de mercancías **(3)**.

Eso es, precisamente, lo que hacen los hombres en crisis del siglo XX que nos muestra el cine. O al menos, lo que parecía claro desde las narrativas heóricas clásicas: que el hombre está llamado a *proteger*, pero también a *producir*. Situación que se hará todavía más intolerable coincidiendo con la caída del muro de Berlín y el auge de la Nueva Derecha norteamericana en los años ochenta. Como bien señaló Celestino Deleyto, el hombre de los ochenta en las representaciones fílmicas es “soldado, empresario y patriarca” (2003, 55). Sin embargo, nos gustaría llamar la atención sobre algunos ejemplos que bien pueden matizar esa idea generalizada (tan propia de las sociedades del bienestar) mediante la cual la producción de *valor* por parte del hombre es ya suficiente argumento para justificar su masculinidad. Observemos, por ejemplo, la presentación del personaje del narrador en una de las cintas que con más acierto se ha atrevido a ahondar en este problema: *El club de la lucha* (*Fight Club*; Fincher, David, 1999).

Estamos obligados a enfrentarnos *cara a cara* con el interior del texto. Y es, por cierto, una imagen contradictoria, una especie de *aporía* de la que se pueden sacar una serie de conclusiones. La primera y más acuciante es que no hay ningún tipo de goce en la conducta mostrada. Esto es, que el acto mismo de *producir valor* se refiere a un *producir valor* para Otro. No hay salida en la conducta del hombre, convertido aquí en pesadilla Müelleriana, en máquina para ese Otro que nada tiene que ver con el Otro interior que sería, por supuesto, el propio Tylor Durden. Un Otro Interior que señala la coqueta tentación del anarco-primitivismo sugerido en la obra de Fincher **(4)**.

Hay pues, una tensión en el interior del hombre contemporáneo que sus representaciones no pueden justificar: nuestro Otro interior es un hombre brutal, remite al hombre ancestral que se siente castrado frente a la fotocopiadora, un hombre que tiene que golpearse para *conocer* que todavía queda algo humano en su interior mediante el dolor. Dolor/Goce del dolor que está sospechosamente cerca del dolor/goce de la posesión del cuerpo femenino, del sexo cómodamente controlado tanto por el capitalismo como por el comunismo **(5)** para poder encontrarse como tal.

Hay, pues, una lucha interior en el hombre de después de la modernidad que ya señaló Zygmunt

Bauman:

El trabajo que realizamos durante nuestra vida está dividido en muchas tareas pequeñas, cada una realizada en un lugar diferente, entre personas distintas, en momentos diversos (...) En cada escenario desempeñamos un papel, uno de los tantos que tenemos, pero ninguno parece atrapar “nuestra totalidad”, y ninguno es idéntico a lo que “verdaderamente somos” como individuos “íntegros” y “únicos” (BAUMAN, 2005, 26).

Curiosamente, *La niebla*, objeto último de nuestro estudio, también comienza mostrándonos al protagonista trabajando aunque en esta ocasión hay una serie de referencias que deberíamos *deletrear*. Su trabajo no es simplemente un trabajo mecánico (como podría ser la fotocopia de *El club de la lucha*) sino una labor artística. David Dryton (Thomas Jane) es un pintor que trabaja para la industria de Hollywood. Realiza carteles. El suyo es un oficio que está a medio camino entre el publicista, el creador y el *constructor* de imágenes. De hecho, ya hay una cierta ironía anticipativa en el propio lienzo al que se dedica en su presentación: un retrato de un Western crepuscular (6). Ironía en tanto en la figura resuenan los ecos de la paulatina desaparición del género del oeste (y con él, de la construcción de figuras masculinas heroicas embarcadas en epopeyas clásicas), y en cuanto *La niebla* misma puede ser leída como un western postmoderno, una monstruosa caricatura de los miedos que el cine norteamericano encerraba en la figura del Otro, del indio, del ajeno que amenazaba la recién cuajada identidad del sueño americano.

Hay, por cierto, una nueva reflexión sobre la que debemos detenernos, y es en esa especie de poliedro que Darabont construye como itinerario de la cinta. Cuatro paradas obligadas para entender la caída en desgracia del hombre: la casa familiar, el supermercado, la farmacia y esa dolorosa *tierra de nadie* rodeada de niebla en la que termina la ficción. Cuatro puntos en los que, a su vez, podemos apoyar el itinerario recorrido por la masculinidad en el seno de la modernidad y que acabaron por conducirla a su crisis. La casa (el espacio del *Pater familias* en el que articula su Palabra y ejerce su labor como *mentor* de su pequeño hijo), el supermercado (espacio privilegiado para el consumismo, espacio del capitalismo) y la farmacia (espacio de la ciencia, pero también de la confianza en la racionalidad, en la *salud*) acaban convirtiéndose en trampas mortales, espacio donde los ejes del progreso acaban por mostrar la propia *irracionalidad* de su naturaleza. El espacio para la cura se convierte en el espacio de la muerte.

En ese eje que atraviesa el capitalismo (trabajo/consumo) se inserta también un tercer vector que viene dado por el fracaso de las autoridades. Los soldados que “abren el umbral” que permite la entrada de las criaturas no son sino un perfecto reflejo de cómo las autoridades patriarcales acaban por convertirse en garantes del miedo, portavoces de un *saber* asfixiante. De la misma manera que el expresionismo alemán (KRACAUER, 2002) ya configuraba la sombra dominante de la monstruosidad o que la Serie B norteamericana de los cincuenta respondía a sus propios miedos frente a la amenaza del Otro, *La niebla* retoma ambas ideas para crear los dos *taglines* principales que han acompañado a la campaña de promoción de la película: *El miedo lo cambia todo* y *Hay algo en la niebla*, respectivamente.

El choque (una estrategia típica de la literatura de Stephen King) se encuentra precisamente en el punto de encuentro entre lo cotidiano y lo inexplicable. La niebla en sí misma no deja de ser un operador textual que señala con total precisión a la constante duda que se asienta en la idea de la sociedad postmoderna, una duda que recorre las calles precisamente en lo que tiene de retorno al estado ancestral, a la religión arcaica (patrocinada por la campaña de *márketing* de turno) en la que el tótem ha sido despojado de lo imaginario, de lo divino, y por lo tanto, nos ofrece su simple piedra como única respuesta a las preguntas sobre la masculinidad. Tótem hermético que ni siquiera las lecturas optimistas (por no decir ingenuas) de teóricos como Lipotevsky son capaces de aprehender. Ahora bien, antes de seguir avanzando en esta dirección, nos gustaría realizar una parada para explicar cómo las derivas de la representación masculina en el cine de Hollywood ya habían sido anunciadas, muchos años antes, por la propia cinematografía europea.

Sobre la crisis masculina en el cine contemporáneo: Europa/Hollywood; Modernidad/Postmodernidad

En 1961, el director sueco Ingmar Bergman estrenaba *Como en un espejo* (*Sasom i en spegel*), una de las obras más implacables que se han rodado jamás sobre la masculinidad. En el corazón del texto, una esquizofrénica llamada Karin se enfrentaba a una fantasía de su mente trastornada, un “dios araña” que se manifestaba para cumplir los huecos de su fantasía en lo que parecía una especie de violación psicótica. La película, al margen de su palmarés internacional, no dejó de ser una obra marginal, destinada al circuito de los cines minoritarios de arte y ensayo. No se trata de un caso aislado, ni muchísimo menos. Durante gran parte de la década de los sesenta y los setenta la propia modernidad cinematográfica europea se dedicará a realizar una apasionante labor de análisis desesperado de los grandes pilares de la tradición de la modernidad. Se trata de una labor lógica, en la que ya resuenan los nombres de los “autores” que, como Wim Wenders, deberán enfrentarse con el legado clásico de Hollywood, uno de cuyos grandes pilares era, como ya sabemos, la representación de la masculinidad. De ahí también las propias películas del manierismo de los Grandes Estudios como *El graduado* (*The Graduate*, Nichols, Mike, 1967) o *El padrino* (*The Godfather*, Coppola, Francis Ford, 1972) en las que la construcción de los grandes “hitos de la masculinidad” (el deseo sexual, la inserción en el mundo de los adultos, la relación con lo sagrado...) se veía francamente *reinterpretada*. Sin embargo, nos permitiremos el lujo de establecer una serie de paralelismos entre la obra de Bergman y la de Darabont, ya que *Como en un espejo* tenía en su corazón todo lo que *La niebla* formula más de cuatro décadas después: En ambas obras se cita la caída del padre. En ambas, también, está presente la idea apocalíptica, la Palabra del Padre tornada en mandato asesino, la huella misma de una modernidad que contempla incrédula cómo por las hendiduras de la razón se filtra un nuevo tipo de deuda masculina.

El problema más novedoso, todavía no resuelto por los estudiosos del cine, reside precisamente en comprender cómo una amenaza casi profética emitida por un sistema de representación cinematográfica minoritario (el tan manido *cine de autor/arte y ensayo*) en 1961 evoluciona hasta desembocar en pleno 2007 en un gran espectáculo que se estrena en las multisalas de todo el mundo, que cuenta con jóvenes promesas del *star-system* y que es jalonada como una propuesta de calidad pese a lo terrorífico de su mensaje. El problema es, precisamente, que Occidente parece acostumbrado ya a asumir que la crisis de la masculinidad

es parte pura y dura de la representación, de tal manera que esa clasificación de Deleyto que citábamos antes (el hombre como soldado, empresario y patriarca) no sólo se ha agotado en sí misma, sino que no ha recibido respuesta alguna, ninguna alternativa sólida desde la representación de los Grandes Estudios. La pregunta que sobrevuela todo este artículo (*¿Qué es el hombre? ¿Qué nos dice el cine que podría ser el hombre?*) no sólo no ha sido formulada, sino que además se ha espectacularizado brutalmente. Si, en busca de una mejor profundización en el tema, acudiéramos a la novela original de Stephen King (KING, 1987) en la que se basa la película, descubriríamos ciertas diferencias totalmente clarificadoras sobre cómo las figuras masculinas se han resentido no sólo por las propias condiciones históricas que ya hemos sugerido (alejamiento de lo sagrado, crisis en los sistemas sociales que sustentan su idea como *productores de valor*) sino también frente a una nueva amenaza localizada en la avalancha de lo que durante los últimos años se ha venido llamando “lo políticamente correcto”. El sistema postmoderno se ha convertido en algo tan sorprendente que si observamos las principales diferencias entre la novela corta en la que se basa la película y la película estrenada veinte años después sacamos la siguiente conclusión: el Padre puede matar a su propio hijo pero no puede mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio.

King optaba por dibujar a un personaje masculino posicionado en la duda, alegre consumidor de cerveza y drogas blandas que, en mitad de la catástrofe, sacaba fuerzas para mantener relaciones sexuales en la trastienda del supermercado con Amanda Dumfries y terminaba planificando una ruta de escape para su hijo y su recién conseguida amante en una especie de final abierto. La lectura de Darabont prefiere optar por la destrucción voluntaria del tópico Padre Americano (heredero tardío, después de todo, del héroe del western) que termina disparando en la cabeza a dos ancianos, a la propia Dumfries (con la que apenas tiene un levisimo coqueteo) y a su hijo. La comparación sólo puede expresarse en términos sociológicos: el padre no es ya únicamente una “figura ausente” como se viene afirmando en multitud de estudios (GIL CALVO, 2005), sino antes bien un padre criminal, incapaz de afrontar su labor paterna al margen de la caída de los Grandes Relatos. Es un títere en manos de ese Dios-araña sobre el que ya se pronunció Bergman en 1961. Cita en la que, por cierto, resuenan los ecos del Saturno trágico.

Podría pensarse que proponemos una lectura alarmista o apocalíptica de la cuestión, y sin embargo, nos gustaría llamar la atención sobre la constante rapidez con la que, durante los últimos años, la idea del padre asesino se ha ido aposentando tanto en las ficciones hollywoodienses del star system como en las representaciones del cine independiente. Pensemos en *Antes de que el diablo sepa que has muerto* (*Before the devil knows you're dead*; Lumet, Sidney, 2007), en *Infidel* (*Trölössa*; Ullman, Liv, 2002), en otras manifestaciones como la obra de teatro *Incendios* (Mouawad, Wajdi, 2008) o la famosa serie *Twin Peaks* (Lynch, David, 1990). ¿Por qué, precisamente ahora, se propone un retorno histórico sin precedentes a figuras que encontraban su manifestación en la Grecia clásica, en Agamenón, en ese ansia trágica del padre que encuentra en el cadáver de sus hijos una propia prolongación de sí mismo? Y lo que es más, ¿acaso no son los *serial-killers* de Hollywood un reflejo de los padres que, rememorando el mito de Saturno, se alimentan de la carne de sus propios hijos? Pensemos en el propio Hannibal Lecter, un delicado experto del sadismo que *apadrina* con su deseo incestuoso a Clarisse mientras paladea el cuerpo de sus víctimas. Pensemos en también en ese salvaje Super-Yo freudiano que resultó ser Freddie Krueger, dirigiendo los horrores oníricos de sus hijos simbólicos/víctimas de los ochenta. El género del terror, una vez más, siempre ha tenido la fuerza y el pulso para hablar de los terrores y los miedos de la sociedad que los genera. Como ya señaló Cioran (7): “La originalidad de nuestro tiempo es la de haber vaciado el porvenir de todo contenido utópico, es decir, del error de esperar”. Originalidad que, como podremos observar, es la propia condena de la masculinidad.

La amenaza del Otro

Y es que, como bien nos recuerda *La niebla*, no hay nada más aterrador que el encuentro con ese gran monstruo creado por Occidente que resulta ser siempre el Otro. Es el infierno sartreano reciclado en estrategia política del miedo que acaba desembocando en la paranoia personal de todo el Primer Mundo. Esto es, pasto abonado para nuevos totalitarismos del miedo, en tanto nada resulta más útil para un totalitarismo que Otro convertido en fantasma (pensemos en el judío en Auschwitz, el disidente en los Gulags). La tragedia esbozada por Darabont (que no por King) es precisamente la del padre que debe enfrentarse al Otro desde el vacío dejado por el mito. ¿Quién es, en tanto padre y hombre, David Dryton? ¿Qué armas tiene para proteger a su hijo? Resulta irónico, por ejemplo, verle perseguir a una criatura infernal con un palo de escoba convertido en rudimentaria antorcha medieval. Irónico y desesperante, porque no hay gloria alguna en la resistencia de los Dryton, precisamente en tanto no hay eficacia simbólica que los legitime. De hecho, los monstruos que asolan la cómoda asepsia de la sociedad norteamericana/occidental son una afilada metáfora de ese gran Otro que parece acechar pacientemente en las trincheras del tercer mundo. El Supermercado no es sino ese gran territorio dorado en el que se ofrecen los triunfos del capitalismo (los tentáculos que olisquean los montones de comida), sino también el espacio en el que la supremacía occidental (una sociedad de consumo cómodamente aposentada en estantes, un arte del consumo) se articula como espejismo. Nada nos tranquiliza tanto como la ordenada sinfonía de productos de primera necesidad. Nada nos aterra tanto como las criaturas desesperadas que se golpean contra los cristales de nuestra crisálida. Es la metáfora nada inocente de los cadáveres balseros que flotan desde Cuba en su travesía insomne hacia el paraíso perdido de Occidente. Los mismos que África deposita en las costas españolas. La suya es una herida en la que (y así se cierra la cuadratura de nuestro macabro círculo) la eficacia simbólica de ser hombre erigido en lo simbólico (receptor de una obligación heroica, del *proteger y servir* señalado en todo relato masculino) se convierte en la eficacia pragmática de ser *productor de valor*, de ser *consumidor*. De ser hijo de un sistema capitalista delirante. Como ya señaló Carl Amery en un epígrafe curiosamente titulado *atrapados en el bazar*:

“Nos orientan sin cesar hacia la oferta consumista y hacia el aprovechamiento del instante, rodeados como estamos por un bazar audiovisual incansable, al que se da el elegante apelativo de PR (Public Relations) o márketing, y que no tiene otro sentido más que el de aumentar los beneficios, y con ellos los flujos de materia prima y energías, que curiosamente han de crecer para vernos libres de todo temor y miseria” (AMERY, 1998,

138).

Conclusiones

Algunos textos parecen tener la extraña capacidad de leer en el reverso de la sociedad que los genera. No se nos escapa que el texto, por su propia naturaleza, actúa como constructor directo, como un ladrillo más en la gran muralla de su sociedad. A menudo se ha dicho que el género de terror es especialmente propicio para radiografiar los miedos colectivos, el carácter de la sociedad que los configura, algo así como un autómatas caligarista obligado a responder a las preguntas formuladas. Bajo la inocente coartada del susto forzado, del monstruo cuyos hilos virtuales se adivinan bajo la textura, se encuentra una *verdad* de la que no es fácil escapar. Arañar la superficie del género del terror es enfrentarse con los cadáveres de Occidente.

La niebla es, probablemente, el mejor ejemplo que hemos podido ver en los últimos años de todo aquello que se va gestando lentamente (como los huevos de una araña) en el interior de una masculinidad en crisis. El hombre despojado del mito es el hombre abandonado a su suerte frente al monstruo, un monstruo que puede ser el Otro pero que puede ser también la propia herida supurante en Occidente. En el momento de redactar estas líneas estalla una crisis capitalista a nivel mundial (un nuevo golpe en la niebla que rodea la cristalera de nuestro cómodo Supermercado) que nos demuestra que los hilos que nos atan a los sistemas de producción capitalista son cada vez más y más frágiles. Hombres y mujeres, igualados por campañas en los media pero en cuya herida (la herida del sexo) se encuentra una avalancha de preguntas que todavía no hemos podido afrontar con la seriedad necesaria.

La solución no pasa por aferrarse desesperadamente a las cenizas de lo mítico, pero tampoco puede ponerse en las manos del alegre cinismo postmoderno. La cuestión del sexo (de qué implicaciones se esconden detrás de nuestra propia realidad sexual) es algo que, de dejarse mucho rato en el vacío, acabará por cobrarse una factura existencial de consecuencias catastróficas. *La niebla* no sólo nos habla de ello: también nos pone sobre aviso de lo que ya sabíamos: en nuestro interior anida todavía el mito de Saturno, un ansia del Otro que sólo necesita del miedo para manifestarse. Y nada es tan convincente como nuestro propio miedo.

NOTAS

(1) Incluso en plena época de la imagen clásica se pueden rastrear relatos apocalípticos en los que la propia masculinidad se pone en tela de juicio. Ciertos autores que ya pregonan el manierismo (Hitchcock, Laughton, Wilder...) no dudarán en emitir una cierta mirada irónica sobre aquello que podría ser un hombre **subir**

(2) De pensamiento, pero no de experiencia. Precisamente, una de las fallas que se encuentran en las representaciones hollywoodienses actuales es en la tensión que se establece entre la experiencia derivada de la masculinidad heroica y los nuevos arquetipos que surgen arrastrados por la marea de lo políticamente correcto. Ni siquiera una supuesta "lectura postmoderna" podría salvarnos de dudar frente a casos como *Superman returns* (Synger, Brian; 2006) con su particular lectura lacrimógena del héroe. Frente a esta hendidura (y para escapar también de la lectura pesimista) nos aferramos a ejemplos mucho más estimulantes como el nuevo James Bond esbozado en la más que notable *Casino Royale* (Campbell, Martin; 2006), en la que los nuevos retos de la masculinidad postmoderna intentan reconciliarse con los ideales heroicos y clásicos.

subir

(3) Esta es, precisamente, una de las dudas que nos surgen a la hora de pensar en la integración de la mujer en el mundo laboral al margen de los cánones capitalista y comunista. Es un salto histórico de lo simbólico a lo material, de lo ritual a lo industrial. Crear familia (esto es, crear los lazos simbólicos de la familia) parece insuficiente precisamente porque no hay ningún tipo de Palabra que sustente la importancia de su labor. Frente a esto, la feminidad descubre la producción de valor no sólo como camino para mejorar sus posibilidades adquisitivas o sociales, sino también como una especie de condicionamiento externo que garantiza su papel pragmático e inmediato en un orden instaurado dominante. **subir**

(4) Y acaso podríamos señalar que uno de los horrores que esperan al interior del hombre en *La niebla es*, precisamente, la idea del retorno a una deidad primitiva sugerida en los cadáveres exigidos por la loca religiosa. Mientras que las fechorías de Durden están plenamente impregnadas en una idea irónica y un tanto juguetona sobre la masculinidad postmoderna, *La niebla* se encara precisamente con la idea del dios (masculino y primitivo) que convierte su falo en un cuchillo que desgarrar a la víctima propiciatoria, al *pharmakos*. La idea del Dios vengador y apocalíptico es otra de las figuras masculinas que Darabont dinamita sin el menor pudor en su última obra. **subir**

(5) Decía Ibán Silban en su brillante crítica de *Yo serví al rey de Inglaterra* que lo que más molestaba al pensamiento comunista era "aprovechar las potencialidades del cuerpo, el dinero, la comida y el sexo" (véase: <http://stalkerfilm.blogspot.com/2008/07/la-critica-imposible.html>, consultado el 30 de septiembre de 2008). Nos basta con recordar a los hombres cobaya del régimen de Pol Pot obligados a copular forzosamente para fecundar a las mujeres del régimen. El cuerpo, en sí mismo, es algo que el totalitarismo tiende a ensalzar/temer en otra aporía similar. **subir**

(6) El lienzo en concreto es una reproducción de los dibujos que la factoría Marvel prepara para la recreación en comic de una de las sagas más famosas de la literatura contemporánea: *La torre oscura*, basada también en la obra de Stephen King. Los ocho tomos que componen la narración de Roland, el pistolero, pueden ser interpretados como una magnífica pirlueta postmoderna en la que se cruzan universos tan dispares como el western crepuscular, la novela negra, el género fantástico...**subir**

(7) Cit. En AAVV, *La felguera*, N° 12, 2008, pag. 3 **subir**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMERY, Carl, *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? Hitler como precursor*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998
- BAUMAN, Zygmunt, *Ética posmoderna*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005
- DELEYTO, Celestino, *Ángeles y demonios, Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003
- GIL CALVO, Enrique, *Máscaras masculinas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico*, Editorial Castilla Ediciones, Valladolid, 2006
- FONT, Doménech, *Paisajes de la modernidad*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002
- KING, Stephen, *La niebla*, Editorial Grijalbo, Barcelona, 1987
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 2002
- MULVEY, Laura (comp.), *Visual and other pleasures*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1975
- REED, Jacinta, *The new avengers: Feminism, femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester University Press, Manchester, 2000
- TASKER, Yvonne, *Spectacular bodies: Gender, genre and the Action Cinema*, Routledge, Nueva York, 1993

F@ro

Revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación y de la Información
Facultad de Humanidades - Universidad de Playa Ancha

PRESENTACIÓN | MONOGRÁFICO | ESTUDIOS | TESIS | RESEÑAS Y RECENSIONES | CONVOCATORIA
Ediciones Anteriores | Staff Revista F@ro | Buscador | Contacto | Normas | E-recursos