

Martin F. Norden

# EL CINE DEL AISLAMIENTO

El discapacitado  
en la historia del cine



DIRIGIDA POR: JOSÉ M<sup>a</sup>. ARROYO







## **EL CINE DEL AISLAMIENTO**

### **El discapacitado en la historia del cine**



Martin F. Norden

# EL CINE DEL AISLAMIENTO

El discapacitado  
en la historia del cine

Prólogo de Juan Cobos



DIRIGIDA POR: JOSÉ M<sup>o</sup>. ARROYO

ESCUELA LIBRE EDITORIAL  FUNDACION ONCE  
Madrid, 1998

Título original:  
**THE CINEMA OF ISOLATION**  
**A history of physical disability in the movies**

© 1998 by Martin F. Norden.  
Reservados todos los derechos.

Rutgers University Press, 109 Church Street.  
New Brunswick, New Jersey, USA.

VERSION ESPAÑOLA: ISABEL COMPS

© de esta edición, Isabel Comps.  
Fundación ONCE

## **COLECCION POLIEDRO**

**Director:**  
JOSE MARIA ARROYO ZARZOSA

---

ISBN: 84-88816-33-2  
Depósito legal: M-19433-1997

Impresión: RUMAGRAF, S. A.  
Avenida Pedro Díez, 25 - 28019 Madrid

*Para mi familia, que comprendió*



## PROLOGO

Juan Cobos (\*)

*Hace un par de años, rebuscando en la estanterías de una gigantesca librería no lejos de Washington Square, a dos pasos por tanto de la sede de la Universidad de Nueva York, me topé con un libro, The Cinema of Isolation, cuyo título venía impreso sobre una inquietante imagen de El hombre elefante, de David Lynch. Estaba entre otros más cercanos a lo que buscaba, que no era sino memorias de gentes del teatro y el cine que abarcaban los años 30 y 40, y que podían contener información sobre el tema en el que llevo tres décadas trabajando: los días y las obras (teatro, radio, periodismo, televisión y cine) de Orson Welles.*

*Subido en aquellos peldaños de una escalera de tres metros, quise echar un vistazo al ejemplar. Si soltaba las dos manos para hojearlo mejor, podía acabar en el suelo, así que decidí bajar y sentarme en un rincón, entre universitarios que buscaban gangas de segunda mano y alguno que directamente apuntaba lo que necesitaba y luego dejaba el volumen en su sitio. Siempre me ha sorprendido esa facilidad para leer sin comprar, sillones y cafetería incluidos, en las grandes librerías de Nueva York. Me puse, pues, a ver apresuradamente fragmentos que me interesaron. Se trataba de una historia de la dis-*

---

(\*) *Miembro fundador de las revistas Film Ideal, Temas de Cine, Esquemas de Películas y Griffith. Jefe de la sección de cine de la revista Teleradio (1983-1986). Ayudante personal de Orson Welles en Campanadas a Medianoche y colaborador en las producciones inconclusas o realizadas sólo en parte de Don Quijote y The Full Moon (sólo se realizó un episodio «Una historia inmortal»). De 1967 a 1970, Director del Departamento de Cine Documental de Estudios Moro. Miembro del Jurado de la Crítica en los Festivales de Mar del Plata y Montecarlo. Miembro del equipo asesor del programa de Televisión Española ¡Qué grande es el cine! (1995-1996 y 1997). Autor del volumen Orson Welles: España como obsesión. Director de la revista trimestral de cine Nickel Odeon desde su fundación en 1995. Presidente del Jurado de Ayudas a la Creación de Guiones del Ministerio de Cultura (1996-1997).*

*capacidad física en las películas. Empecé a mirar el índice de The Cinema of Isolation, a buscar determinadas películas, y los breves párrafos que iba leyendo aquí y allá me intrigaron. Tenía escasez de tiempo y me pareció que hacía una buena compra, así que amontoné este libro con una autobiografía de Joseph Cotten, una divertida novela satírica que Welles escribió en su estancia europea, Une grosse legume (Francia, 1953) y Perspectives on Orson Welles, que es un compendio de textos escritos a lo largo de años a lo ancho y largo del mundo. Allí estaban Truffaut, Bazin, Cowie, así como John O'Hara, James Agee, luego grandes novelistas; en fin, más de veinte ensayos que trataban de esclarecer su cine. Y vi con orgullo que sólo reproducían una larga entrevista, y era una traducción de la que le hicimos, en Madrid, Miguel Rubio, José Antonio Pruneda y yo mismo.*

*Satisfacciones personales aparte, cuando empecé a leer The Cinema of Isolation, en el autobús que me trasladaba de Manhattan a Nueva Jersey, comprendí que había encontrado algo valioso y muy singular. Allí estaba casi todo el cine que uno ha disfrutado en miles de sesiones inolvidables, pero estaba visto y analizado desde otro punto de vista. Es como esas películas donde, tras habernos mostrado una escena desde un emplazamiento de cámara —pienso, por ejemplo, en El hombre que mató a Liberty Valance—, al final el director nos muestra los mismos hechos, pero desde otra posición de sus ojos, de la cámara, para que veamos lo que antes no podíamos ver. Para nosotros era un enfoque crítico inhabitual de la historia del cine americano. Hasta ese momento, aquellas películas donde uno o varios personajes sufrían una discapacidad las habíamos visto de una forma global, como un conjunto homogéneo. Pero Martin F. Norden, el autor de este libro, había indagado de forma competente y abrumadora para hacernos ver otra realidad. Y de repente, por nuestra mente, como en una moviola o bien un video, pasamos de su mano y a gran velocidad las imágenes de Los mejores años de nuestra vida, de Esmeralda*

la zíngara, de Duelo al sol, de ¡Qué bello es vivir!, de La dama de Shanghai, por citar sólo unas pocas que tuvieron mayor impacto en nuestra adolescencia. Nuestro recuerdo se iba deteniendo en Harold Russell, cuando regresa, junto a Fredric March y Dana Andrews, a su pequeña ciudad, donde su novia desde la niñez, Cathy O'Donnell, tendrá que verle sin los brazos que ha perdido en la guerra, y habrá de ayudarle a vestirse y desnudarse, aunque la prótesis que le han colocado sea un prodigio; en Everett Sloane como el abogado millonario de La dama de Shanghai, cuyo cerebro maquina una operación diabólica casi sinuosa, como los movimientos de su cuerpo sostenido por las muletas; en Charles Laughton o Lon Chaney, los dos grandes Quasimodos del cine, cuya deformidad nos ha atraído siempre por la grandeza de sus sentimientos, que en principio parecía oculta por esa fachada de la discapacidad; de Lionel Barrymore, al que nos fuimos acostumbrando a ver actuar en su silla de ruedas (algo por cierto que, por una torcedura de tobillo, tuvo que hacer en 1955, en Nueva York, Orson Welles en su papel de Rey Lear), y que lo mismo fue el odioso banquero que arruina a James Stewart en ¡Qué bello es vivir!, que el enérgico pionero dueño del rancho de Duelo al sol, hombre de temperamento fuerte y dividido entre dos hijos que son como Caín y Abel, y, más tarde, el hotelero rehén de unos gangsters en Cayo Largo.

Pero este Cine del aislamiento va en busca de algo muy profundo que nos atañe a todos. Y es la forma en que se ha reflejado la discapacidad, en que el cine nos ha guiado en nuestra forma de verla y sentirla. El balance es muy negativo. Aquel que tenía un rasgo físico distintivo ha sido aprovechado para atribuirle maldades, perversidad, odio. Y de ahí surge el primer argumento reivindicativo del autor. Sabedor de la enorme influencia del cine en la cultura y los comportamientos del siglo xx, hace hincapié en la enorme carga negativa de un mensaje que, hasta que el horror de la guerra tuvo el triste honor de colocar al discapacitado en primer término, y

*siempre por causa de ese gran desastre que es la lucha atroz entre pueblos, daba a todo aquel con alguna discapacidad o diferencia física el papel de personaje malvado o de víctima sumisa. Son muy interesantes, en este aspecto, las frecuentes referencias al gran creador del lenguaje cinematográfico David Wark Griffith, hombre eminentemente victoriano en su educación y sus actitudes ante la vida, poeta sublime de las imágenes, maestro reconocido por talentos como el soviético Sergei M. Eisenstein y toda la gran escuela del cine revolucionario de la década de los 20, o el propio Orson Welles, de quien a menudo se ha dicho que representa en los avances expresivos del cine sonoro lo que Griffith en el cine mudo. Ciertas críticas a algunas de sus películas quizá no tienen en cuenta un hecho inamovible y es que el cine ha sido testigo y reflejo de los cambios de mentalidad de las gentes que hemos vivido en este su siglo.*

*Reflejo de ese rechazo de Norden es el anuncio de una de las películas de la Biograph, The Light That Failed —estábamos en 1909— en que se escribía: «Nosotros, por supuesto, asumimos que son más desafortunados aquellos por cuya vista el Destino ha pasado el manto de la oscuridad, pero la Divina Providencia, y es razonable que así sea, seguro que compensa a aquellos afligidos con dones que lo aminoren y que les ayuden a afrontar sus enfermedades con fortaleza, y no sólo eso, sino que sus poderes de discernimiento son mucho más agudos que los de aquellos dotados de visión. Es la vista la que ama, la que ve más allá de los ojos. Se le puede llamar intuición; pero sea lo que sea, es un raro don».*

*Para Martin F. Norden, este film de Griffith supone el cénit de las actitudes paternalistas hacia la gente con discapacidades físicas o sensoriales.*

*Sin una fuerte impregnación reivindicativa, y con el pequeño bagaje de haber filmado documentales en algunas instituciones donde se rehabilita a discapacitados, incluso haber escrito y dirigido un cortometraje interpretado por dos jóvenes ciegos, y no pocas horas pasadas*

*con alumnos y profesores de fisioterapia, hemos reflexionado bastante sobre el tema, hemos sentido como conquistadas propias los avances en la incorporación de los llamados discapacitados a todo tipo de profesiones en lo que es ya una tendencia por fortuna imparable; pero, como estudioso del cine, consciente de su valor testimonial, incluso en películas que no lo parecen, debemos decir que esas patéticas historias de Griffith que Norden encuentra censurables en su presentación de trato de la discapacidad pertenecen culturalmente al melodrama de fines del siglo XIX, y si, poniéndonos en su punto de vista, encontramos razonables sus objeciones, como espectadores somos millones los que hemos vibrado de buena ley con las tribulaciones que la ceguera aporta a una de las protagonistas de Huérfanas de la tormenta, o con ese poema sublime de trágico amor que es Lirios rotos. Al conmover lo más profundo de nuestro ser, ese cine nos ha hecho sentir conmiseración por unos personajes atribulados en su discapacidad y, como todo el gran cine deja huella en nuestro ánimo, nos ha llevado a recapacitar, a mirar con otros ojos, aunque vaya en ello implícita la pena, a esas personas que con tales dificultades se mueven en la vida real. Y esa misma admiración por la superación de obstáculos superiores a los nuestros se nos mostraban en películas como El joven Edison o Edison, el hombre, obras que definen al personaje central fundamentalmente en términos de su discapacidad y muestran que la inteligencia, la fuerza de carácter y tener iniciativa son mucho más significativos que la pérdida de una función física.*

*Otra cosa, y aquí Norden tiene toda nuestra simpatía, es el abuso de la deformidad física que, en ciclos como los del terror de la Universal de los años 30, llevaron sin duda al público a ver en tales personajes la encarnación de la maldad. Pero a veces el lirismo ofrece escenas como la de ese tierno Frankenstein al que una niña da una flor al borde de un lago en el film de James Whale, aunque ello sea sólo la antesala de la tragedia. El autor reflexiona sobre otra película, La novia de Frankenstein, donde*

*resalta que aquí el monstruo se comportará como un ser humano si se le trata así. Pero en esa década de los 30, la de la gran Depresión americana —que otras películas, como Las uvas de la ira, han mostrado en su terrible pobreza—, venían a mostrar la discapacidad como una representación lateral de las penurias económicas que todos atravesaban por aquel entonces.*

*El libro, como decimos, nos obliga a reconsiderar el empleo como caracterización de personajes de la discapacidad en creadores como Nicholas Ray. Norden habla de On Dangerous Ground, con una Ida Lupino que hace una vida solitaria disminuida por la ceguera, pese a la enorme inteligencia que el guión le concede. Pero hay otro hermoso film de Ray, Chicago, año 30, uno de esos melodramas sublimados por su puesta en escena, donde Robert Taylor es un abogado crecido en un medio violento cuya brillantez e inteligencia le ha llevado a defender con éxito a gentes despreciables pero poderosas. Un accidente de la niñez le dejó cojo y, astutamente, utiliza esa discapacidad en los tribunales para ganar la simpatía de los jurados. Aquí —se trata de un film de la superconservadora Metro Goldwyn Mayer— hay una de las soluciones que, con razón, Norden afea al cine: la de incluir una operación excepcional que devuelve al protagonista lo que algunos, con plena injusticia, llamarían normalidad.*

*En este largo recorrido sobre la presencia de discapacidades que aíslan a una parte vital de nuestra sociedad, Norden repasa el tratamiento de obras maestras como El gran desfile, de King Vidor, o ese film estremecedor que es Sin novedad en el frente. Y somos conscientes de hasta qué punto el cine nos ha permitido asomarnos a ciertos dramas sin que hayamos tomado plena conciencia de su profundidad, como se hace en este libro.*

*Es cierto también que, como ya se ha apuntado, El cine del aislamiento limita en exceso su campo de investigación, aunque en ese terreno es exhaustivo, al cine producido en Estados Unidos, sin duda el de mayor difusión e influencia en el mundo. Pero hay ejemplos fuera de ese*

*país que hacen gala de un tratamiento conmovedor y riguroso de la discapacidad en términos que nos han hecho meditar, precisamente por ser películas más austeras, más lejos de algo que inexplicablemente a Norden le llama poderosamente la atención: que el cine de la gran época de Hollywood se hacía tratando de conseguir un máximo de espectadores, de que cada película fuera rentable. Por eso cada una de las grandes productoras, llamadas majors (Metro, Warner, Paramount, 20<sup>th</sup> Century Fox o Columbia), dueñas, hasta la Ley Antitrust de 1947, de sus redes de distribución y de sus propias salas donde exhibir en exclusiva sus películas, hacían un plan anual de entre 40 y 60 films, en el que se mezclaban los géneros: comedias, aventuras, melodramas románticos, películas cómicas, musicales. Se sabía que algunas atraerían más público que otras, pero había que tener un amplio abanico de opciones, y de ahí que hubiese proyecciones sorpresa en ciertas áreas de población bien estudiadas y se pidiera, mediante tarjetas, la opinión de los espectadores de turno como si de una encuesta sobre un político o un detergente se tratara.*

*Naturalmente que, en esta política —las empresas cotizaban en la Bolsa de Nueva York—, unos temas se consideraban menos taquilleros que otros; y la denuncia de problemas que podían sufrir los discapacitados no se consideró, hasta que la guerra lo impuso, como algo prioritario que interesaba al gran público. El cine ha adquirido su grandeza como arte en medio de esa enorme servidumbre.*

*Cuando el regreso masivo de los hombres que habían sufrido los efectos de la guerra hizo a la sociedad tomar conciencia de la gravedad del problema, el cine se ocupó de ello. Y lo hizo porque al ser un tema que estaba presente en grandes ciudades y en pueblos mínimos se sabía que había un público al que el drama le afectaba en sus propias carnes o en la de sus familiares y amigos. Y gentes como Goldwyn o Dore Schary fueron conscientes de que algo muy profundo se agitaba en la sociedad americana. Estaba en primer lugar la necesidad de reeducar a*

*miles de hombres que no podían reintegrarse a la comunidad de la que habían salido para defender una forma de vida en libertad, que había de mostrarles ahora toda la solidaridad; pero también estaba, y ésa fue otra lucha, la de lograr los derechos civiles para un gran contingente de americanos, el problema de los negros y otras minorías que habían combatido por un sistema de vida que ya no podía negarles su integración. Junto a las películas sobre los discapacitados, con esa obra de gran calado que fue Los mejores años de nuestra vida, estaba La barrera invisible, sobre la discriminación a un amplio y decisivo sector de la sociedad americana, los judíos.*

*Y el cine tuvo una influencia decisiva en los cambios de mentalidad, en nuestro acercamiento sentimental a nuestros hermanos, fueran cuales fueran el color de su piel, su religión, su acento, su discapacidad física.*

*Hemos hablado de ejemplos fuera de Estados Unidos y hay algunos muy encomiables, como Mandy, de Alexander Mackendrick, que muestra el mundo desde el punto de vista de una niña sordomuda, o un excelente documental, inglés también, Los niños del jueves (Thursday's Children), ganador de un Oscar, que nos introduce en una escuela inglesa para niños sordomudos, y participamos, mediante una cámara atenta —a la que, como nos decía su director de fotografía, Walter Lasally, tras unos días sin rodar, los niños se habían acostumbrado y no le prestaban atención—, en sus juegos, en sus reacciones, en todo lo que tienen de niños que, salvo en esa discapacidad, en nada difieren de los que asisten a otras escuelas.*

*Norden afirma en sus conclusiones que la historia de las imágenes de la discapacidad física y sensorial en el cine ha sido, en la mayoría de los casos, una historia de distorsión en nombre de una sociedad validista, que la industria ha creado personajes discapacitados fundamentalmente para satisfacer las necesidades de una sociedad largo tiempo comprometida en la represión y explotación de una minoría discapacitada.*

*Su tesis viene avalada por una impresionante investi-*

*gación que así lo indica; pero hemos de decir que las páginas de este libro se han cruzado con la parte del iceberg que hace años investigamos en la obra y la vida de Orson Welles, que, como hemos dicho, nos llevó a descubrir The Cinema of Isolation. En plena segunda guerra mundial se creó en Nueva York una revista que se publicaba en varios idiomas y cuyo nombre era Free World (en América del Sur, Mundo Libre); en su consejo editorial coincidían antifascistas de todo el mundo, con ilustres nombres como Thomas Mann, Albert Einstein, Archibald McLeish, Carlo Sforza, André Gide, Álvarez del Vayo, el general Lázaro Cárdenas, ex presidente de México y entonces ministro de la Guerra, y muchas otras personas de relevancia en el mundo intelectual, enfrentadas todas a los designios totalitarios del eje militar Berlín-Tokio-Roma. En un tiempo en que estuvo alejado de Hollywood, Orson Welles fue, junto a Louis Dolivet, que debutó como productor en Mr. Arkadin y luego unió su nombre a gran parte de la obra de Jacques Tati y a películas varias, entre ellas La dulce vida, piedra angular de esa publicación. En enero de 1945, en los últimos meses de la guerra, publicó un editorial de Orson Welles —al que volvimos al leer las páginas de este libro, que no son pocas— sobre el regreso de los combatientes, que se titulaba El código de derechos de los soldados. Ciertos párrafos, llenos de coraje y comprensión, nos dieron una visión más amplia de Orson Welles como ser humano: «No se escatimó nada para equiparles para esta sucia y peligrosa tarea que están haciendo maravillosamente bien en los frentes de batalla. Por eso, tampoco debemos poner límites en lo que invirtamos para equiparles para las importantes misiones que les esperan en la paz de la posguerra. Quieren un trabajo digno, salarios dignos. Dan por hecho que estamos trabajando en ello. Esta vez no se conformarán con una comida por caridad, no harán cola en espera de una barra de pan. No esperarán pacientemente para que al final les digamos : 'Hoy no hay trabajo'.*

*[...] Los que regresan discapacitados deben tener asegurados todos los derechos y los que precisen rehabilita-*

ción han de recibir más consideraciones de lo que el Código de Derechos de los Soldados establece.

Tenemos deudas. Hay que pagarlas. La Fe y la Esperanza deben continuar, pero la Caridad no tiene hueco en este año 1945».

*The Cinema of Isolation recuerda al cine muchos de los males que puede haber causado a las personas de muy diversas discapacidades y lo hace hasta llegar a películas de ayer mismo, como es el caso de El fugitivo, de cuya versión cinematográfica dice que, aunque sea un thriller innegablemente bien construido, sirve para recordar que el cine en cien años no ha hecho, en esencia, grandes progresos en su representación de la discapacidad.*

*Pero frente a ejemplos, incluso clásicos y cíclicamente repetidos desde que Shakespeare estrenó Ricardo III, donde la deformidad del cuerpo es signo seguro de la deformidad del alma, Martin F. Norden indaga en casos que tuvieron buena responsabilidad en el cambio de actitud de la sociedad, como los de Stanley Kramer en su etapa de productor que, en unión del guionista Carl Foreman, hicieron películas muy honestas y valientes como Home of the Brave, dirigida por Mark Robson, y Hombres, de Fred Zinnemann. Películas muy válidas en su planteamiento de la discriminación de que eran objeto las personas con minusvalías físicas.*

*La lectura de El cine del aislamiento permite asumir un nuevo enfoque en el cine de estos cien años, pero también en la toma de conciencia de una sociedad que ha cambiado radicalmente sus puntos de vista. Así lo reconoce el autor al destacar obras tan intensamente dramáticas como Mi pie izquierdo o Rain Man. Y queremos acabar con un toque local. Es una pena que Norden no conozca El cochecito, donde el entrañable José Isbert no tenía mayor ilusión que integrarse por completo entre sus amigos discapacitados. Esa película de Azcona y Ferreri es una vuelta de tuerca a un cine que ha tardado en reconocer la inmensa capacidad que atesoraban los tanto tiempo olvidados y mal comprendidos discapacitados.*

## PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

*Toda historia es un acto de interpretación cargado de sesgos, y ésta no es una excepción. Lo que he tratado de hacer en las páginas siguientes, escrito desde un punto de vista subjetivo que debo reconocer que se hará evidente bastante pronto, es examinar las maneras en que la industria del cine convencional ha representado la experiencia de la discapacidad física y explorar las posibles razones de su fascinación por el tema. A pesar de la declaración de Joseph Stubins de que «el punto más problemático del programa de la discapacidad es que la América moderna no necesita más discapacitados» (y en total contraste con la ingenua observación de los especialistas en medios de comunicación Keith Byrd y Randolph Pipes, para quienes «la discapacidad no se ignora totalmente en la industria del cine»), los cineastas convencionales realizaron cientos y cientos de retratos cinematográficos de personajes discapacitados para espectadores capacitados, en su mayoría, desde los primeros años del medio, y vale la pena preguntarse cómo y por qué. A través de un acercamiento «revelador y crítico» a las imágenes del cine, este libro se centra en el cine comercial norteamericano (también conocido como «Hollywood») y también presta atención a varias películas internacionales que han funcionado bien en la escena americana. El Cine del Aislamiento no es, de ningún modo, amplio, pero creo que las películas que he escogido para comentar son características de su época y reflejan las tendencias generales de la industria en lo que se refiere a la discapacidad física (1).*

---

(1) Joseph Stubbins, «The Politics of Disability», en *Attitudes Toward Persons with Disabilities*, ed. Harold E. Yuker (Nueva York: Primavera, 1988), p. 22; E. Keith Byrd y Randolph B. Pipes, «Feature Films and Disability», *Journal of Rehabilitation*, 47, 1 (enero-marzo 1981): 80.

Concebido como un estudio con el propósito de cubrir casi cien años de películas representativas y su conexión con los cambios de la industria del cine convencional y de la sociedad de los Estados Unidos en general, *El Cine del Aislamiento* se centra, de alguna manera, en lo que las teóricas del cine feminista Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams han etiquetado como la «imagen de». Este marco sociológico, particularmente útil para tratar sobre una cantidad de filmes bastante larga y navegar por las tendencias históricas asociadas, ha servido de base para varios trabajos importantes que han examinado la representación de las mujeres y las minorías en las películas convencionales. «Es importante reconocer el valor de tales estudios», escribieron Doane y otros, «como punto de partida para los estudiantes que se acercan por primera vez al tema y para los historiadores y sociólogos que buscan información más detallada sobre la relación de las imágenes de estereotipos con la época que las produce». Robert Allen y Douglas Gomery ofrecieron una perspectiva similar en su trabajo, pionero de la historiografía cinematográfica, *Film History: Theory and Practice*. «Examinando cómo se han representado varios grupos sociales dentro de la sociedad en las películas de una época en particular, se ha formado el cuerpo de la investigación histórica del cine», escribieron. «El hecho no es cómo un filme en concreto representa a una etnia o a un grupo demográfico en particular, sino si existe un patrón en las imágenes de la pantalla en estas películas, si estas imágenes cambian con el tiempo y cómo se produce ese cambio» (2).

Aunque el tratamiento como «imagen de» es válido para establecer e investigar correlaciones entre las pelícu-

---

(2) Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams, «Feminist Film Criticism: An Introduction», en *Re-vision: Essays in Feminist Criticism*, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams (eds.) (Frederick, Md.: University Publications of America, 1984), p. 6; Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1985), p. 158.

*las y sus circunstancias históricas, creo que es apropiado y necesario modificarlo para dar cabida a otras preocupaciones: en concreto, la interpretación y la construcción de las posiciones del espectador. La relación mutuamente causal de las películas y la sociedad es también mutuamente reflexiva. Las cintas muestran aspectos de la sociedad que las produce,<sup>3</sup> pero, como importantes espejos sociales, reflejan los valores de ésta de distintas maneras. El veterano discapacitado de Vietnam, Ron Kovic, al principio muy entusiasta de la guerra, que evolucionó hasta ese extremo a causa de películas de acción de la II Guerra Mundial como Guadalcanal Diary, de 1943, y Arenas Sangrientas (Sands of Iwo Jima), de 1949, es quizá el ejemplo más famoso y trágico, especialmente por sus implicaciones para toda la sociedad. Siguiendo esta línea de pensamiento, o al menos la última parte, algunos teóricos postmodernos han argumentado que los medios visuales que dominan nuestra época de alta tecnología, incluyendo al cine, posicionan a los espectadores fundamentalmente como consumidores. Desde esta perspectiva, la discapacidad física en las películas no es un simple reflejo de los valores societarios; es también un producto impregnado de política que los realizadores piden que se «compre». Esta observación lleva a una serie de preguntas acerca de los filmes sobre discapacidad que este libro intentará responder: ¿Qué es lo que los realizadores tratan que piensen los espectadores? ¿Qué es lo que intentan «vender» exactamente y con qué fin y hasta qué punto la lectura de estas películas «que van en contra de la naturaleza» revelan las estrategias de representación de este grupo minoritario? (3).*

*Existen fuerzas generadoras de estos hechos tras las*

---

(3) Véanse los comentarios de Kovic en Robert Seidenberg, «To Hell and Back», American Film, enero 1990, p. 56. Ver también E. Ann Kaplan, «Popular Culture, Politics and the Canon: Cultural Literacy in the Postmodern Age», en Cultural Power/Cultural Literacy, ed. Bonnie Braendlin (Tallahassee: Florida State University Press, 1991), pp. 26-27.

*cintas de las que sus realizadores puede que sólo sean conscientes de forma confusa, si acaso lo son, que también han conformado la forma en que los espectadores reciben las producciones: a saber, las arraigadas fuerzas psicosexuales que han colaborado desde el paternalismo, la sociedad falocéntrica en la que vivimos como reflejo de ambas estructuras superficiales (por ejemplo, rituales, lenguaje y películas) y en los muchos mecanismos visuales. Aunque El Cine del Aislamiento es, sobre todo, una investigación de las imágenes cinematográficas culturalmente dominantes creadas dentro de los contextos superpuestos de la sociedad norteamericana convencional, la industria del cine, y los practicantes individuales dentro de esa industria (una dogmática investigación consecuyente, creo, con lo que E. Ann Kaplan ha llamado «para eruditos en Cultural Studies, que hablan de la "calidad" estética/moral/intelectual de un texto») (4), he tratado de ampliarlo para incluir estas preocupaciones.*

*En el ámbito de este estudio, he intentado dar cuenta de la fluctuante relación entre la sociedad norteamericana mayoritaria y su minoría físicamente discapacitada, cómo han evolucionado, en la industria del cine, los retratos de la gente con discapacidades físicas que han reflejado y contribuido a tal relación, y los principales responsables de estas imágenes. También se trata la forma (especialmente en lo que se refiere al posicionamiento del público), el contenido y la popularidad general de las películas. Este es un programa enorme y, por necesidad, he optado por la extensión en lugar de por la profundidad, en la creencia de que un estudio amplio proporcionaría un telón de fondo contextual muy necesario para el futuro mucho más que los estudios de las películas individuales más detallados, las condiciones que permitían su construcción y las posiciones a las que invitaban a los espectadores. Espero, aunque peque de inmodestia, que este repaso histórico sea un importante marco de referencia en el que se apoyen otros investigadores que puedan con-*

---

(4) Kaplan, «Cultura Popular», p. 20.

*firmar o discutir las conclusiones y las interpretaciones que he ofrecido aquí.*

*El Cine del Aislamiento también es útil para cualquiera que esté interesado en temas como las cambiantes preocupaciones y los estilos de vida de la gente con discapacidades físicas (particularmente cómo se han representado en los medios de comunicación de masas), la relación entre el cine y la sociedad, las películas como bienes políticos y los estereotipos en los medios. Los lectores interesados en el proceso por el cual los directores, guionistas, ejecutivos de los estudios, actores y demás personal de la industria han contribuido a la realización de películas, también encontrarán valioso este libro. (Aquellos que trabajen sobre los directores, por ejemplo, descubrirán que autores como D. W. Griffith, Alfred Hitchcock y Frank Capra comparten el centro de atención con otros menos conocidos como John Cromwell, Tod Browning y Fred Zinnemann en el «panteón» de directores de cine que han tratado en repetidas ocasiones con el mundo de la discapacidad física en nombre del entretenimiento.) Además, he hecho un esfuerzo extra para identificar a la gente físicamente discapacitada dentro y fuera de la industria del cine que ha tenido impacto en las imágenes. Por último, El Cine del Aislamiento demuestra su utilidad a los cineastas que piensen incorporarse, o incluso realizar películas sobre el tema, o con uno o más personajes físicamente discapacitados. Podría servir como guía para diseñar tales personajes y los contextos narrativos que les rodean, aunque desde un punto de vista genérico de «cómo no hacerlo».*

*No hay más que leer la Ley de Rehabilitación de 1973 y la Ley de Americanos con Discapacidades de 1990 para darse cuenta de la amplia gama de circunstancias que se consideran minusvalías. De hecho, las definiciones de la Ley son tan amplias que podrían ser la base indefendible para hacer un libro entero. Para hacer El Cine del Aislamiento algo más manejable, he limitado mis comentarios principalmente a las películas que presentan al*

menos una persona con un impedimento visual, auditivo o una lesión de la columna vertebral (utilizo este término genérico en referencia a las condiciones relativas a músculos y huesos —parálisis, amputaciones y deformaciones óseas o musculares—, sin tener en cuenta sus connotaciones «correctoras») o con parálisis cerebral o epilepsia (5).

Este libro no examina las representaciones cinematográficas de gente con otros casos de discapacidad, como enfermedades, trastornos mentales o lesiones temporales, aunque en este último punto radica el antiguo interés de los realizadores por las curaciones fáciles de lo que normalmente serían discapacidades físicas permanentes. Además, no investiga la experiencia de la discapacidad que se ha representado en documentales y en programas de televisión. He dejado estos valiosos temas a otros investigadores con la esperanza de que encontrarán en El Cine del Aislamiento una valiosa fuente sobre la que desarrollar sus propios estudios (6).

Mientras escribía este libro, he tratado de mantener la sensibilidad con la realidad del lenguaje. Términos como «impedido», «inválido» y «atado a una silla de ruedas» ya no gozan de favor y, excepto en apariciones ocasiona-

---

(5) Los filmes que afrontan la parálisis cerebral y la epilepsia constituyen sólo una pequeña minoría del trabajo tratado en este libro. En lo que respecta a la mayoría de los realizadores de Hollywood, éstas siguen siendo circunstancias de discapacidad «invisibles».

(6) Para un estudio de cómo han tratado los realizadores convencionales una grave enfermedad discapacitadora —el alcoholismo—, véase Norman K. Denzin, *Hollywood Shot by Shot: Alcoholism in American Cinema* (Hawthorne, N.Y.: Aldine de Gruyter, 1991). Varios trabajos tratan sobre la representación de la discapacidad física en otros medios visuales. Además, por su relevancia obvia para la materia que nos ocupa, véase *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), por John S. Schuchman, y *Disability Drama in Television and Film* (Jefferson, N.C.: McFarland, 1988), de Lauri E. Klobas, que también contiene importantes comentarios sobre televisión. Para un estudio sobre la relación entre discapacidad física y fotografía, ver David Hevey, *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery* (Nueva York: Routledge, 1992).

les en citas textuales y en títulos de libros, artículos y películas, no los utilizo. También soy consciente de que la frase de «una persona con una discapacidad física» no es lo mismo que «una persona físicamente discapacitada»; esta última identifica a la persona principalmente en términos de su discapacidad, mientras que la primera trata la discapacidad como uno de los atributos de la persona. Confieso que utilizo la segunda frase de vez en cuando, pero sólo con el deseo de evitar expresiones que se hagan pesadas y sin intención de comparar injustamente (7).

Anticipo que algunos lectores podrán encontrar el empleo de los términos «discapacidad física» y «físicamente discapacitados» demasiado reduccionista o restrictivo. Por ejemplo, muchos sordos se consideran a sí mismos como una minoría cultural diferente, con sus propias normas, lenguaje y literatura. Además, alguna gente que he tratado aquí como discapacitada física puede que no se vean a sí mismos como tal. Véase, por ejemplo, la conclusión de Amy Hamburger en el titulado Estudio de los Lisiados de Cleveland, de 1918: «Algunos estaban sorprendidos de que se les considerara lisiados, incluso aunque no tuvieran un brazo o una pierna o estuvieran seriamente tullidos a consecuencia de una parálisis infantil. Nunca se habían considerado minusválidos en ningún sentido» (8).

Sin tratar de negar la unicidad de la cultura de los sordos o la importancia de su autoafirmación, creo que se

---

(7) Un análisis del lenguaje se encuentra en Andrew J. Grant y Frank G. Bowe, «Watch Your Language!», en Handicapped Funding Directory, 7.ª ed., Richard M. Eckstein (Margate, Fla.: Research Grant Guides, 1990), pp. 5-7.

(8) Para un estudio de la cultura de los sordos, véase Harlan Lane, *When the Mind Hears: A History of the Deaf* (Nueva York: Random House, 1984); Barbara D. Hardaway, «Deafness: Explorations into a Community and Its Culture», Easter Communication Association Convention, Filadelfia, marzo 1984; Oliver Sacks, *Seeing Voices: A Journey into the World of the Deaf* (Berkeley: University of California Press, 1989); y Amy M. Hamburger, «The Cripple and His Place in the Community», *Annals*, 77, n.º 166 (mayo 1918): 39.

*puede hacer un caso aparte para examinar el tratamiento de la gente con varias minusvalías físicas y sensoriales entremezcladas en un volumen y considerarles como discapacitados físicos. En términos básicos, este libro trata de las percepciones de la mayoría de la sociedad con respecto a las minorías como se refleja en las películas, y una de las principales percepciones es: «Tú eres diferente porque uno o más de tus atributos físicos no funcionan correctamente y esta diferencia me hace sentirme incómodo pero al mismo tiempo me intriga.» La intolerancia que surge de este sentimiento general es algo a lo que todos los miembros de esta minoría, sin considerar su autopercepción, han estado expuestos en varios grados. Creo que el conocimiento de la herencia validista (\*) de nuestra sociedad es un ingrediente clave en la lucha por el cambio social; por tanto, pienso que vale la pena examinar las diversas formas en que este prejuicio se ha asumido históricamente en uno de los más extendidos e influyentes medios de comunicación, el cine (9).*

*Me gustaría mostrar mi agradecimiento a la gente que ha contribuido al largo proceso de búsqueda y redacción de este libro. Mark Bail, Sharon Butts, Susan Hill, Lisa*

---

(\*) N. de la T.: No existe en castellano un término que defina en una sola palabra las expresiones «prejuicios contra los minusválidos» y «persona que discrimina a los minusválidos», que se puedan corresponder con los términos por los que ha optado el autor, *ableism* y *ableist*, respectivamente. Por tanto, he intentado respetar la norma que da el sufijo «-ismo» a los prejuicios (*racismo*) y a las corrientes de opinión (*conservadurismo* o *vanguardismo*) y he traducido *ableism* por *validismo* y *ableist* por *validista*.

(9) Todavía no ha aparecido una etiqueta comúnmente aceptada para el prejuicio o la discriminación contra la gente basada en la percepción de sus habilidades. *Handicappism* tiene sus partidarios, pero todavía está muy atada al lenguaje del pasado para ser totalmente satisfactoria. La más aceptable y precisa expresión podría ser *ability-ism*, pero suena mal y está construida de forma chapucera. El término que he escogido para este libro es el menos torpe pero todavía imperfecto *ableism*. [De la misma manera se ha tratado el término al traducirlo al castellano como *validismo*.]

*Letizio y Laurie Weisman me ayudaron a reunir material bibliográfico durante los primeros estadios del proyecto, mientras que Jeff Klenotic y Logan Bickford me prestaron una ayuda similar durante las últimas etapas. Los responsables de los archivos con quienes he trabajado, en especial con Charles Silver, del departamento de cine del Museo de Arte Moderno, y con Leith G. Johnson, de los Archivos de cine de la Wesleyan University, me guiaron expertamente a través de varios laberintos de investigación, y el personal de la Biblioteca Pública de Lincoln Center trató mis abundantes peticiones con un encomiable grado de paciencia y precisión. Terry Geesken y Mary Corliss, del Film Stills Archive del Museo de Arte Moderno; Ray Routhier, del «Good Old Days», y al equipo del Movie Material Store de Jerry Ohlinger, en la Calle 14 de Manhattan (a tiro de piedra de los viejos estudios donde Griffith nos enseñó tantas cosas), que me ayudó a racionalizar el proceso de selección de fotografías. Paul Appleby, director de los Servicios de Discapacidad de la Universidad de Massachusetts/Amherst, me ofreció comentarios de apoyo muy útiles en el primer borrador del manuscrito, como los cineastas Laurie Block y John Crowley, de Straight Ahead Pictures, y Joseph Shapiro, editor de U.S. News & World Report. Le agradezco a Stuart Mitchne sus ideas y sus impresionantes conocimientos sobre composición y edición, y me gustaría reconocer el apoyo del departamento de Comunicación de la Universidad de Massachusetts, particularmente a Maddy Cahill, Jarice Hanson, Hermann Stelzner y Dick Stromgren. Un saludo al amable John Michael Hayes y gracias especiales a mi editor, Leslie Mitchner, cuyo firme compromiso, apoyo y buen ánimo me ayudaron a hacer de este libro una realidad. Y a mi sufrida familia, Kim, Toby y Erika, lo que las palabras no pueden expresar.*



## INTRODUCCION: POLITICA, CINE Y DISCAPACIDAD FISICA

Cualquiera remotamente consciente de la predilección de la industria del cine convencional por construir imágenes sociales perversas, no debería sorprenderse de descubrir que su comportamiento divisorio se ha extendido tanto a la representación de gente con discapacidades físicas como a otros subgrupos sociales reprimidos. Como los historiadores del cine Leonard Quart y Albert Auster han afirmado, «Hollywood, que no se destaca precisamente por el tratamiento realista en pantalla de las minorías raciales o étnicas y de las mujeres, no ha sido más sensible o esclarecedor en su retrato de los discapacitados» (1). Como poderosas herramientas culturales, las películas han jugado un papel importante en la perpetuación de la consideración de la sociedad mayoritaria hacia la gente con discapacidades y, muy a menudo, las imágenes de estas películas difieren totalmente de la realidad de la experiencia de los discapacitados físicos.

La tesis general que guía este libro es simple: la mayoría de las películas tienden a aislar mutuamente a los personajes discapacitados de sus semejantes capacitados. Este fenómeno, sugerido en el título de este estudio, se refleja no sólo en los guiones de los filmes, sino también en la forma en que los realizadores han visualizado a los personajes interactuando en su medio ambiente; a menudo han utilizado las herramientas básicas de su profesión

---

(1) Leonard Quart y Albert Auster, «The Wounded Vet in Post-War Film», *Social Policy*, 13, n.º 2 (otoño 1982): 25.

—encuadre, montaje, sonido, iluminación, elementos de decorado (por ejemplo, vallas, ventanas, escaleras)— para sugerir una separación física o simbólica de los personajes discapacitados del resto de la sociedad. La posición de los espectadores dentro de las cintas se convierte en un hecho crítico, ya que, muy a menudo, los cineastas han filmado y montado sus obras para reflejar un punto de vista capacitado. (Dado que el aparato del medio cinematográfico —su tecnología básica— se concibe pensando en el público mayoritario, y a pesar de innovaciones como los subtítulos y los medios de descripción visual, continúa excluyendo a numerosos miembros de la comunidad discapacitada, apenas es un fenómeno sorprendente) (2).

Animando a los espectadores a percibir el mundo representado en las películas y, en consecuencia, el mundo en general desde su perspectiva, y por tanto a asociarse con los personajes capacitados, esta estrategia tiene un doble efecto: enfatiza el aislamiento de los personajes discapacitados y su «diferencia», reduciéndoles a objetos dignos de pena, miedo, desprecio, etc. —en definitiva, objetos de espectáculo—, como un medio para complacer las necesidades de la mayoría capacitada, y contribuye a crear un sentido de aislamiento y autorrepulsa entre los miembros del público con discapacidades (3).

---

(2) El hecho por el que los espectadores sordos han apreciado durante tanto tiempo las películas de la era muda y las subtituladas es, creo, casi completamente secundario al desarrollo de la tecnología cinematográfica convencional. Para un tratamiento más amplio de los servicios descriptivos que permiten a los espectadores con problemas de visión apreciar el cine y los programas de televisión de forma más satisfactoria, véase Francesca Riviere, «Movies for the Blind: Coppola and Frazier», *Premiere*, diciembre 1989, p. 68, y Steve Kline, «Television for the Blind», *TV Guide*, 13 junio 1992, pp. 18-19.

(3) Los realizadores apenas se diferencian de sus predecesores literarios en el tema general de las perspectivas. Como Leslie Fiedler ha observado, sólo un puñado de escritores del siglo XIX (principalmente Victor Hugo y Mark Twain) crearon obras de ficción que incorporaban el punto de vista de una persona discapacitada. Ver Leslie A. Fiedler, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self* (Nueva York: Simon y Schuster, 1978), pp. 270-271.

La tendencia general de los realizadores para aislar a los personajes con minusvalías es consecuente con la forma en que la sociedad mayoritaria ha tratado a su población discapacitada durante siglos. Como Andrew Grant y Frank Bowe han señalado, «antes de finales de los sesenta y principios de los setenta, ser discapacitado casi aseguraba el aislamiento social, educacional y ocupacional». El proceso de integración —sacar a los discapacitados de su confinamiento en las instituciones para incluirlos en la sociedad mayoritaria permite que los discapacitados y los capacitados aprendan unos de otros—, por su propia índole, hace que se debilite la tendencia hacia el aislamiento, pero, por desgracia, no pudo evitar la tendencia de los realizadores a caracterizar a los minusválidos como individuos aislados. Un artículo de 1985 de Paul Longmore sobre la discapacidad y el cine no trata directamente los efectos del convencionalismo de las actitudes de los cineastas, pero es evidente por el tono general que ha cambiado poco: «El discapacitado es excluido por el miedo y el desprecio de la mayoría no discapacitada. Sin embargo, incluso cuando el personaje minusválido se presenta comprensivamente como una víctima del fanatismo, está claro que la discapacidad grave hace la integración social imposible. Cuando a los espectadores nos incitan a que sintamos pena [por un personaje] nos dejan libres para que nos muestren que la discapacidad o los prejuicios o ambos deben mantener el ostracismo de las personas gravemente discapacitadas con respecto a la sociedad» (4).

¿Por qué el aislamiento? ¿Por qué ocurre en la sociedad y en el cine y por qué es una opción tan poderosa? El filósofo John McDermott proporcionó una pista para responder a estas cuestiones en un ensayo de 1981 titulado «Isolation as Starvation» (El aislamiento como inanición), en el cual argumentaba que tal privación va muy en detri-

---

(4) Grant y Bowe, «Watch your Language!», p. 6; Paul K. Longmore, «Screening Stereotypes: Images of Disabled People», *Social Policy*, 16, n.º 1 (verano 1985): 33.

mento de la condición humana y lo vincula explícitamente al tratamiento de la mayoría de la sociedad hacia su minoría discapacitada:

Es importante señalar que el problema más difícil de los seres humanos es el aislamiento del curso de los acontecimientos. Este aislamiento les impide hacer relaciones y mejoras y, consecuentemente, el desarrollo. La separación periódica aumenta el ritmo de nuestras transacciones con la naturaleza y el mundo de la experiencia, pero el aislamiento nos margina del flujo general de los acontecimientos que conforman nuestras necesidades. El aislamiento histórico de los minusválidos del curso de los acontecimientos resulta precisamente de esta situación transmitida, en la que la minusvalía real se convierte en un problema menor y subsidiario en comparación con lo que supone cortar las vías y las posibilidades de la experiencia futura (5).

Sin tener en cuenta la forma en que se ha representado (incondicionalmente o en su contra, intuitiva o conscientemente), la estrategia de aislar a los discapacitados refleja un programa político de considerables proporciones. La sociedad mayoritaria ha utilizado un acercamiento, por separado y con cuarentena, para controlar a las minorías y, desde entonces, el cine ha jugado un papel tan importante en su programa que es útil para examinar el tema de la política y su vinculación con el cine en esta coyuntura. En resumen, la sociedad mayoritaria hará lo que sea para mantenerse en el poder, y su práctica de mantener a las minorías como la gente con discapacidades físicas «en su sitio» y dependientes, definiendo los hechos, representa una parte significativa de su propia continuación. Los especialistas en el campo de la rehabilitación, un área dominada por gente capacitada, han mostrado realmente este punto de vista, como Joseph Stubbins ha seña-

---

(5) John J. McDermott, *Streams of Experience: Reflections on the History and Philosophy of American Culture* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1986), p. 215.

lado: «Los profesionales de la rehabilitación definen los problemas, el programa y la realidad social de los discapacitados de forma que sirva a sus propios intereses mucho más que a los de sus clientes.» La industria del cine, tan interrelacionada con otras instituciones de la cultura dominante, también ha demostrado mantener este punto de vista. Sus productos constituyen un importante discurso por el cual la cultura se perpetúa, a sí misma y a sus perspectivas, y opera en varios niveles a su servicio. A menudo, no sólo tratan explícitamente con problemas sociales contemporáneos (las películas de las décadas de 1940 y 1950 que examinaban las vidas de los veteranos discapacitados de la II Guerra Mundial son ejemplos obvios), sino que, lo que es más importante, también contienen puntos de vista ideológicos ocultos o lo que Gerald Mast y Bruce Kawin han calificado como «los valores culturales asumidos, no escritos, en el cine, valores que parecen una verdad tan obvia para esta cultura que se han aceptado tan inevitables, normales y naturales tanto como los contruidos por la propia cultura». Estos valores, que no se detectan ni se cuestionan normalmente por el público mayoritario, a menudo asumen la forma de imágenes estereotipadas que, a fuerza de ser repetidas, al final, toman una aureola de verdad en la sociedad (6).

En el caso de los discapacitados físicos, la industria del cine ha perpetuado o iniciado varios estereotipos a lo largo de los años como parte de una práctica general de aislamiento, estereotipos tan duraderos y extendidos que se han convertido en las percepciones de la mayoría de la sociedad de la gente discapacitada y han confundido, si no directamente suplantado, la percepción de los propios discapacitados. Como los capítulos de este libro revelarán, es muy común que las representaciones incluyan individuos extraordinarios (y, a menudo, amargados al principio) cu-

---

(6) Stubbins, «Politics of Disability», p. 23; Gerald Mast y Bruce F. Kawin, *A short History of the Movies*, 5.<sup>a</sup> ed. (Nueva York: McMillan, 1992), p. 5.

yas luchas solitarias contra fuerzas mucho mayores les convierten en lo que se consideran historias afectuosas de coraje y triunfo, bestias propensas a la violencia pidiendo ser destrozadas, personajes cómicos que sin darse cuenta se causan problemas a ellos mismos y a otros, sabios santos que poseen el don de la segunda vista y dulces cositas cuya bondad e inocencia son moneda suficiente para un billete de ida lejos del aislamiento en forma de cura milagrosa.

Estas imágenes a menudo están lejos de las verdaderas experiencias y estilos de vida de la gente con discapacidades. Tras examinar cientos de películas sobre discapacidad y dramas de televisión, Lauri Klobas concluyó que «existe un inmenso abismo entre los discapacitados y sus compañeros en la pantalla». Es una opinión compartida por John Schuchman, un profesor de la Gallaudet University experto en cuestiones relativas a la sordera durante toda su vida: «Los personajes sordos que he visto en el cine y la televisión guardan poco parecido con los sordos o con la comunidad que yo conozco desde que era niño o lo que sé hoy como profesional en contacto directo con gente sorda.» Según Klobas, las discrepancias entre los discapacitados en la vida real y sus retratos en las películas son indicios de la desgana de la mayoría de la sociedad en reconocer a los minusválidos como un grupo minoritario que sufre discriminación:

El abismo «cultural» entre la discapacidad en la vida real y en la pantalla se puede definir gráficamente mirando la discapacidad no como un problema físico-personal, sino como uno de derechos humanos. Un argumento paralelo simplista establecería que la razón por la que los americanos negros no votaron en las décadas anteriores, no podían utilizar todos los baños públicos y tenían que sentarse en la parte de atrás del autobús, era porque no habían «aceptado» la realidad de que eran negros. Su rabia era el resultado de no «superar» su raza. Obviamente, éste no fue nunca el caso y suena ridículo plantear esto mismo. Sin embargo, esto es lo que les está sucediendo a

los ciudadanos discapacitados. Sus problemas sociales y sus idiosincrasias personales se ignoran, mientras abundan las fáciles historias emocionales de «amargura», «superación» y «coraje» (7).

Valorando la situación en términos similares, Paul Longmore ha señalado que la mayoría capacitada ve la discapacidad como «un problema de adaptación emocional y de aceptación personal principalmente. No es un problema de estigma social y discriminación. Es un asunto de individuos superando no sólo las minusvalías físicas de su propio cuerpo, sino, y más importante, las consecuencias emocionales de la minusvalía. El cine transmite el mensaje de que el éxito o el fracaso de vivir con una discapacidad es el resultado, casi únicamente, de las elecciones emocionales, el coraje y el carácter del individuo» (8).

Los responsables de este y otros mensajes son, por supuesto, los capacitados que continúan dominando la industria del cine. Ellos y sus asociados en campos relacionados con el cine han adscrito un importante potencial dramático y comercial a los hechos relacionados con la discapacidad. «La tragedia natural de la ceguera que sorprende a una persona proporciona un tema espléndido para situaciones dramáticas, ya sea en la ficción, en obras o películas», escribió un crítico cinematográfico de la revista profesional *Variety* en 1925, mientras que, sesenta y tantos años más tarde, un crítico de *Premiere* comenzó un artículo sobre actuaciones de personajes discapacitados nominados al Oscar diciendo que «cuanta más pena, mayores son las posibilidades de conseguir una estatuilla». Y las actitudes hacia los discapacitados como se han expresado en el cine oscilan desde el insulto ligero hasta la abrumadora hostilidad. Un puñado de directores de la vieja escuela de Hollywood tenían alguna minusvalía física (entre éstos, John Ford, Raoul Walsh, André de Toth, Nicholas

---

(7) Klobas, *Disability Drama*, pp. xi-xii; Schuchman, *Hollywood Speaks*, p. ix.

(8) Longmore, «Screening Stereotypes», p. 34.

Ray, Tay Garnett y William Wyler), pero pocas de sus obras —*Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), de Wyler; *On Dangerous Ground* (1951), de Ray, y *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*, 1957), de Ford, y quizá alguno más— sugieren alguna sensibilidad con respecto a la discapacidad. En ocasiones, la gente con discapacidades ha sido asesora en una película, pero, en el fondo, la autoría de la película descansa en uno o más capacitados. Esto no significa que los capacitados no se hagan una idea sobre lo que supone la discapacidad, pero muy a menudo pervierten las imágenes con conceptos preconcebidos. Las películas resultantes suelen tener una conexión muy leve con el mundo de los discapacitados físicos (9).

Aunque los miembros de la industria del cine están en primera línea a la hora de cultivar estas imágenes, no sería apropiado sugerir que han estado operando independientemente de los arraigados valores de la mayoría. Aunque el cine está íntimamente ligado al siglo xx, se ha conformado hasta cierto punto por las actitudes negativas hacia los discapacitados que precedieron a las películas durante siglos y estas actitudes encontraron un hueco dentro de una gran variedad de expresiones culturales. Están presentes en nuestro lenguaje («ir a ciegas», «hacer oídos sordos», «el argumento se queda cojo», «esto no tiene ni pies ni cabeza», etc.), por ejemplo, al igual que en las reglas y normas que ayudan a conformar nuestra sociedad. En su análisis de las leyes y las declaraciones públicas sobre política anteriores al siglo xx, Claire Liachowitz concluyó que «la práctica cultural de traducir la anomalía física en inferioridad social está tan profundamente arraigada como para tener un cierto impacto en la formulación

---

(9) *Variety*, 14 octubre 1925, p. 43; Jim Gullo, «Oscaring the Handicaps», *Premiere*, abril 1991, p. 36. Todos los realizadores citados tenían problemas de visión, excepto Garnett, quien sufrió una amputación en la pierna durante la I Guerra Mundial en un accidente de aviación, y Wyler, cuyo servicio en la II Guerra Mundial le dejó con una significativa pérdida del oído.

y la aplicación de la política posterior» (10). Estas mismas actitudes hacia la gente con discapacidades físicas han sido la base de la industria del cine para elaborar los personajes que pueblan las películas.

Consideremos, por ejemplo, la utilización típica de la discapacidad por parte de los realizadores para sugerir algún elemento del carácter de una persona, una tradición que se remonta a los primeros días del medio. «Una película es una historia narrada con imágenes», escribió Syd Field, decano de profesores de guionistas. «Las películas, o las imágenes, revelan aspectos del personaje. En la clásica cinta *El buscavidas (The Hustler)*, un defecto físico simboliza un aspecto del personaje. La chica que interpreta Piper Laurie está lisiada, es coja. También está lisiada emocionalmente; bebe demasiado, su vida no tiene ningún sentido ni propósito. Su cojera física subraya sus cualidades emocionales, *visualmente*.» La principal justificación de Field para reprender a los guionistas que continúan esta despreciable tendencia es su longevidad: «la minusvalía física —como un aspecto de la caracterización— es una convención teatral que proviene de un pasado muy lejano. Pensad en Ricardo III». Si la opinión de Field es casi la norma del cine, es fácil ver por qué tales imágenes siguen funcionando en las películas (11).

Los comentarios de Field reflejan uno de los principales componentes de la estrategia general de aislamiento —el posicionamiento de los discapacitados físicos como Otros mediante la explotación de su apariencia— que bien podría ser la clave para entender por qué los realizadores crean personajes discapacitados después de todo. George Henderson y Willie V. Bryan sugieren que «a lo lar-

---

(10) Claire H. Liachowitz, *Disability as a Social Construct: Legislative Roots* (Filadelfia: University of Pensilvania Press, 1988), p. 1.

(11) Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, ed. ampliada (Nueva York: Dell, 1982), p. 27. Una opinión regresiva similar sobre la discapacidad física se puede encontrar en Ben Brady y Lance Lee, *The Understructure of Writing for Film And Television* (Austin: University of Texas Press, 1988), pp. 11-12.

go de la historia, la gente sin discapacidades ha sentido una paradójica atracción-repulsión por aquellos con discapacidades», una observación de la que se hace eco la obra del filósofo y crítico sociocultural Leslie Fiedler. En su trabajo *Freaks: Myths and Images of the Secret Self* (Monstruos: Mitos e imágenes de nuestro yo secreto), Fiedler sostiene que los miembros de la sociedad mayoritaria están fascinados por la gente con desórdenes genéticos (por ejemplo, enanos, gigantes, hermafroditas, gemelos siameses) porque éstos, simultáneamente, Otros y espejos de sí mismos, son semejantes a los iconos míticos que reflejan los sueños y los miedos de la sociedad mayoritaria. Aunque Fiedler distingue a la gente con desórdenes genéticos de aquellos con otras discapacidades, varias de estas generalizaciones tienen aquí particular relevancia (12).

Entre ellas está su observación de que «los monstruos humanos han sido fabricados, en realidad, para rituales estéticos y propósitos comerciales desde el comienzo de la historia». Algunos miembros de la sociedad mayoritaria siempre han tenido un fuerte deseo de mirar las anomalías humanas y otros están deseosos de ofrecer vistazos de sí mismos por el precio adecuado. Y aunque Fiedler se estaba refiriendo en la cita anterior a la gente deformada intencionadamente («el vendaje de los pies de las chinas, el estiramiento del labio inferior entre las Ubangis»), es una idea que se aplica también a los cineastas. Los realizadores han fabricado literalmente personajes discapacitados en nombre de los beneficios comerciales. Los responsables de *Esmeralda, la zíngara* (*The Hunchback of Notre Dame*), una película de 1939 notable por sus monstruosas cualidades, eran tan conscientes de la fascinación por la deformidad y la fealdad de la mayoría de la socie-

---

(12) George Henderson y Willie V. Bryan, *Psychosocial Aspects of Disability* (Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1984), p. 3. Las distinciones de Fiedler, turbias a lo más, se centran en su creencia de que la gente con trastornos genéticos «alterados por fuerzas que nosotros casi no entendemos» inspiran un misterio de temor inigualable. Véase Fiedler, *Freaks*, pp. 23-24.

dad que, incluso cuando estaban construyendo uno de los personajes discapacitados más famosos del cine, nada menos que un personaje como el rey Louis XI tenía conocimiento del tema. «La fealdad es muy atractiva para los hombres», dijo el monarca durante la infame secuencia de la fiesta del Día de los Santos Inocentes. «Uno se echa atrás ante la fealdad, pero quiere mirarla. Hay una fascinación diabólica en ella. Sacamos placer del horror.» Fiedler ha señalado acertadamente que las películas han usurpado la función nada gloriosa de las barracas de carnaval, las cuales, a pesar de renacimientos ocasionales, han ido en declive desde la llegada del cine: «las curiosidades humanas, para la mayoría de los americanos, han pasado inevitablemente de la plataforma y el patio de butacas a la pantalla, el directo se ha ensombrecido». De estar de acuerdo con la afirmación de Linda Williams de que «no hay tanta diferencia entre un objeto de deseo y un objeto de horror, en lo que se refiere a la mirada masculina», una observación que implica una jerarquía en el hecho de ver, en el que la mirada escrutadora, la mirada de deseo y otras variantes de la mirada pueden coexistir, empezamos a acercarnos a una comprensión de las gratificaciones que los espectadores capacitados —al menos, los hombres— parecen disfrutar (13).

Subyacentes en esta interpretación de la discapacidad física están las fuerzas que pueden explicar sus cualidades cautivadoras para la mayoría de los realizadores tanto como para el público. Sigmund Freud, que estuvo escribiendo sobre la discapacidad al menos desde 1893, comenzó a articular el concepto de castración poco después y escribió un artículo, titulado «Lo misterioso» (1919), en el cual adscribe una dimensión simbólica a la minusvalía. En una época en la que el mundo estaba considerando los efectos discapacitadores de la guerra en innumerables sol-

---

(13) Fiedler, *Freaks*, pp. 251, 16; Linda Williams, «When the Woman Looks», en *Feminist Film Criticism*, ed. Doane, Mellencamp y Williams, p. 88.

dados y civiles, el ensayo de Freud comparaba el miedo a quedarse discapacitado con la ansiedad de la castración. «Un estudio de los sueños, fantasías y mitos nos enseña que la ansiedad sobre los ojos, el miedo a quedarse ciego, a menudo es un sustituto del pavor a ser castrado», escribió, sugiriendo más adelante que el complejo de castración «es lo que primero nos da una idea de perder otros órganos» (14). Reconociendo intuitivamente la inhabilitación de la discapacidad a la que se refiere Freud, los realizadores la explotaron a menudo en nombre del mantenimiento del orden patriarcal de varias formas muy llamativas: continuaron debilitando las figuras femeninas, quienes desde una perspectiva freudiana ya estaban «castradas», y crearon relatos morales en los que las figuras masculinas, simbólicamente castradas, quieren vengarse de las autoridades patriarcales y, a menudo, son castigadas por sus crímenes edípicos. No es necesario añadir que tales estrategias y la fetichización correspondiente son un aspecto importante de este libro.

Antes de volver a la historia real de la representación cinematográfica de los discapacitados, vale la pena ofrecer un esbozo de las actitudes de la sociedad mayoritaria hacia los discapacitados antes del siglo xx. Un rápido repaso proporciona una base para entender las películas sobre discapacidad que vinieron a continuación.

En su libro *Psychosocial Aspects of Disability (Aspectos psicosociales de la discapacidad)*, Henderson y Bryan han señalado que los discapacitados se consideraban prescindibles en las sociedades antiguas por varias razones: no contribuían a las necesidades de la comunidad y abrigaban espíritus o el *mana* diabólico que causaba las

---

(14) Sigmund Freud, «The Uncanny», en *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. 17 (1917-1919): *An Infantile Neurosis y Other Works*, ed. James Strachey (London: Hogart Press, 1955), p. 231. Ver, también de Freud, «Some Points in a Comparative Study of Organic and Hysterical Paralysis» (1893), reeditado en su *Collected Papers*, vol. 1, ed. Joan Reviere (Nueva York: Basic Books, 1959), pp. 42-58.

condiciones de minusvalía como resultado del fracaso del individuo para aplacar a los espíritus:

«El *mana* encierra la creencia primitiva de una fuerza poderosa, invisible y que se extiende por todo el universo, que podía lisiar y matar a voluntad. Así, las enfermedades mentales y las desgracias físicas se veían generalmente como obra del diabólico *mana* o de los espíritus. Si, tras considerables halagos, los espíritus no abandonaban un cuerpo poseído, era una evidencia indiscutible que el individuo estaba siendo castigado. Para prevenir el contagio, la gente poseída por espíritus diabólicos o bien se les evitaba o bien se les asesinaba» (15).

A la gente que sufría discapacidades a causa de la guerra se les eximía de tratamiento tan despreciable. En la antigua Atenas, los soldados discapacitados recibían pensiones, mientras que sus compañeros romanos compartían el reparto de artículos como comida, dinero y territorios. En la Edad Media, sin embargo, la mayoría de los veteranos minusválidos estaban condenados a mendigar en la calle. Aunque los gobernantes no les facilitaran mayor ayuda, al menos no les afectaban las leyes sobre mendicidad (16).

Estas actitudes tan ambivalentes hacia los discapacitados encontraron su expresión de diversas formas. Fiedler

---

(15) Henderson y Bryan, *Psychosocial Aspects*, pp. 4-5. Ver también Marsha Saxton, «Born and Unborn: The Implications of Reproductive Technologies for People with Disabilities», en *Test-Tube Women: What Future for Motherhood?*, eds. Rita Arditti, Renate Duelli Klein y Shelley Minden (London: Pandora Press, 1984), pp. 302-303.

(16) Para conocer las crónicas históricas de la respuesta de la sociedad a los veteranos discapacitados desde la antigüedad hasta la I Guerra Mundial, véase Edward T. Devine, *Disabled Soldiers and Sailors: Pensions and Training*, Carnegie Endowment para la Paz Internacional, Estudios Preliminares de la Guerra, n.º 12 (Nueva York: Oxford University Press, 1919), pp. 19-49, y Liachowitz, *Disability as a Social Construct*, pp. 19-44.

señaló que los minusválidos se exhibían para deleite y diversión del público, que abarcaba desde la realeza hasta el campesinado, desde la antigüedad y, en años posteriores, disfrutaron del respaldo de la Iglesia (presumiblemente para mostrar a los espectadores curiosos los resultados de la desaprobación de Dios). Además, muchas obras de la literatura antigua contienen secciones que equiparan la perfección física con la bondad espiritual y la enfermedad con la maldad o el castigo a consecuencia de la maldad. La Biblia, un importante texto explicativo de la civilización occidental, incluye numerosos pasajes que sugieren un vínculo entre la enfermedad y la discapacidad con el castigo de Dios, como Nancy Weinberg y Carol Sebian han observado: «En el Viejo Testamento, Dios amonestó a la gente para que obedeciera sus peticiones o les infligiría ceguera (Deuteronomio 27, 27). El Nuevo Testamento mantiene el mismo sentimiento, que la enfermedad y la discapacidad son castigos por alguna transgresión religiosa. Jesucristo, cuando cura a un hombre dice: Mira, ¡ya estás bien!, ve y no peques más, que nada malo te pasará (Juan 5, 14). En otro ejemplo de curación; le dice a un hombre con parálisis: Hijo mío, tus pecados son perdonados (Mateo 9, 2). Estas enseñanzas implican que el enfermo y el minusválido merecen sufrir, como castigo por haber pecado.» Weinberg y Sebian también han subrayado «la tradición bíblica de dar limosna a los discapacitados, pero que no les acepta como iguales», un punto de vista que ha cambiado poco a lo largo de los siglos (17).

Estas perspectivas de la discapacidad están profundamente asentadas y continúan ejerciendo una poderosa influencia. Como Henderson y Bryan señalaron más adelante en su libro:

«Muchos de los antiguos mitos y estereotipos de los discapacitados todavía existen. Aunque pocas

---

(17) Fiedler, *Freaks*, pp. 279-280; Nancy Weinberg y Carol Sebian, «The Bible and Disability», *RCB*, 23, n.º 4 (junio 1980): 273, 281.

personas en la actualidad suscriben el abandono o el asesinato de los minusválidos, muchos asocian las discapacidades con el pecado y el Demonio. Consciente o inconscientemente, piensan que *discapacitado* es sinónimo de *malo*. Y, muy a menudo, *capacitado* se asocia con *bueno*. Por ejemplo, Cristo y los ángeles, pulcritud y virtud. Ninguno de los grandes artistas ha creado nunca imágenes de ángeles con minusvalías. Y, a la inversa, las personas con discapacidades han sido asociadas durante siglos con todo lo que es malo» (18).

En ningún lugar de la literatura, la maldad y la discapacidad están tan unidas como en el infame Ricardo III de Shakespeare, un personaje cuya imagen de la discapacidad sólo es superada por su maldad sin remisión. Los eruditos son muy conscientes de las discrepancias entre el personaje histórico de Ricardo y el tratamiento que Shakespeare le dio. La declaración de Marchette Chute es típica: «El retrato de Ricardo que hace Shakespeare no guar-

---

(18) Henderson y Bryan, *Psychosocial Aspects*, p. 8. Un espeluznante recordatorio de tales actitudes negativas que se prolongaron hasta bien entrado el siglo xx se puede encontrar en un artículo de 1949 de Leo Alexander sobre las atrocidades nazis contra la gente discapacitada. Alexander, un médico adjunto a la oficina del Jefe del Consejo de los Crímenes de Guerra en Nuremberg, escribió que «en 1936, la exterminación de inadaptados física y socialmente era tan abiertamente aceptada que su práctica fue mencionada incidentalmente en un artículo publicado en un periódico médico alemán». Un filme documental de 1991 que examinaba la propaganda que fomentaba el asesinato en masa, ordenado por el Estado, de gente con minusvalías, proporciona una inquietante corroboración gráfica. Su narrador afirma sin rodeos que «durante el Tercer Reich, alrededor de 200.000 personas discapacitadas mental y físicamente fueron asesinadas mediante la inanición deliberada, la medicación letal y el gas tóxico». Véase Leo Alexander, «Medical Science Under Dictatorship», *New England Journal of Medicine*, 241, n.º 2 (14 julio 1949): 39 ff.; y *Selling Murder: The Killing Films of the Third Reich* (1991), una producción de Domino Film dirigida por Joanna Mack, escrita y documentada por Michael Burleigh y producida por Steward Lansley.

da mucho parecido con el rey Ricardo de la historia. Y su retrato de una bruja campesina, tampoco tiene mucho que ver con la verdadera Juana de Arco. Pero éste era el retrato que encontró en los únicos libros de historia a los que tenía acceso y no tenía razones para cuestionarlo. Además, le dio la oportunidad de mostrar a un villano en acción y lo aprovechó al máximo. El Bardo presentó al traidor personaje en *Enrique VI* segunda parte y volvió a tratar su maldad en *Enrique VI* tercera parte, haciendo que asesine al rey Enrique al final de la obra. Las palabras que pronuncia sobre el monarca muerto —“Entonces, ya que el cielo ha dado esta forma a mi cuerpo, dejemos que el infierno retuerza mi mente para responder a esto”— no sólo sientan el precedente de su consumada maldad en *Ricardo III*, sino que también permanecen en el recuerdo como la unión discapacidad-maldad» (19).

Sin embargo, hasta el malvado jorobado de Shakespeare pisó las tablas. Parte de la mayoría capacitada comenzó a abandonar la estrategia rutinaria de liquidar a su minoría discapacitada y utilizó una perspectiva más paternalista. Decretos legales, como la Ley para los pobres de Inglaterra (*Elizabethan English Poor Law*), de finales del siglo xvi y principios del xvii protegieron a los minusválidos, incluso hasta el punto de ofrecerles ayuda financiera, mientras que varias sociedades occidentales empezaron a actuar bajo la opinión de que la gente con minusvalías, especialmente los sordos, podían educarse y ser realmente miembros contribuyentes a la sociedad. Como Richard Scotch ha señalado, la educación para los discapacitados físicos ha mejorado hasta llegar a las instituciones alrede-

---

(19) Marchette Chute, *Stories from Shakespeare* (Nueva York: New American Library, 1956), p. 285. Aunque Chute no lo menciona, Shakespeare se basó en gran medida en el trabajo de los historiadores de los Tudor que, claramente, querían denigrar al rey de York. Vale la pena señalar que varios especialistas han formado la «Sociedad Ricardo III», con ramas a ambos lados del Atlántico, específicamente para reparar el daño hecho a su reputación durante siglos. Véase Laura Blanchard, carta al editor, *Time*, 13 enero 1992, p. 4.



*Los cineastas han seguido la senda de dramaturgos, novelistas y otros escritores de tiempos anteriores aumentando, con frecuencia, el miedo a la discapacidad, como en esta escena de interrogatorio del thriller de la Guerra Fría The Girl in the Kremlin. Copyright © 1957 Universal Pictures Co.*

dor de 1700. Instalaciones como la *Institution Nationale* de París, donde Louis Braille desarrolló un método táctil de impresión que lleva su nombre, se establecieron durante esta época (20).

Sin embargo, estos esfuerzos positivos fueron obstaculizados por el lamentable nivel de la competencia médica, bastante inadecuada hasta bien entrado el siglo XIX. Como Jeffrey Klenotic ha señalado, «cualquier avance en el tratamiento de los minusválidos llevado a cabo por los huma-

---

(20) Richard K. Scotch, *From Good Will to Civil Rights: Transforming Federal Disability Policy* (Filadelfia: Temple University Press, 1992), p. 15.

nistas y los empíricos durante el Renacimiento, estuvo restringido por la carencia de los conocimientos médicos y de las instalaciones existentes, un hecho que limitó profundamente el alcance y la calidad de los logros de la época en la rehabilitación de los minusválidos» (21).

En el siglo XIX, cuando el conocimiento médico y sus métodos estaban sufriendo grandes reformas (entre las que destaca el establecimiento de hospitales especiales para minusválidos), varias entidades gubernamentales y no gubernamentales exploraron otros métodos para mejorar la calidad de vida de la gran cantidad de discapacitados existentes, en especial de aquellos heridos en la guerra. En este siglo, algunas sociedades occidentales como Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos organizaron planes de pensiones para los discapacitados, más desarrollados que sus primitivos comienzos en los siglos XVI y XVII, y también establecieron hogares y otros servicios para los veteranos minusválidos. Además, las primeras décadas presenciaron el establecimiento de instalaciones educativas privadas dedicadas a las necesidades de los norteamericanos con discapacidades. Entre ellas estaban una escuela en Baltimore para ciegos en 1812, la escuela Thomas Hopkins Gallaudet para sordos en Hartford en 1817, y el Instituto Perkins-Escuela para Ciegos de Massachusetts en 1823. En la última parte del siglo, las organizaciones de caridad como el Ejército de Salvación, que comenzó su trabajo en Gran Bretaña en 1878 y poco después instaló una sucursal en Estados Unidos, y la Cruz Roja americana, que apareció en 1881, también hicieron importantes contribuciones (22).

Aunque estos avances fueron importantes, la mayoría de la sociedad continuó percibiendo a los minusválidos

---

(21) Jeffrey Klenotic, «Public Perception and Federal Policy: A report on America's Response to physical disability», sin publicar, University of Massachusetts/Amherst, 1990. Ver, también, Henderson y Bryan, *Psychosocial Aspects*, p. 7.

(22) Devine, *Disabled Soldiers and Sailors*, pp. 19-49; Scotch, *From Good Will to Civil Right*, pp. 15-16.

como monstruos y marginados sociales. Fiedler sugirió que su interés por las «curiosidades» humanas que eran exhibidas en el circo Barnum y Bailey tuvo su punto álgido durante la era victoriana, y la perspectiva de su marginalidad encontró una amplia expresión en las obras literarias del período. En su estudio de la literatura del siglo XIX, Leonard Kriegel llegó a la conclusión de que los minusválidos, a lo más, tenían simplemente una función ornamental en los comienzos de la literatura norteamericana. En apoyo de esta afirmación, Kriegel señaló que la imagen que dominó la narrativa norteamericana durante el siglo XIX y la primera mitad del XX fue el individuo masculino, sano de cuerpo y mente, que cincela una visión de sí mismo fuera de un medio ambiente caótico. Un espíritu puro y un cuerpo fuerte fueron rasgos indispensables que llegaron a ser inseparables. Como escribió Kriegel: «La salud física y la virtud moral eran prácticamente sinónimos en la literatura norteamericana del siglo XIX.» Tal preocupación literaria dejó poco sitio para que pudieran participar las personas discapacitadas. «Si la frontera dio a hombres normales la oportunidad de ser héroes, enfrentarse consigo mismos y con el yermo externo de una vez por todas, ¿qué les ofrecía a los lisiados y a los minusválidos?», se preguntaba Kriegel. «Los lisiados no tienen lo que se necesita para ir a la conquista de la frontera» (23).

Los pocos personajes ficticios con minusvalías de la época, presentes en la producción literaria de varios países occidentales, podrían clasificarse en dos amplias categorías: lo que Kriegel ha identificado como «lisiados diabólicos» y «lisiados caritativos». El capitán Ahab del *Moby Dick* de Melville es un ejemplo muy gráfico del primer tipo —un hombre obsesionado que no descansará hasta que se haya vengado de la ballena que considera responsable de su minusvalía—, mientras que el último tipo está representado en las obras victorianas de *Un cuento de Navidad*, de

---

(23) Field, *Freaks*, p. 15; Leonard Kriegel, «The Wolf in the Pit in the Zoo», *Social Policy*, 13, n.º 2 (otoño 1982): 16-17.



*El pequeño Tim de Un cuento de Navidad es uno de los personajes literarios más longevos que han influido en el Cine del Aislamiento. Muchas gracias, Mr. Scrooge (Scrooge), un musical británico dirigido en 1970 por Ronald Neame, está entre las innumerables adaptaciones de la novela de Dickens.*

Dickens (el querubín que lleva muletas, el pequeño Tim), y el éxito teatral de *Les Deux Orphelines*, de D'Ennery-Cormon (la ciega ingenua Louise). Estas imágenes no consiguieron aliviar el sentido de marginalidad social que históricamente ha tenido la gente con discapacidades. Si acaso, animó a los espectadores a continuar considerando a los minusválidos principalmente en términos de miedo o pena y fue, más o menos, el fundamento de muchas películas sobre discapacidad.

Las tendencias históricas señaladas con anterioridad han sido el origen de numerosas influencias socioculturales que todavía funcionan en nuestra sociedad. La activista

por los derechos de los discapacitados Marsha Saxton dio una inspirada idea a mediados de los ochenta, que, pese al párrafo posterior y a la aplicación de la Ley de Americanos con Discapacidades (*Americans with Disabilities Act*, ADA), sigue siendo una afirmación razonablemente acertada de los asuntos de hoy en día:

«Nosotros, especialmente en los Estados Unidos, vivimos en una cultura obsesionada con la salud y el bienestar. Valoramos mucho la autodependencia, la capacidad atlética y los rígidos *standards* de belleza. Perseguimos sin cesar la eterna juventud, y el tratamiento de nuestros mayores da testimonio del arraigado rechazo, miedo e incluso odio al envejecimiento y a las limitaciones físicas que le acompañan. El discapacitado es, en nuestra sociedad, el blanco de las actitudes y del comportamiento del mundo capacitado, que va desde mirarles con cara de tonto hasta evitarles, de la pena al resentimiento, desde no esperar nada de ellos hasta sentirse intimidados. Además de estas actitudes, los discapacitados se enfrentan a una gran variedad de barreras tangibles: las arquitectónicas, la carencia de intérpretes del lenguaje de los signos para los sordos o el insuficiente material en *braille* para los ciegos. También se enfrentan a barreras intangibles: la discriminación en el empleo, la educación de segunda clase y las escasas oportunidades para la total participación en la vida de la comunidad» (24).

Sobre estos factores está la necesidad de la sociedad mayoritaria de mantener su integridad, personificando lo que Kaoru Yamamoto ha calificado como «peligros intangibles, nocivos» y su fuerte tendencia a desviar de alguna manera a ciertos grupos como los discapacitados, en busca de este deseo. Como Yamamoto señaló a continuación:

---

(24) Saxton, «Born and Unborn», p. 303.

«La desviación no es inherente a un patrón particular de conducta o a un atributo físico. La sociedad determina si algunos individuos deben ser considerados como diferentes seleccionando ciertas facetas de su persona, y asociando a estas facetas etiquetas degradantes y ciertas interpretaciones. La selección de esos individuos personifica los tipos de experiencia que van más allá del límite de la norma aceptada por el grupo. En este sentido, ellos preservan la estabilidad en la sociedad personificando, además, peligros sin forma.» Estas construcciones siguen siendo una parte destacada de la conciencia mayoritaria (25).

Incluso hoy, la mayoría de los miembros de la sociedad rara vez percibe a los discapacitados como miembros de un grupo minoritario sujetos de forma alternativa a la intolerancia, el paternalismo y la indiferencia, en parte por la falta de una herencia étnica y una identidad común a los otros grupos oprimidos. Irving Kenneth Zola, que ha escrito mucho sobre discapacidad, ha dejado claro este punto: «Mientras la mayoría de los grupos minoritarios crecen en alguna subcultura especial y, de esta manera, forman una serie de normas y expectativas, los minusválidos no están preparados de igual manera. Nacidos dentro de familias normales en su mayor parte, estamos socializados dentro de ese mundo. El mundo de la enfermedad es uno al que entramos solamente más tarde, escasamente preparados y con todos los prejuicios de los normales. Pensamos que estamos en la sombra del mundo externo. El vocabulario que utilizamos para describirnos lo hemos tomado prestado de la sociedad. Somos *de-formes*, *dis-ca-*

---

(25) Kaoru Yamamoto, «To be Different», *RCB*, 14, n.º 3 (marzo 1971): 186, 182. Ver también Hanoch Livneh, «On the Origins of Negative Attitudes Toward People with Disabilities», en *The Psychological and Social Impact of Physical Disability*, 2.ª ed., Robert P. Marinelli y Arthur E. Dell Orto (eds.) (Nueva York: Primavera, 1984), pp. 167-184, y Roger G. Barker, Beatrice A. Wright, Lee Meyerson y Mollie R. Gonick, *Adjustment to Physical Handicap and Illness: A Survey of the Social Psychology of Psyisque and Disability*, rev. ed. (Nueva York: Social Science Research Council, 1953), pp. 76-77.

pacitados, *minus-válidos*, *dis-minuidos*, *α-normales* y el más contundente de todos, *in-válidos*.» Los que pertenecen a la mayoría se inclinan por considerarles simplemente como individuos con mala suerte que aceptan su «destino» solamente tras una larga lucha personal. Como ha señalado Nancy Weinberg, «el público en general tiende a creer que la gente con discapacidades físicas ha sufrido una terrible tragedia y que está siempre amargada por su desgracia», una opinión que a menudo está reñida con la forma en que los propios discapacitados sienten sus minusvalías y se adaptan a ellas (26).

Estos puntos de vista tan obtusos nacen de la ignorancia y los malentendidos (los científicos sociales saben desde hace mucho que la mayoría de los capacitados tienden a evitar la interacción con los discapacitados porque no saben muy bien cómo comportarse en su presencia) (27) y se alimentan del miedo de que una discapacidad le puede ocurrir a cualquiera en cualquier momento. Como Paul Longmore ha señalado, las representaciones cinematográficas de los discapacitados físicos a menudo reflejan estas preocupaciones: «La minusvalía está a nuestro alrededor más a menudo de lo que reconocemos, nos importa o nos damos cuenta, y tenemos una ansiedad que no podemos explicar con palabras sobre la posibilidad de que nos ocurra, a nosotros o a alguien cercano a nosotros. Lo que tememos, a menudo lo estigmatizamos y lo rehuimos y a veces queremos destruirlo. Los espectáculos populares que retratan personajes discapacitados aluden a estos miedos y

---

(26) Irving Kenneth Zola, «Communication Barriers between "the Able-Bodied" and "the Handicapped"», en *Psychological and Social Impact*, ed. Marinelli y Dell Orto, p. 144; Nancy Weinberg, «Another Perspective: Attitudes of People with Disabilities», en *Attitudes*, ed. Yunker, p. 141. Ver también *Missing Pieces: A Chronicle of Living with a Disability*, de Zola (Filadelfia: Temple University Press, 1982).

(27) Para más información, ver Teresa L. Thompson, «"You Can't Play Marbles—You Have a Wooden Hand": Communication with the Handicapped», *Communication Quarterly*, 30, n.º 2 (primavera 1982): 108. Ver también Yamamoto, «To be Different», pp. 180-189.

prejuicios o los tratan de forma oblicua o fragmentada, para estar seguros de nosotros mismos» (28).

Estas perspectivas tan limitadas no son tan inmutables como podrían parecer. En otro artículo, Weinberg sugirió que el hecho de que los discapacitados y los capacitados se entremezclen tiene el efecto general de minimizar las diferencias que percibe el último grupo. «Cuando el contacto entre capacitados y discapacitados se intensifica, el estereotipo de los discapacitados como diferentes disminuye», escribió Weinberg. «Existe una relación positiva entre el contacto y la percepción de similaridad: cuando el contacto aumenta, la percepción de similaridad aumenta.» Tenemos que seguir haciendo progresos en este área y ser cómplices en los avances en política social, principalmente en el apartado de la Ley de Americanos con Discapacidades de 1990, que amplía la protección de los derechos civiles básicos a los cuarenta y tres millones de ciudadanos discapacitados. Si no lo hacemos, los antiguos estereotipos continuarán guiando la percepción y el tratamiento de la mayoría de la sociedad con respecto a su minoría discapacitada en la vida y en el cine (29).

---

(28) Longmore, «Screening Stereotypes», p. 32.

(29) Nancy Weinberg, «Modifying Social Stereotypes of the Physically Disabled», *RCB*, 22, n.º 2 (diciembre 1978): 123. Para un estudio conciso de investigación que incluye temas como la demografía de la discapacidad, discapacidades relacionadas con el trabajo, niveles de asistencia y condiciones médicas asociadas con discapacidades, ver *Disability in the United States: A Portrait from National Data*, eds. Susan Thompson-Hoffman e Inez Fitzgerald Storck (Nueva York: Primavera, 1991). Para una espléndida historia del movimiento de los derechos de los discapacitados desde sus orígenes hasta la aprobación y su inicial implantación de la Ley de Americanos con Discapacidades, ver Joseph P. Shapiro, *No Pity: People with Disabilities Forging a New Civil Right Movement* (Nueva York: Times Books, 1993).

## 1. LA CONFIGURACION DE UNA IMAGEN EMPOBRECIDA

Como todas las películas producidas durante esos años antes de la I Guerra Mundial, singularmente optimistas y sentimentales, los primeros filmes sobre la discapacidad física eran muy cosmopolitas. Los aficionados al cine, alineados en los *Nickel-Odeons* de su barrio para maravillarse (o para quejarse) de las últimas «películas vivas», es probable que vieran las películas producidas por Pathé Frères, Gaumont, Méliès, Urban, Society Italian Cines, la Great Northern Film Company y por otras compañías europeas, a la par que esas que tenían nombres comerciales estadounidenses, como Edison, Biograph, Lubin, Vitagraph, Selig e Imp. (\*). Las modificaciones de las películas en lengua extranjera para el mercado nacional eran un asunto bastante simple; no había banda sonora que alterar, así que aquellos que distribuían cintas importadas, legalmente o no, sólo tenían que sustituir los títulos de crédito y quizá cortar, recomponer o suprimir unas pocas escenas como una precaución extra. La monumental tragedia que fue la I Guerra Mundial cambió completamente la cara de la industria del cine en todo el mundo, y forzó a la producción europea a un parón virtual, mientras los Estados Unidos se convertían en el peso pesado indiscutible de la producción cinematográfica. Pero antes de que el cine tuviera sabor internacional, Europa y Estados Unidos rara vez se igualaron en las décadas siguientes. De ese crisol de películas que dieron la bienvenida a los primeros aficionados al cine surgieron los principios del Cine del Aislamiento.

Mientras las primeras películas se exhibían en las pantallas europeas y americanas, los realizadores ya estaban acudiendo al mundo de la discapacidad física en busca de

---

(\*) N. de la T.: El autor se refiere al decir Imp. a la Independent Motion Picture Distributing and Sales, una organización de productores independientes presidida por Carl Laemmle.

material explotable. Un tema que consideraron fértil y con posibilidades fue una gran preocupación social a ambos lados del Atlántico: los mendigos, especialmente aquellos con discapacidades falsas. El *New York Times* informó en noviembre de 1895 que la zona de Hall Park de la ciudad de Nueva York «estaba infestada de vagabundos y mendigos por todas partes», muchos de los cuales dominaban «toda la ingenuidad, credibilidad, pseudo-franqueza, insistencia y astucia por las cuales son célebres los mendigos de Londres y, especialmente, de París» (1). En 1896, el mismo año en que el Music Hall de Koster & Bial de Nueva York, equipado con uno de los Vitascope de Edison, exhibía películas para un público que pagaba por primera vez, la policía en esa ciudad inició una gran campaña contra los mendigos que simulaban ser discapacitados, tras enterarse de que sus colegas en la aplicación de la ley en Boston habían arrestado recientemente a tres mendigos con discapacidades fingidas y sentenciaron a cada uno de ellos a un año de prisión a trabajos forzados.

Los realizadores convencionales, que nunca se han caracterizado por resistirse a la tentación de beneficiarse de los fenómenos sociales en curso, no esperaron mucho para aprovecharse de éste. En un húmedo día de agosto de 1898, unos espectadores de Nueva York vieron lo que bien podía haber sido la primera película con argumento sobre un tema de discapacidad: *Fake Beggar*, de Thomas Edison, una película de cincuenta segundos de duración que anunció una de las más despreciables tendencias en el Cine del Aislamiento, la discapacidad como fuente de humor. Kemp R. Niver, experto en catalogación de cine, describe la pelliculita de esta manera:

«La escena es de un mendigo sin una pierna, que guía a un hombre con un cartel sobre su pecho en el que se lee "Ayuden al ciego". Se paran cerca de la cámara y, a medida que el filme avanza, varias personas

---

(1) *NYT*, 29 noviembre 1895, p. 9.

pasan y dejan caer monedas en la taza del ciego. Un viandante deja una moneda, que se cae en la acera en vez de en la taza, y un policía que está cerca se da cuenta de que el ciego la alcanza y la recoge. El policía intenta arrestar al ciego y le sujeta por el abrigo, pero el ciego serpentea para quitárselo y corre calle abajo con el policía detrás, en estrecha persecución» (2).

Aunque esto puede ser quizá un intento de leer este filme como un comentario oblicuo sobre la ética del trabajo de Edison (el prolífico inventor, que había sufrido una significativa pérdida de oído durante su juventud, era la prueba viviente de que una discapacidad no tenía que llevar a una vida de pobreza y mendicidad), los historiadores están de acuerdo en que Edison sólo tenía un mínimo interés por el arte de filmar y ninguno en absoluto por dirigir. Trabajando sin parar en otros proyectos y enredado en pleitos de usurpación de patentes contra las empresas cinematográficas rivales durante todo ese año, el «Mago de Menlo Park» estuvo más que satisfecho de dejar que el reparto y el equipo resolvieran los detalles. La película resultante reflejaba principalmente la percepción del operador de cámara (y *de facto* el director) de lo que él pudo considerar un momento divertido basado en un hecho social corriente y acomodarlo a las limitaciones de tiempo determinadas por la tecnología del medio, que en aquella época se medían más en segundos que en minutos (3).

Otros realizadores trataron temas similares sin perder tiempo. Ese mismo agosto, James Williamson dirigió *The*

---

(2) Kemp R. Niver, *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894-1912* (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 183. Otra descripción del filme se encuentra en *Edison Films*, catálogo n.º 94, marzo 1990, p. 36, LACM; y *Edison Films Complete Catalog*, n.º 105, julio 1901, p. 71, ENHS.

(3) Por ejemplo, ver Anthony Slide, *Aspect of American Film History Prior to 1920* (Metuchen, N.J.: Prensa de Scarecrow, 1978), p. 63, y Richard Schickel, *D. W. Griffith: An American Life* (Nueva York: Simon y Schuster, 1984), p. 92.

*Fraudulent Beggar*, una comedia británica de un minuto de duración que mostraba a un policía corriendo tras un mendigo «ciego», tras descubrir que está leyéndole un cuento de un periódico cómico a su supuesto socio sordo. En 1990, Cecil Hepworth concibió una película con una vena similar con *The Beggar's Deceit*, cincuenta segundos de humor sobre un mendicante que «milagrosamente» recupera el uso de la pierna y encabeza a un corpulento oficial de policía en una alegre persecución después de que éste descubre el fraude del mendigo. Por las mismas fechas, Sigmund, apodado «Pop», Lubin, de Filadelfia, que nunca dudó a la hora de hacer sus películas imitando los éxitos de otros, supervisó la producción de *The Fraudulent Beggar* de su compañía, de un minuto de duración, sobre un policía que persigue a un falso ciego y se tropieza con la muleta que el farsante había dejado atrás. La Alpha Trading Company de Arthur Cooper se subió al carro con *Blind Man's Bluff* (1903), una reflexión de ochenta segundos de duración sobre un mendigo aparentemente ciego y con una sola pierna. El punto culminante de esta parodia es cuando el mendigo, después de ver que una moneda que le dan es falsa, en represalia, ataca al supuesto mecenas con su pierna de madera. La sencilla fórmula que incluía el primer uso gratuito de la discapacidad estaba ya bien consolidada (4).

Cuando las películas comenzaron a ampliarse en longitud y complejidad, alrededor de 1903, a una narración con varios planos conocida como bobina, las compañías se aseguraron de incorporar la figura del falso mendigo. En 1905, la compañía de Lubin retomó la idea que subsistía detrás de su taquillero *Fraudulent Beggar* haciendo *The*

---

(4) Las fuentes consultadas para los filmes de Williamson, Hepworth y Cooper son las obras de Denis Gifford, *The British Film Catalog 1895-1985: A Reference Guide* (Nueva York: Facts on File Publications, 1986), y Rachael Low y Roger Manvell, *The History of the British Film, 1896-1906* (Londres: George Allen & Unwin, 1948). Véase también *Complete Catalogue of Lubin's Film*, n. d., p. 45, MH Library.

*Fake Blind Man*, que, con un metraje de alrededor de siete minutos, era una película mucho más larga. A diferencia de los primeros filmes sobre falsos mendigos, que consistían en un movimiento de cámara y tenían a una sola persona —casi siempre un desventurado policía— en la persecución, *The Fake Blind Man* presenta a una considerable multitud, que parece ser mayor en cada plano. Dos años más tarde, la Selig Polyscope Company de Chicago produjo *One of the Finest*, una película que temáticamente fue un paso más allá que los filmes anteriores; también convirtió la campaña de la policía contra los mendigos en una parodia. Filmada cerca de la sede central de la compañía en Peck Court, un callejón en el corazón del corrupto distrito de la *ciudad del viento*, la comedia presenta a dos vagabundos sin discapacidades haciendo una mascarada como si fueran un policía y un mendicante discapacitado en una escena para desplumar a los espectadores compasivos. Como un anuncio en *Moving Picture World*, un periódico profesional de la época, lo describía: «El falso policía pretende asaltar con ferocidad al ciego y le golpea brutalmente en la cabeza, justo cuando aparece una anciana señora de aspecto amable. Ella, por supuesto, protesta y le da al supuesto ciego un bonito presente, que ambos dividen tan pronto como ella se va.» Como ocurre con otros filmes de falsos mendigos, *One of the Finest* no muestra explícitamente el triunfo de la justicia; la película termina con una escena de «nuestros amigos sin escrúpulos [es decir, el vagabundo que había robado el uniforme de policía al principio de la película] contando las ganancias mal adquiridas con una profunda sonrisa de astucia y audacia» (5).

Siguiendo la máxima del filósofo y cinéfilo de finales de siglo Henri Bergson de que «cualquier incidente que llama nuestra atención sobre el físico de una persona,

---

(5) Catálogo de *Lubin's Films*, febrero 1906, n. p., MH Library; *MPW*, 1 junio 1907, p. 203. El catálogo de Lubin también contiene cuatro fotogramas del filme.

cuando éste concierne al lado moral, es cómico», estos primeros filmes decían al público que las discapacidades físicas eran temas aceptables para el humor, siempre que los personajes no estuvieran realmente discapacitados. Aunque pueda ser tentador mirar estos breves filmes como relativamente inocuos, no obstante, revelan un prejuicio profundamente arraigado contra la gente con discapacidades físicas y representan un ataque no tan velado contra ellos. Para algunas personas de entonces, los mendigos con discapacidades fingidas no eran diferentes a los que realmente eran minusválidos. El jefe de policía de Nueva York, Peter Colin, que dirigió en 1896 la campaña contra los falsos mendigos discapacitados y poco después autorizó el arresto de los mendigos que realmente estaban discapacitados, no vio ninguna distinción. «La ley es clara respecto a aquellos mendigos que fingen ser sordos o mudos o sufren de algo, y no hay ninguna razón por la que no se les debería enviar a prisión», dijo el jefe. «Hay varios mendigos que realmente sufren de algo o están tullidos, y exhiben sus deformidades a la mirada del público, para disgusto de las señoras. Son impúdicos e insistentes y serán tratados como tales. Si los magistrados hacen cumplir las penas de la ley contra esos insistentes mendigos, como han hecho en Boston, esta fuente de molestias pronto cesará.» Nada menos que un líder de opinión como el editorial del *New York Times* también estableció vagas diferencias entre los dos tipos de mendigos, mientras aplaudía la triunfal persecución en Boston de los tres timadores: «Esta vigorosa acción tenderá, sin duda, a disminuir en Massachusetts el surtido visible de personas ciegas, lisiados sin esperanza, ruinas de la guerra civil y demás.» También sugiere, con resentimiento, que la policía, hasta la fecha, normalmente no hacía cumplir las leyes sobre vagabundeo y mendicidad contra la gente realmente discapacitada. «Incluso cuando, como en varios casos auténticos, los ciegos o los mendigos discapacitados, con diligencia y frugalidad, se las arreglan para amasar mucho más dinero pidiendo de lo que podrían conseguir con el trabajo si no fueran mi-

nusválidos», se quejaba el *Times*, «su incapacidad para trabajar es vista como una excusa» (6).

Francamente, los mendigos se veían como molestias públicas o algo peor, que merecían ser perseguidos por sus acciones, y poco importaba si sus discapacidades eran reales o falsas. La insistencia de las películas en representar a todos los mendicantes discapacitados como falsos, que a menudo eludían el largo brazo de la ley, no sólo reforzaba las dudas sobre la eficacia de la policía (Mack Sennett, que sondeó las profundidades de la ineptitud policial en sus películas con sus *Keystone Kops*, escribió una vez que los oficiales de policía estaban al principio de la lista de «personajes a quienes el público quiere ver tratados con rudeza»), sino que también aumentaba los miedos de los que veían así a los mendigos (7).

El hecho de que los espectadores se identificaran con estos filmes ilustra, además, el *status* de «diferentes» que los creadores otorgaron a los mendigos. Siguiendo las normas estilísticas de la época, estas películas utilizaron principalmente tomas de perspectiva fija que mostraban no sólo a los mendicantes de cuerpo entero, sino también su entorno (aceras de la ciudad concurridas, en la mayoría de los casos). Mediante estas imágenes, presentaban a los falsos mendigos de la misma manera que los aficionados al cine se los encontrarían en la calle: con la mano extendida, a cierta distancia, objetivizados. Cuando los espectadores fijaban la vista en los mendigos de la pantalla y detectaban signos de su engaño momentos después, compartían no sólo la perspectiva general de los oficiales de policía, sino también su frustrante incapacidad para efectuar un cambio significativo.

---

(6) Henri Bergson, «Laughter» (1900), reimpresso en *Comedy*, ed. Wylie Sypher (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956), p. 93; Maurice Bardèche y Robert Brasillach, *The History of Motion Pictures*, traducido y editado por Iris Barry (Nueva York: W. W. Norton, 1938), p. 87; Colin también se cita en *NYT*, 21 febrero 1896, p. 9, y en *NYT*, 23 febrero 1896, p. 4.

(7) Mack Sennett, «The Psychology of Film Comedy», *MPC*, noviembre 1918, p. 37.

Por una u otra razón, era oportuno que la primera ronda de películas sobre discapacidad tratara con el fraude, un subterfugio que, en cierto sentido, caracterizaría la filosofía y el *modus operandi* de la industria del cine los años venideros. Los personajes físicamente discapacitados no sólo serían interpretados por actores capacitados en los filmes posteriores —un tipo de fraude parecido al de los actores blancos actuando con la cara pintada de negro—, sino que sus preocupaciones y estilos de vida tal y como se presentaron en las películas serían también irreales. Estos nuevos niveles de falsificación pronto definirían la esencia del Cine del Aislamiento.

En el momento en que la policía de Nueva York extendió su campaña contra los mendigos para incluir a aquellos con discapacidades reales, los realizadores que explotaban la discapacidad, viendo que no tenían ninguna resistencia, no se contuvieron en desarrollar personajes con falsas minusvalías. En la vanguardia de esta tendencia estuvo una empresa que hoy se recuerda como una de las más significativas e influyentes del período: la American Mutoscope and Biograph Company, más conocida por su abreviatura «la Biograph», etiqueta oficialmente adoptada a mediados de 1909. Fundada alrededor de 1896 por Elias B. Koopman, Henry N. Marvin, Herman Casler y William Kennedy Laurie Dickson, la empresa manufacturaba *peep shows*, pequeñas cajas con un agujero a través del cual se veían series de fotografías, principalmente de poses eróticas, y proyectores de películas —*Mutoscopes* y *Biographs*, respectivamente—, a la vez que pequeños filmes que se proyectaban en sus máquinas. Aunque la compañía neoyorquina filmó muchas de sus producciones en un improvisado estudio en lo alto de su edificio de oficinas en Broadway, para aprovechar al máximo la luz del sol, a menudo enviaba a sus operadores de cámara en busca de temas inusuales.

Entre las escalas de los realizadores en 1902 estaba Washington, D.C., donde rodaron catorce cortometrajes en diversas instituciones educativas. Uno de los filmes de una

sola toma fue llamado *Deaf Mute Girl Reciting «Star Spangled Banner»*, también conocida como *A Deaf Mute Recitation*. Producida en una época en la que muchas películas no eran más que sencillas grabaciones de actuaciones teatrales sin decorado, esta cinta, de unos setenta y cinco segundos de duración, era un plano general de una joven vestida con un oscuro vestido hasta el suelo, quien, de pie frente al enorme motivo de la Vieja Gloria, emplea el Lenguaje de Signos para interpretar la letra del himno nacional.

La dimensión patriótica de la película no era nada nuevo para la Biograph. Terry Ramsaye, uno de los primeros historiadores del cine, señaló que *Major McKinley at Home*, un filme de la Biograph proyectado en la primera exhibición pública de películas de la compañía en 1896, «se cerraba con una bonita vista de las Barras y Estrellas, ondeando vigorosamente». En cierto modo, la presencia de la joven sorda no era nueva tampoco. «Cualquier cosa que oliera a novedad, fama o popularidad era material para la Mutoscope», opinó Ramsaye, y ya no hay posibilidad alguna de saber cuál de estos tres géneros tenían en mente los chicos de la Biograph cuando persuadieron a la mujer para que actuara ante su cámara. Presumiblemente filmada en una clase de Gallaudet (un catálogo de filmes de la Biograph apuntaba que la mujer interpretaba el himno nacional «en el lenguaje de los signos como se enseñaba en el Instituto Gallaudet»), *Deaf Mute Girl* exhibía un dualismo que pronto se convirtió en el sello del Cine de Aislamiento; animaba a la participación del público (diseñada para ser acompañada por una banda musical apropiada, pero sin contener subtítulos aclaratorios, la película invitaba a los espectadores que conocían la letra a cantar), pero al mismo tiempo accedía a sus deseos de tener un espectáculo extravagante (8).

---

(8) Terry Ramsaye, *A Million and One Night: A History of the Motion Picture* (Nueva York: Simon y Schuster, 1926), pp. 324, 397; *American Mutoscope and Biograph Co. Picture Catalogue*, noviembre

Aunque *Deaf Mute Girl* no era ni cómica ni narrativa, su tratamiento de una persona discapacitada como una novedad humana fue una idea retomada años después en las *slapstick*, o comedias de golpe y porrazo, de la Biograph. El responsable de colocar a personajes con discapacidades físicas en tales filmes fue el primer director con plena dedicación de la empresa, proveniente del teatro, llamado Wallace, apodado «Old Man», McCutcheon. Recordado por la actriz Linda Arvidson, de la Biograph, como un tipo amable y generoso, McCutcheon se ganó su apodo como resultado de tener apadrinados a ocho niños, varios de los cuales le ayudaban en el estudio. Sin duda acostumbrado a la confusión en su casa, McCutcheon cultivó un talento especial para orquestrar el caos frente a la cámara, en una época en la que las comedias de golpe y porrazo se convirtieron rápidamente en el estilo narrativo elegido en las películas. Según el historiador Ramsaye, una cinta dirigida por McCutcheon en 1904 titulada *Personal*, sobre un cariñoso francés que comete el error de anunciarse en un periódico de Nueva York para encontrar un amor, «su acción deriva, en gran parte, en la consiguiente persecución que implica a ciudadanos, policía, trabajadores y una salvaje miscelánea» y «puede ser considerado como un hito, al ser el primero en presentar la idea de la persecución en pleno esplendor». Filmado por el entonces desconocido operador de cámara G. W., más conocido como «Billy» Bitzer, *Personal* y otros filmes de McCutcheon revelaban la creciente familiaridad del director con las reglas de las comedias de golpe y porrazo. Incluyó un montaje alternado de dos acciones paralelas, composiciones en profundidad que a menudo mostraban a perseguidores y a perseguidos en el mismo plano, y tomas ocasionales que tenían su

---

1902, p. 225, MOMA. Hay tres fotogramas de la película reproducidos en un catálogo de fotos de la Biograph sin título, sin fecha y sin foliar, vol. 4, filmes n.ºs 1503-2002, MOMA, y la película también aparece reconstruida en parte en la colección de fotografías de la LC. Existe un conflicto entre las fuentes sobre la longitud del filme.

punto álgido en *gags* cómicos sobre un perseguidor en particular (9).

Esto se ve bien en *The Lost Child* (1904), de McCutcheon, sobre un forastero perseguido por la gente de la ciudad que, por error, le cree culpable del secuestro de un niño. En esta película, que un escritor publicitario de la Biograph anunció con orgullo como «se le encontró con las manos en la masa», el infortunado tenía entre sus perseguidores a «un anciano de aspecto duro... en una silla de inválido» y a «un chico con una sola pierna saltando hacia adelante con muletas», y ambos se las arreglan para esquivar toda suerte de obstáculos que aparecen en su camino (10). Otra de las reglas de McCutcheon era hacer de un marginado social el foco del *pandemonium*: una persona de otro país, un vagabundo, alguien fugado de un manicomio o así. Aunque «Old Man» desbancara rápidamente a su rival, la compañía de Edison, los directores de la Biograph que ocuparon su lugar no tardaron mucho en desarrollar su legado; rápidamente percibieron las posibilidades cómicas de situar a la gente con discapacidades en el centro de películas tan caóticas.

La compañía Biograph estaba por 1907 cómodamente instalada en sus nuevos estudios en el 11-E Calle Catorce, en la parte baja de Manhattan, y uno de los filmes producidos allí ese año fue *Mr. Smithers' Boarding-School*. Basado en parte en una obra de medio minuto de al menos cinco años antes titulada *The Nearsighted School Teacher*, presenta la idea de un grupo de chicas haciendo tra-

---

(9) Linda Arvidson Griffith, *When the Movies Were Young* (Nueva York: Benjamin Blom, 1968; reeditada de la edición de 1925), p. 37; Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. 422. Para una descripción más detallada de este antiguo filme de persecución, véase *Kleine Optical Co. Catalogue*, noviembre 1905, p. 238, como se cita en George C. Pratt en *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, rev. ed. (Greenwich, Conn.: Nueva York Graphic Society, 1973), p. 42.

(10) *American Mutoscope and Biograph Co. Bulletin*, n.º 36, 26 octubre 1904, no publicado, ENHS. Ver también Joyce E. Jesionowski, *Thinking in Pictures: Dramatic Structure*, en *D. W. Griffith's Biograph Films* (Berkeley: University of California Press, 1987), pp. 15, 61.

vesuras a un profesor con problemas de vista. Durante el transcurso de la película, las chicas llenan el sombrero del viejo caballero con cenizas, clavan sus zapatos al suelo y le engañan para que le proponga matrimonio a una alumna vestida como la Sra. Smithers. Una descripción en *Moving Picture World* resume el supuesto punto cumbre de esta manera: «La clase entera se precipita [*sic*] sobre él, le ata con una cuerda y le lanza hacia el techo, gritando e indefenso. La Sra. Smithers viene al rescate y pone fin a su hilaridad» (11).

Creuyendo que no habían cruzado los límites del buen gusto (después de todo, el profesor no era ciego, los directivos del estudio podrían haber argumentado), la Biograph utilizó *Mr. Smithers' Boarding-School* como un trampolín para otra comedia ese mismo año, una que incluía a gente con la «invisible» sordera. A finales de siglo era común que las organizaciones de sordos como la *Deaf Mutes' Union League* de Nueva York y la *Fanwood Quad* celebrasen fiestas anuales, un hecho que el estudio no pudo resistir explotando *Deaf-Mutes' Ball*. En esta película, también conocida como *Deaf-Mutes' Masquerade*, dos hombres sordos asisten a una fiesta de disfraces vestidos de oso polar y de domador de osos italiano, acaban borrachos y por descuido empiezan a causar problemas mientras se dirigen a casa. Un resumen en la revista *Moving Picture World* revela cómo la sordera de los personajes siempre se utiliza de forma tan poco sutil con propósitos cómicos: «En el camino, ellos se separan y el oso humano, privado de su capacidad de comunicación en el lenguaje de los signos —seguramente encerrado en su disfraz, con sus manos revestidas de garras—, aterroriza a la ciudad.» Como la gente de la ciudad y la policía mantienen las distancias, el «oso humano» entra en un *saloon* a por una copa más. Después de espantar al camarero y a unos pocos clientes, la policía lo atrapa y le lleva al

---

(11) Véase el Catálogo de la Biograph, noviembre 1902, p. 218, MOMA; *MPW*, 20 marzo 1907, p. 62.

zoo en Central Park. Ellos están a punto de echarle al foso de los osos «cuando su compañero aparece de pronto y en el lenguaje de los signos les explica lo sucedido, salvándole así de un horrible destino». Afortunada pero improbablemente, la policía acierta a entender el lenguaje de los signos (12). Con estos filmes, la Biograph desarrolló los extremos de un primer y particularmente longevo estereotipo que podríamos llamar el «Desventurado Cómico»: una persona discapacitada que es víctima de una o más personas capacitadas y una persona discapacitada cuya minusvalía acarrea problemas, si no a sí mismo, a otros o a ambos. Todo en nombre de la comedia, por supuesto.

La Biograph, ciertamente, no era la única que utilizaba el humor de golpe y porrazo para trivializar asuntos de discapacidad física. Quizá inspirado en *Mr. Smithers*, los realizadores de la Urban y Lubin fueron más allá en la idea del humor gratuito a costa de una persona que no veía bien, produciendo *The Near-Sighted Cyclist* (1907) y *Near-Sighted Mary* (1909). Ambas comedias presentaban gente que genera problema tras problema a todos los que les rodean por su visión defectuosa. Harry y Herbert Miles, antiguos exhibidores de la Biograph, recordados en los libros de historia del cine por establecer el primer intercambio de películas del mundo en 1902, fueron también responsables de algo llamado *The Invalid's Adventure* (1907). Concebida tras *The Lost Child*, de McCutcheon, y otros filmes de la Biograph, la película muestra lo que puede suceder cuando un hombre que usa una silla de ruedas «se ve apoderado por un loco deseo de realizar una pequeña hazaña por su cuenta», por usar una descripción contemporánea. Se escapa de su cuidador y origina una salvaje persecución «con varios accidentes en ruta, absurdos y muy divertidos, y en cada uno de ellos, el inválido se las arregla para mantener el equilibrio». Finalmen-

---

(12) *NYT*, 17 enero 1895, p. 2, y 23 enero 1896, p. 16; *MPW*, 10 agosto 1907, p. 363.

te, se cae a un río y casi se ahoga antes de que los vecinos de la ciudad le rescaten (13).

La idea cómica de una persona con un impedimento superando a gente capacitada también da forma a *The Legless Runner* (1907), de Gaumont. El personaje del título, que utiliza un carrito bajo y trozos de madera especialmente preparados para impulsarse alrededor de la ciudad, entra en un *saloon*, compra una botella de vino y sale sin pagar. Un resumen publicado en la revista *MPW* describe, sin aliento, su huida y la estafalaria persecución que le sigue:

«En su huida, se precipitó hacia el empinado sendero de peldaños, derribando a los que estaban subiendo. Se cae sobre un montón de gente, se levanta y huye. Un oficial trata de pararle, pero desiste. Rápidamente, corre a los barracones, ordena salir a un sargento y a una brigada de infantería, quienes obedeciendo las órdenes tratan de mezclarse en el intento de capturar al hombre, que les lleva hasta la parte superior de la casa, colina arriba y valle abajo, eludiéndoles en todo momento. El va a su aire a lo lejos, y los soldados se despliegan en el valle con la esperanza de cortar su única posibilidad de escapar, mientras baja una acusada pendiente. Para hacerlo mejor, traen barriles y se meten dentro para esconderse. En su rápido descenso, el hombre hace rodar los barriles, y a los soldados, ladera abajo hasta el río, en el que se cae y es rescatado por los soldados, que tienen dificultades para ponerle dentro de su carrito. Le atan las manos y le empujan a través de los sitios difíciles, así que tienen que volver sobre sus pasos hasta que alcanzan los barracones, donde ceden su prisionero al guardia» (14).

---

(13) *MPW*, 22 junio 1907, p. 253, y 11 septiembre 1909, p. 353; Catálogo de Lubin, 26 agosto 1909, no publicado, MH Biblioteca; Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. 427; *MPW*, 28 septiembre 1907, p. 473.

(14) *MPW*, 22 junio 1907, p. 253. Otro filme de esta tradición fue

Además de desarrollar este concepto, garantizado para arrancar carcajadas a las audiencias validistas, Gaumont también vio necesario compartir con el mundo sus iluminados puntos de vista sobre el tema de la gente físicamente discapacitada y el matrimonio. En *Two Ladies and a Beggar* (1909), una cinta que también mantiene viva la imagen de un falso mendigo minusválido que había frecuentado el Cine del Aislamiento durante años, un mendigo que finge no tener piernas utiliza una carreta baja como su pedestal para buscar almas. Dos mujeres de cierta edad y buen corazón deciden «llevarlo bajo sus alas» y proporcionarle toda clase de cuidados. El mendicante está encantado al principio, pero las cosas se le descontrolan rápidamente; las damas cambian sus pantalones por una largura más adecuada para una persona sin piernas e incluso tiran todo el mobiliario de su habitación, de tamaño normal, y lo reemplazan con los muebles cortados por abajo. El límite de la paciencia del mendigo llega cuando las mujeres traen a una joven mujer realmente sin piernas, con la esperanza de arreglar un matrimonio para su pupilo. El mensaje que los realizadores martilleaban es inconfundible: una mujer físicamente discapacitada es poco menos que un material de primera clase para el matrimonio. En este momento, el mendigo, a la vista de la joven, se deshace de su disfraz y escapa con gran energía, saltando literalmente a través del techo para terminar otra comedia validista.

Los hombres con discapacidades físicas que querían casarse hacían frente a menos obstáculos, pero la clase de tratamiento que recibían en las películas tenía un tono demasiado familiar. De hecho, *The Cripple's Marriage* (1909), presentado como una comedia sobre las nupcias

---

*The Marathon Craze* (1909), de la Vitagraph, sobre un grupo de vecinos que cogieron la fiebre del título y toman parte en una carrera de gran distancia. Para desgracia de los corredores capacitados (y, presumiblemente, con los espectadores validistas encantados de poder reírse), «una anciana lisiada que utiliza muletas» gana la carrera. Véase *MPW*, 8 mayo 1909, p. 595.

de «un lisiado sin piernas y una solterona alta», fue una demostración incluso mayor de insensibilidad validista. El resumen de Gaumont de *The Cripple's Marriage* tal y como fue publicado en *MPW* es parco en detalles, pero insinúa el considerable humor gratuito de la película: «La marcha nupcial, la escena de la sala de justicia, la cena y el retorno al nuevo hogar seguro que crea una hilaridad sin límites.» Una reseña de *MPW* sobre la película, igual de vaga en los detalles, describió *The Cripple's Marriage* como «una comedia de Gaumont Company, que contiene suficientes disparates y situaciones inesperadas como para mantener a todos los espectadores riéndose» (15).

Otra supuesta idea humorística —la desaparición o robo de una prótesis— fue el concepto principal de varios filmes. En *Don't Pull my Leg* (1908), de Essanay, un hombre roba un pierna artificial de un almacén de prótesis y es inmediatamente perseguido por el propietario del almacén. El humor aquí surge del jaleo resultante de la creencia del vendedor de que toda persona que se encuentra lleva una pierna artificial. Tira a un hombre de un caballo, a unos pintores de un andamio, a la gente de unos vagones de tren, etc., antes de recuperar finalmente su preciada prótesis. Lubin presentó *The Cork Leg Legacy* un año más tarde, sobre una acaudalada mujer con una sola pierna que muere y sólo deja a su marido su pierna de corcho. El está furioso, lanza la pierna por la ventana y un vagabundo que pasa la recoge. El marido más tarde se entera, sin embargo, de que la pierna contiene un cheque de 100.000 dólares y trata de encontrar al vagabundo. Este, mientras tanto, ha estado tratando de vender la pierna a todas las personas con una pierna que se encuentra, pero, no consiguiendo comprador, acaba tirando la pierna. El marido se las arregla para localizarle y juntos van al basurero y, al final, recupera el cheque.

Los realizadores atacaron a los discapacitados físicos en nombre del humor tomando otras formas. El personaje

---

(15) *MPW*, 29 mayo 1909, p. 723, y 5 junio 1909, p. 753.

del título de Lux *The Electrified Humpback* (1909) compra un aparato eléctrico para hacer más cómodo el malestar de su minusvalía, pero el Desafortunado Cómico, más tarde, enfadado, lo rompe y pide que le devuelvan el dinero después de que le da una descarga eléctrica a él y a todos los que se encuentra. Siguiendo una oscura creencia sobre la gente con columnas vertebrales gravemente deformadas —que son amuletos vivientes de la buena suerte—, se hizo la película de Pathé *The Hunchback Brings Luck* (1908), en la cual una persona capacitada, «el Sr. Sin-un-duro», asediado por sus acreedores, salta por la ventana de su apartamento y aterriza en lo alto de un jorobado que vende billetes de lotería. En señal de gratitud por frenar su caída, Sin-un-duro le compra el último billete. Al día siguiente, tras enterarse de que ha ganado a la lotería, Sin-un-duro pone un anuncio en el periódico buscando al hombre deforme que salvó su vida y su cuenta bancaria. Según la crítica de *MPW*, «cientos de lisiados contestan el anuncio, pero todos ellos vuelven con las manos vacías y el Sr. Sin-un-duro está desesperando incluso de encontrar a su benefactor cuando el primer jorobado hace su aparición, y poco después se le ve saliendo sustancialmente recompensado por nuestro ahora acaudalado ciudadano». En este raro ejemplo de una película que presenta múltiples personas físicamente discapacitadas, los realizadores empleaban tonterías supersticiosas como una excusa para crear comedia a costa de la gente discapacitada: primero, haciendo que un número enorme de ellos persigan en masa al protagonista no discapacitado, en la clásica moda de la comedia de golpe y porrazo, y segundo, haciendo que éste se vuelva contra ellos al final de la película. Según una reseña de *MPW* de *The Hunchback Brings Luck*, «la larga persecución [de Sin-un-duro por los personajes discapacitados] que le siguen es divertida. El encuentra al que le ha comprado el billete y le recompensa y echa al resto» (16). Como *The Cork Leg Legacy*, *The Hunchback Brings Luck*

---

(16) *MPW*, 18 abril 1908, p. 352, y 3 abril 1909, p. 403.

gira sobre el concepto de una persona no discapacitada adquiriendo considerable riqueza por medio de una persona discapacitada. No es casualidad, es una idea que también resume la relación entre la mayoría de los creadores y los personajes discapacitados que ponen en escena.

Como regla general, las compañías cinematográficas han seguido durante décadas la insensible práctica de utilizar actores capacitados para interpretar personajes discapacitados en las películas. Las actitudes negativas de los profesionales del cine hacia los intérpretes discapacitados, o incluso la posibilidad de contratar a tales actores, durante los primeros años del medio están bien ilustradas por los comentarios de un productor francés anónimo, horrorizado de que uno de sus directores, Robert Réguy, quisiera utilizar planos que mostraban a sus actores de la cintura para arriba en oposición a las tomas de cuerpo entero, que eran la norma de entonces: «¿Estás loco?», gritó él. «¿Qué son todos esos individuos a los que sólo se les ve la mitad superior? ¡Los espectadores van a pensar que hemos contratado un montón de lisiados!» (\*) (17). Sin embargo, en su incesante búsqueda para proveer de novedad a su público mayoritario, varias compañías —principalmente las francesas de Pathé y Gaumont— contrataron actores con miembros amputados para comedias y otros filmes que dependían del efecto de *shock* de su apariencia. La crítica de Frederick Talbot del rodaje de una película de Gaumont hecha alrededor de 1904, titulada *The Automobile Accident*, ofrece una gráfica ilustración de insensibilidad hacia los intérpretes con discapacidades físicas. En este filme con efectos trucados, «que causa sensación cuando aparecen», según Talbot, un trabajador no discapacitado va de camino a casa y, como ha bebido demasiado, decide

---

(\*) N. de la T.: Pathé prohibió a sus operadores el empleo de los primeros planos y de los planos americanos (como se denominaron después) y les llamaba despectivamente *culs-de-jatte*, es decir, lisiados.

(17) Citado en Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 13.

tumbarse en medio de la carretera para echarse una siesta. Acto seguido, aparece un taxi y pasa por encima de las piernas del hombre dormido, amputándoselas sin sangrar. Talbot resume la conclusión del truco de la película: «El *shock* despierta al hombre bruscamente y se sorprende de encontrar sus miembros inferiores esparcidos por la carretera. El chófer está horrorizado por el infortunado accidente; pero su pasajero, un doctor, por el contrario, no está muy perturbado. Desciende de su coche, recoge los miembros amputados, los coloca en su posición, ayuda al afligido hombre a ponerse en pie y, después de estrecharse la mano, cada uno sigue su camino y el obrero termina su jornada como si no hubiera pasado nada.»

Para llevar a cabo este efecto, los realizadores montaron el metraje de película de un actor sin piernas, vestido para asemejarse al actor principal, cuyos miembros fueron barridos por las ruedas del taxi. Aunque el mismo actor presumiblemente continuó interpretando los papeles titulares en los filmes de Gaumont *The Cripple's Marriage* y *The Legless Runner*, señalados anteriormente, el comentario de Talbot sugiere claramente que a la gente con discapacidades rara vez se les da la oportunidad de actuar en películas. «El lisiado sin piernas es, por supuesto, la clave de toda la situación. El gran problema era encontrar un individuo tan desafortunado y, cuando lo descubrimos, recompensarle por participar en una película. Probablemente, el desafortunado nunca había encontrado su desgracia tan beneficiosa.» Talbot también se refiere a que «la manera tan pulcra y diestra en que se cambia del actor al cojo y otra vez del cojo al actor, es impresionante», sugiriendo que, por lo que respecta a los realizadores de la época, la gente físicamente discapacitada y los actores eran grupos de gente excluidos mutuamente (18).

La Pathé Frères Company tenía entre sus filas a un intérprete sin una pierna excepcionalmente ágil. Uno de sus

---

(18) La anécdota completa puede ser encontrada en Frederick A. Talbot, *Moving Pictures: How They Are Made and Worked* (Filadelfia: J. B. Lippincott, 1914), pp. 211-213.

primeros filmes para Pathé fue *The One-Legged Man* (1908), en el cual se contaba la historia de un tipo dormido al que le roban la pierna de madera. El personaje se despierta inmediatamente y, después de birlar la muleta de un viejo que estaba dormitando para ayudarse, resulta ser más hábil en su persecución que cualquiera de los personajes capacitados que aparecen en la cinta. Una crónica en *MPW* describe así la acción: «Dos policías se unen a la persecución y siguen al ladrón por encima de muros, colinas abajo y doblando esquinas, y el hombre con una sola pierna siempre corre más rápido que los otros. Al cruzar un prado, el fugitivo intenta saltar una zanja, pero cae dentro y tiene que salir gateando, como hacen los otros. Pero el hombre con una sola pierna cruza la zanja de un salto. El ladrón, finalmente, es acorralado cerca del curso de una corriente, pero se zambulle en el agua; el tullido está con él y, alcanzando la orilla opuesta, le agarra hasta que llega la ayuda.» La sutileza de esta supuesta comedia no se le escapó al crítico de la revista *Variety*, que escribió que su calidad cómica «no llega a ser visible. No es humorístico ver a un hombre con una sola pierna cojeando» (19).

Sin embargo, Pathé reconocía una novedad en cuanto veía una y, en enero de 1910, el francés estrenó una película de cinco minutos titulada *Story of a Leg*, protagonizada por el mismo actor. Esta vez interpretó a un tipo equipado con una prótesis de corcho que va a un parque local para su paseo diario. Más tarde se queda dormido en un banco del parque y varios chicos travisios atan su pierna artificial al banco y entonces le hacen cosquillas con una pajita. El se despierta y comienza a perseguirles, pero entonces se da cuenta de que, para su desazón, se ha dejado su prótesis detrás. Embarazado, recobra la pierna y se marcha a casa. Su mujer está enfurecida por alguna inexplicable razón y tira la pierna por la ventana, donde se la encuentra un trapero. Este personaje, más tarde, da la

---

(19) *MPW*, 29 febrero 1908, p. 172, y *Variety*, 21 noviembre 1908, p. 13.



*Un actor discapacitado y su doble, capacitado, reciben instrucciones para actuar en The Automobile Accident, una comedia de finales de siglo. Esta obra de Gaumont fue uno de los muchos filmes de los primeros tiempos, cuyo atractivo gira sobre la diferencia física de su actor discapacitado.*

pierna de corcho a un mendigo sin piernas, quien, de acuerdo con la descripción de *MPW*, «se la sujeta a uno de sus muñones y salta tan bien como si fuera nueva y camina tan rápidamente con esa sola pierna sin muleta o bastón como la mayoría de los hombres lo hacen con dos». La anónima estrella del filme, que interpretó no sólo al protagonista, sino también al mendigo después de que se ajustara la prótesis, impresionó al crítico de *MPW*: «el tipo con una sola pierna visto en esta película es una maravilla, mucho más ágil que muchos hombres que poseen ambos miembros» (20).

El actor debía haber impresionado también a sus jefes, porque unos pocos meses después apareció de nuevo ante las cámaras de Pathé, esta vez con otro actor discapacitado en una rutina de circo. La cinta, de cuatro minutos, *One-Legged Acrobats*, es otro claro ejemplo de la fascinación monstruosa que algunos realizadores tenían por los discapacitados. Los críticos estaban muy divididos sobre los méritos del filme. *MPW* no tenía sino elogios para la película: «una pareja de expertos acróbatas, con sólo un par de piernas entre los dos, hacen un espectáculo de variedades muy divertido, que incluye balanceos, saltos en trampolines y otras proezas, todas ejecutadas con agilidad y precisión. La actuación, que termina con una danza cómica y un rápido movimiento de marcha, es a la vez buena y divertida». *Variety*, sin embargo, ofrecía una interpretación muy diferente: «este filme no consigue revelar nada sorprendente, a menos que se pueda llamar una novedad a ver a dos hombres andar a la pata coja alrededor del escenario ayudados por muletas y, en ocasiones, saltando sobre un objeto inmóvil. Un intento de comedia que no llega a serlo. La película no muestra un solo personaje que se salve» (21).

Estos filmes representan el peor tipo de explotación, en el que la única clase de películas en las que los actores dis-

---

(20) *MPW*, 22 enero 1910, p. 103.

(21) *MPW*, 16 abril 1910, p. 613, y *Variety*, 23 abril 1910, p. 16.

capacitados podían encontrar trabajo eran aquellas que prestaban una excesiva atención a sus discapacidades. Estos actores sabían de la fascinación del público en general por los «defectos» humanos y, es triste decirlo, estaban forzados por la necesidad económica a contribuir a ese interés por lo insólito. Por ejemplo, un neoyorquino, desempleado como resultado de un accidente de ferrocarril, escribió la siguiente carta a la Kalem Company en 1913:

«Te envío un dibujo de mi mano derecha, que ha perdido dos dedos. ¿Podrías utilizarme a mí o a mi mano en un escenario? Yo he sido guardafrenos de ferrocarril durante siete años y puedo ser útil en un argumento sobre ferrocarriles o quizá puedas emplear mi mano en algunas obras de Sherlock Holmes o en cualquier cosa que puedas sugerir, como el público siempre está buscando algo nuevo...»

Un ejecutivo de Kalem le pasó la carta a Epes Winthrop Sargent, de *MPW*, que la publicó en su columna «The Photoplaywright». La reacción de Sargent a la carta, si no tan optimista sobre las posibilidades del guardafrenos, fue consecuente con la visión típica de la industria del cine sobre los intérpretes discapacitados —que su única valía estaba en su apariencia inquietante—: «Nosotros solíamos tener a un hombre con una sola pierna que quería ser un actor. Quizá un guión podría utilizar a estos dos sorprendentes personajes, pero nos tememos que la oportunidad de vender una historia escrita alrededor de una mano sin dedos es demasiado insignificante» (22).

El perjuicio de los personajes discapacitados —y de los actores discapacitados—, tan evidente en las comedias de golpe y porrazo, era también un *sine qua non* en los primeros filmes dramáticos. Estas producciones, representantes de una tendencia que eclipsaría finalmente a las películas

---

(22) La carta y los comentarios aparecidos en la columna de Epes Winthrop Sargent, «The Photoplaywright», *MPW*, 29 noviembre 1913, p. 1001.

cómicas, manifestaban, al principio, un carácter profundamente pesimista. Un artículo de *Variety* de 1907 sobre los Nickel-Odeons hizo una referencia, de pasada, a una imagen específica de una película —«el ángel se eleva desde el cadáver del pequeño héroe-lisiado valiente»— como si fuera relativamente común; la imagen (o al menos las variaciones sobre ella), sin duda, resume las trágicas conclusiones de tantos dramas de discapacidad antes de 1908 (23).

Los personajes con ceguera hicieron sus primeras apariciones en esas películas. En vivo contraste con los tratamientos de la mayoría de los otros personajes discapacitados físicos, al principio, se retrató gente con graves daños visuales como necesitados, parias sociales que a menudo morían al final de la historia. Una ilustración de esta tendencia de «Víctima Trágica» se encuentra en la película de 1907, de la Urban-Eclipse, *The Faithful Dog or True to the End*. Esta película narra la historia de un mendigo ciego y su perro, que ayuda a su amo llevando una lata alrededor de su cuello y que se levanta sobre sus patas traseras. Después de otro día de mendicidad, el dúo regresa al piso del mendigo. Durante la noche, sin embargo, el mendicante tiene un acceso de tos. Llama a su perro, escribe una nota al doctor y envía al perro en su busca. Pese a su actuación y a otros recados cruciales, el perro es incapaz de salvar la vida del mendigo. Según una descripción en *MPW*, el filme termina con que «el pobre y fiel canino muere de pena sobre la tumba de su amo» (24).

Otro lacrimógeno fue *His Daughter's Voice* (1907), una cinta dirigida por W. R. Booth, de la Urban, concebida para proyectarla en sincronización libre con la grabación de la canción «Daddy». La historia se centra en una joven que canta en las calles para ganarse la vida y la de su anciano padre ciego, que le acompaña al violín. Un día, un paseante está tan impresionado por su actuación que les pide que vayan a su establecimiento para hacer una «gra-

---

(23) «The Nickelodeons», *Variety*, 14 diciembre 1907, p. 33.

(24) *MPW*, 8 junio 1907, p. 220.

bación». Se les paga por su trabajo, un hecho del que se percata un borracho que les asalta después de que dejan el estudio. El hombre balancea su botella hacia el anciano, pero la hija, saltando para proteger a su padre, se lleva todo el peso del golpe y se derrumba en la acera. Mientras algunos viandantes se la llevan y otros persiguen al borracho, al anciano le dejan para que se las apañe por sí solo hasta que un chico le ayuda a encontrar el camino a su casa. El violinista callejero visita a su hija frecuentemente en el hospital, pero ella más tarde muere a causa de sus heridas. Después del funeral, el padre, con el corazón roto, regresa al lugar donde hicieron la grabación, y la película concluye en una nota de pura tragedia: «Solo en su habitación, escucha la reproducción de la voz de su hija, incluso toca unos pocos temas con su violín para acompañarla, como hubiera querido hacer, pero su pena y la añadida aflicción del peso de la vida le pesan gravemente; se desmaya y tiene visiones de su transfigurada hija flotando ante él [los realizadores sobreimpresionan con maestría su imagen sobre la del tocadiscos] y expira.» Un éxito de audiencia, *His Daughter's Voice* fue la inspiración de varias tragedias similares sobre un pobre violinista ciego (25).

---

(25) *MPW*, 21 marzo 1908, p. 246. Envidioso de la recompensa financiera que la novedad de esta cinta supuso para la Urban Trading Company y su distribuidor norteamericano, George Kleine, la Lubin Company, que siempre estaba plagiando, rodó una obra muy similar bajo el título de *The Blind Musician* (1909), de seis escenas sobre un violinista callejero cuya hija, la guía diaria que le lleva hasta sus locales de actuación, es atropellada por un coche. La escena final, junto a su tumba, dice: «El se agacha y besa la piedra. Entonces, toca el violín. De repente, se tambalea, se le caen las manos y cae muerto sobre la pequeña tumba de la que tanto le quiso.» También en 1909, el Chicago Film Exchange estrenó una película producida independiente (y anónimamente) titulada *Blind Man's Daughter*. A juzgar por la descripción en *Moving Picture World*, también es una versión plagiada de *His Daughter's Voice* o, en realidad, el mismo filme, con diferente título y distribuidor. Véase *MPW*, 30 enero 1909, p. 126; catálogo de Lubin, 4 febrero 1909, no impreso; *MH Library* y *MPW*, 5 junio 1909, p. 769.

A consecuencia de que la mayoría de la sociedad, representada por individuos capacitados concretos, asumía la responsabilidad de su damnificación, estos cuentos modestamente exploratorios no estaban lejos de la verdad en sus intentos de mostrar las típicas circunstancias económicas de los ciudadanos físicamente discapacitados en aquella época. Uno de los desafortunados productos secundarios de la era industrial fue el acusado incremento en el número de accidentes en el trabajo, causantes de minusvalías. Las empresas rara vez se consideraban responsables de las desgracias, y con las ideas de las pensiones de invalidez y programas de rehabilitación todavía a años luz, muchos de los recién discapacitados no tenían más elección que rogar por sus almas. Como Charlene DeLoach y sus asociados han apuntado, «muchas gente contraía grandes gastos médicos y, al mismo tiempo, perdía su capacidad para trabajar y obtener ingresos. Esta gente se empobrecía rápidamente y tenía poca ayuda de la que depender». Excepto por la política establecida por el Gobierno federal de ofrecer pensiones u hogar a los veteranos de guerra discapacitados y por una ley de compensación para los trabajadores de 1908, que afectaba sólo a los empleados federales, ninguna entidad gubernamental, a ningún nivel, de los Estados Unidos proporcionaba ayuda a la gente con minusvalías físicas o sensoriales. Como señaló el ejecutivo Howard Heydon, de la Cruz Roja, los discapacitados tenían que luchar contra la pobreza con un apoyo mínimo. «Hasta 1911, en este país, cuando se estableció por ley el primer compromiso financiero a cargo del empresario, nunca había existido ningún reconocimiento general sobre la obligación social hacia el minusválido [civil]. Si la persona tenía la suficiente perseverancia o inteligencia o ambas cosas para superar su hándicap, tendría éxito, mientras que, por otra parte, si carecía de estas cualidades, fracasaba. No hay término medio» (26).

---

(26) Charlene P. DeLoach, Ronnie D. Wilkins y Guy W. Walker, *Independent Living: Philosophy, Progress, and Service* (Baltimore, Md.: University Park Press, 1983), p. 15; Howard R. Heydon, «The Supre-

Los realizadores reflejaron aún más esos tiempos centrándose en sus «filmes de desesperación» en aquellas personas discapacitadas que sufrían lo más duro del infortunio económico y de la discriminación: la gente con ceguera. «Hay muchos tipos de impedimentos que dan como resultado problemas sociales y económicos», escribió James Bordley, oficial del cuerpo médico norteamericano durante la I Guerra Mundial, «pero pienso que puedo calificar de forma acertada a los ciegos como los ismaelitas de este siglo. Han sido apartados de la vida comunitaria, de la industria, privados de poseer sus propios hogares y de mantenerlos y, durante décadas, ellos han pedido una oportunidad y la respuesta siempre ha sido "Caridad". ¿Qué puede haber más conducente a la holgazanería, a la melancolía y a la desesperación que saber que tu hermano debe ser tu cuidador?» (27). Incluso, en su afán de proporcionar melodramas lacrimógenos para su público, estos realizadores plantearon la nada sutil sugerencia de que la muerte sigue inevitablemente a la desgracia, que no hay alternativa a la miseria. Estos filmes nunca insinuaban que el causante de las penalidades —la mayoría de la sociedad— podía o debería hacer algo para borrar el tratamiento económico y discriminatorio de los discapacitados. Sin embargo, los filmes siguieron una línea fácil emocional e intelectualmente, con la muerte «llena de gracia» de los personajes discapacitados.

Sin embargo, no todos los dramas convirtieron a sus personajes disminuidos en «víctimas trágicas». Varios de estos dramas presentaron individuos que superaban su condición de víctima devolviéndoles el golpe a los capacitados, atormentándoles a ellos y a sus familiares. Un ejemplo de esto se puede ver en *The Paralytic's Vengeance*

---

macy of the Spirit», *Annals*, 80, n.º 169 (noviembre 1918): 51. Un resumen del desarrollo de las leyes de compensación de los trabajadores durante esta época, véase James Weinstein, *The Corporate Ideal in the Liberal State: 1900-1918* (Boston: Beacon Press, 1968), pp. 40-61.

(27) James Bordley, «The Blind as Industrial Workers», *Annals*, 80, n.º 169 (noviembre 1918): 104.

(1908), una cinta importada por George Kleine de la compañía Raleigh y Robert, de París, en la que un artesano se gana la vida a duras penas mientras mantiene a su mujer y a su padre paralítico. Un guarda de un coto encuentra atractiva a su esposa, pero cuando ella le rechaza, el guarda comienza una campaña de intimidación contra la familia. Después de insultar a los miembros de la familia, él arresta al marido por caza furtiva y entonces va a su casa para recrearse con el daño ajeno. Durante un forcejeo con la esposa, el guarda se cae sobre una mesa cercana al padre, quien, según la descripción en *MPW*, «aprovecha la oportunidad para agarrarle por la garganta y estrangularle, terminando así la persecución a la que la familia ha sido sometida». La película de Pathé *The Sailor's Sweetheart* (1908) cuenta una historia similar, de una joven que vive con su madre discapacitada y se cita con un marinero. Las cosas llegan a su ebullición cuando un tipejo adinerado hace que sus rufianes le sacudan a su novio mientras llama la atención de su heroína, «mientras la desvalida madre mira, sin poder prestar ayuda. De repente, sin embargo, la inválida parece poseída por una fuerza sobrenatural y, agarrando al desalmado por la garganta, le empuja al suelo, sin dejar de sujetarlo hasta que cae muerto a sus pies» (28).

A pesar de todo lo encomiable que pueda ser mostrar personajes físicamente discapacitados realizando acciones decisivas y rompiendo su condición de víctima, estas películas, en virtud del hecho de que sus personajes discapacitados matan realmente a sus torturadores capacitados, demuestran, por desgracia, lo que el especialista en medios de comunicación Paul Longmore ha identificado como un prejuicio validista común: «La gente discapacitada está resentida con la gente no discapacitada y, si pudieran, les destrozarían» (29). Aunque tales filmes fueron relativamente escasos durante el período anterior a la I Guerra

---

(28) *MPW*, 20 junio 1908, p. 534, y 3 octubre 1908, p. 265.

(29) Longmore, «Screening Stereotypes», p. 32.

Mundial, volverían —con una venganza— la década siguiente.

Un raro ejemplo de uno de los primeros filmes que describe a una heroica persona discapacitada en la cual la damnificación y la venganza están agradablemente ausentes (o al menos muy atenuadas) es *The Little Cripple* (1908). Una de las primeras películas en tratar la discapacidad de forma más o menos secundaria y una embrionaria versión de las películas de «Ciudadano Superestrella», que disfrutarían de popularidad desde finales de los años treinta hasta más allá de los cincuenta, *The Little Cripple* se centra en dos amigos de la niñez, uno de los cuales no tiene piernas. La madre del otro chico regenta la taberna del pueblo y, una noche, decide dejar a uno de sus parroquianos que duerma la borrachera en su bar. Esa noche, irrumpen en la taberna dos ladrones y matan a la madre cuando intenta evitar el robo del local. Creyendo que el somnoliento borracho cargará con la culpa de sus acciones, los delincuentes raptan al hijo de la tabernera, con el plan de deshacerse del cuerpo inconsciente del chico en el río. Por desgracia para ellos, el chico sin piernas les ha visto. Una crítica en *MPW* recoge la historia: «Mientras espera para tirarles las muletas de madera que utiliza como miembros, el pequeño se zambulle dentro del agua y nada desesperadamente tras el bote, sin ser visto. Cuando llegan al centro del río, los ladrones dejan caer al chico dentro del agua y vuelven a la orilla. Por supuesto, el nadador sin piernas rescata a su amigo, pero cuando los hombres alcanzan la ribera, la policía les está esperando y, tras una furiosa lucha, les capturan.» El chico les identifica como los asesinos, ayudando así a que dejen libre al inocente borracho a quien la policía había arrestado, y la «última toma muestra al chico de la taberna dando las gracias a su salvador». El crítico de *Variety* señaló que «la firma de Pathé ha producido otro filme excelente... La película tiene un metraje poco común [es decir, alrededor de quince minutos], está dividido en muchas escenas, pero durante

todo el tiempo, la historia está conectada y bien narrada. El observador lo encuentra interesante y el filme debería ser accesible al público en una exhibición general» (30).

Otra extraña cinta de un héroe discapacitado, *The Empty Sleeve or Memories of Bygone Days* (1909), toma un rumbo diferente: el protagonista se queda minusválido como resultado del heroísmo. Este filme de la Vitagraph, que da un paso poco común, al centrarse en un minusválido veterano de la Guerra Civil, comienza retratando a un veterano de la Unión de cierta edad y a su mujer cuando se conocen, en un romántico plano sobre su juventud. La película hace un *flashback* hasta 1861, cuando el veterano era un joven oficial de caballería. Conduce a su unidad a la carga colina arriba y silencia una batería confederada, pero pierde un brazo en la batalla. Una joven enfermera le cuida y, cuando le dan de alta más tarde, ella le acompaña a casa de sus padres, donde finalmente se casan. La película hace un *flashforward* hasta el presente, donde se encuentran a una compañía de veteranos en un desfile. El veterano les guía de nuevo, pero esta vez hasta una tribuna donde pronuncia un discurso del Día de la Condecoración.

Mientras *The Little Cripple* y *The Empty Sleeve* son dignas de mención por mostrar a sus protagonistas en situaciones distintas a las de desvalidos o vengativos, se encubrieron convenientemente las circunstancias económicas por las que, sin duda, pasaron sus protagonistas en la vida real. El personaje titular de *The Little Cripple* parece subsistir sin ningún tipo de ayuda (y ve que su heroísmo se devalúa tras recibir un simple apretón de manos por sus hazañas), mientras que el oficial de caballería, quizá la primera de las muchas construcciones de lo que yo denomino el estereotipo del «Noble Guerrero» de la industria del cine, representa una visión completamente sentimental del héroe de guerra minusválido. Con su sugerencia de que la pérdida de un miembro era equivalente a una divi-

---

(30) *MPW*, 22 febrero 1908, pp. 145-146; *Variety*, 29 febrero 1908, p. 12.

sa de honor, *The Empty Sleeve* no da idea de las penalidades que afrontaban la mayoría de los veteranos discapacitados de la Guerra Civil. El Gobierno federal les pagaba pensiones que se actualizaban cada año, pero las cantidades seguían siendo modestas; cuando apareció *The Empty Sleeve*, un veterano gravemente discapacitado (por ejemplo, uno que había perdido ambas manos en la guerra) sólo recibía 100 dólares al mes junto con la opción de una nueva prótesis o su valor en metálico cada tres años. Otros recibían proporcionalmente menos. Para agravar las dificultades económicas de los veteranos, la obligación del Gobierno federal rara vez iba más allá de la simple ayuda financiera, como señaló Curtis Lakeman, oficial de la Cruz Roja: «El Gobierno no hizo ningún esfuerzo sistemático para restaurar el poder adquisitivo de los veteranos heridos en la Guerra Civil. Los veteranos sin piernas o sin brazos llegaron a ser un espectáculo común y penoso de nuestra vida diaria. Sólo aquellos con suficiente fuerza de carácter y voluntad resolvieron sus propios problemas e hicieron su vida a pesar de los impedimentos» (31).

El evidente romanticismo de *The Empty Sleeve* y otros filmes fue una parte de los retratos de los discapacitados físicos que componían la tendencia general en los dramas cinematográficos. En el momento en que la mayoría de la sociedad estaba respondiendo, como siempre tarde, a las necesidades de la gente discapacitada (principalmente en forma de leyes de compensación para los trabajadores, que ayudaban a la gente discapacitada por accidentes laborales), los realizadores comenzaron a cambiar de los retratos trágicos a aquellos en los que los minusválidos, todavía pobres, eran finalmente «rescatados» por algún benevolente no discapacitado. En *A Blind Woman's Story* (1908), de Pathé, por ejemplo, un artista capacitado está tan impresionado con una mujer ciega indigente y su pe-

---

(31) Curtis E. Lakeman, «The After-Care of Our Disabled Soldiers and Sailors», *Annals*, 79, n.º 168 (septiembre 1918): 121. Ver también Devine, *Disabled Soldiers and Sailors*, pp. 34-35, 47.

rro que insiste en pintar su retrato en su estudio y pagarles una modesta gratificación por posar. Más tarde, en casa, su hijo, que es, según una crítica publicada en *MPW*, «la brutalidad y el vicio personificados», maltrata a la anciana. Para pagarse la bebida, el hijo toma las pocas monedas de diez centavos que el pintor le había dado a ella e incluso vende su perro a uno de sus repugnantes conocidos. El can se las arregla para escapar y reunirse con su dueña, pero la mujer pierde el control sobre el animal y se cae por un precipicio. El perro, recordando la amabilidad del pintor, va por ayuda y trae de vuelta una patrulla de rescate. El pintor y su esposa, «espantados por tal miseria, llevan a la anciana y a su fiel perro a su casa y la última escena muestra a la joven pareja y a la que una vez fue la pobre mendiga disfrutando ahora de la felicidad». Una reseña de *MPW* subrayó el aspecto positivo de la conclusión de *A Blind Woman's Story* y también señaló la diferencia que marca el filme: «Es una historia bastante sencilla y su principal atracción reside en su final, que muestra a la mujer y a su perro atendidos y cómodos. En esto, la película es mejor que algunos, que están dispuestos a dejar a la persona a la que están retratando con problemas» (32). O muerta.

Las películas «para sentirse bien», como *A Blind Woman's Story*, que ayudaron a perpetuar la creencia mayoritaria de que las personas con discapacidades físicas o sensoriales estaban desvalidas y tenían que depender de otras, interesaban a los aficionados al cine que querían pensar que se estaba haciendo algo para aliviar los apuros de los indigentes con discapacidades físicas, aunque sólo fuera a nivel básico. Estos filmes casi siempre representaban a los auxiliares como parientes preocupados, conocidos o gente de paso (con quienes los espectadores sin discapacidades podían identificarse fácilmente, por supuesto), una aproximación que reflejaba un modo de pensar extraordinariamente pasado de moda. Estas cintas no

---

(32) *MPW*, 23 mayo 1908, p. 465, y 1 mayo 1909, p. 554.

sólo no reconocieron el emergente concepto de asistencia gubernamental a las personas con discapacidades físicas, sino que incluso ignoraron el importante trabajo llevado a cabo en favor de los discapacitados por las organizaciones de caridad. Varias de estas instituciones ya estaban establecidas en la época en que aparecieron estas películas —la rama americana del Ejército de Salvación había sido fundada en 1879, la Cruz Roja americana dos años más tarde, y otras organizaciones benéficas en 1902—, pero, de hecho, los realizadores devaluaron sus contribuciones prestándoles muy poca atención, si es que les prestaban alguna. Por el contrario, expresaron sus regresivos puntos de vista sobre los problemas de la discapacidad apropiándose del fenómeno cultural que precedió el incremento de la ayuda caritativa y gubernamental. En pocas palabras, era el momento del *film d'art*.

El año 1908 fue decisivo para la comunidad cinematográfica internacional en varios aspectos. Algunas de las compañías de la industria más poderosas —entre ellas, Edison, Pathé Frères, la Biograph, Selig, Lubin y, por medio de la compañía importadora de filmes (\*) Kleine, Gaumont y Urban— esperaban situarse entre los tres primeros (especialmente el segundo) en la industria del cine norteamericana, siempre en expansión, formando el combinado Edison-Pathé. Esta «combinación de intereses entre los fabricantes», por usar una frase de su tiempo, se reorganizó el año siguiente como la famosa *Motion Picture Patents Company* (MMPC). Sin embargo, la MMPC, conocida simplemente como «el *trust*» (\*\*), tenía el propósito de dominar la industria del cine a través de prácticas de negocios monopolísticas.

En otro frente, los realizadores, para ese año, habían superado muchos de los retos tecnológicos planteados por

---

(\*) N. de la T.: George Kleine era un distribuidor, no una empresa.

(\*\*) N. de la T.: El *trust* lo componían las empresas de Edison, Selig, Lubin y Meliés y la Pathé Frères, la Biograph, la Kalem, la Vitagraph y la Essanay, y el distribuidor Kleine.

el joven medio, pero sus trabajos ahora se enfrentaban a una condena generalizada —por no llamarla censura, directamente— de manos de grupos cívicos y religiosos contrariados por lo que ellos percibían como asuntos escandalosos. Con la esperanza de que mejorando el estatus de las películas conjurarían mayores desórdenes económicos, los directores en Francia, Gran Bretaña, Italia y los Estados Unidos retomaron la idea de producir películas intelectuales basadas en piezas maestras del teatro y de las páginas impresas (33). Como los historiadores del cine Maurice Bardèche y Robert Brasillach poéticamente escribieron, «el cine se fue despidiendo de tiendas y circos para cortejar a la Musa del coturno». Un periódico francés de la época pregonó la llegada de una «nueva era de versiones precisas, de admirables reconstrucciones de historia, de adaptaciones de piezas maestras que son la gloria de nuestra raza y de nuestra lengua», pero los historiadores Bardèche y Brasillach ofrecieron un comentario muy diferente sobre el *film d'art*, aplicable no sólo al cine francés de la época, sino también a los otros filmes intelectuales: «ahora que el cine ha dominado sus problemas técnicos, comienza a considerar el arte como un nuevo poder de ricos. Diez años de horrores tuvieron este resultado» (34).

Cualesquiera que fueran las motivaciones de las compañías cinematográficas para crear tales obras —para ele-

---

(33) Aunque la fundación de la Film d'Art Company en París, en 1908, marca oficialmente el comienzo del movimiento, el interés por producir tales filmes apenas se limitó a una compañía o incluso a un país. Solamente en Francia, se establecieron nada menos que seis empresas o programas dentro de las empresas que se dedicaron a producir *filmes d'art*. La Ambrosio Company, italiana, empezó de inmediato a competir con las francesas en 1908, produciendo *The Last Days of Pompeii*, una adaptación de la novela de Bulwer Lytton dirigida por Luigi Mazzi y distribuida por la Raleigh & Robert Company de París, que entre sus personajes tenía a la ciega Nydia. Ver Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pp. 43-44, 50; y *MPW*, 1 mayo 1909, p. 555.

(34) Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, pp. 43, 46. La cita que aparece es de un periódico sin título, p. 47.

var el prestigio de las películas, para evitar la censura, para atraer nuevo público, para preservar una herencia cultural (y de un modo muy efectivo, ya que muchos de los relatos de los que se apropiaron eran del dominio público y, de este modo, libres de restricciones)—, su vía para llevar arte a las masas, que había comenzado en 1908, tuvo consecuencias de gran alcance para el Cine del Aislamiento. En particular, varias películas tuvieron éxito reviviendo imágenes estereotipadas de discapacitados físicos que se hicieron eco, de principio a fin, del cine mayoritario durante décadas.

Una tendencia más inquietante introducida por el movimiento de *film d'art* fue el ascenso de los filmes dramáticos que representaban gente físicamente discapacitada como personificación del mal. Explotando una de las creencias más profundamente arraigadas sobre la gente discapacitada —«la deformidad del cuerpo es un signo seguro de la deformidad del alma», en palabras de Joanmarie Kalter—, estas cintas trataron las minusvalías físicas únicamente como partes que representan al todo, y el todo consiste simplemente en implacable villanía (35).

Prácticamente desconocida durante la primera docena de años del cine, la imagen del villano-discapacitado irrumpió en la pantalla en 1908 cuando la Vitagraph, con la fiebre del *film d'art*, nos deparó quizá la primera encarnación cinematográfica del infame «zoquete de asquerosa deformidad» de Shakespeare, *Ricardo III* (*Richard III*). Producido por J. Stuart Blackton en el estudio de Brooklyn de la Vitagraph, el filme, de una sola bobina, estaba protagonizado por el famoso actor de Broadway Maurice Costello, la «Chica Vitagraph» Florence Turner y el futuro magnate del cine Thomas Ince. La película fue una genialidad de William V. Ranous, un antiguo actor que se había hecho un nombre interpretando papeles de villano en obras shakespearianas (*Ricardo III*, sin duda, entre ellas) para varias

---

(35) Joanmarie Kalter, «The Disabled Get More TV Exposure, but There's Still Too Much Stereotyping», *TV Guide*, 31 mayo 1986, p. 42.

compañías de repertorio antes de dedicarse al cine, actuando y dirigiendo. Consciente de que los otros realizadores se habían interesado por extractos de las obras del Bardo en fecha tan temprana como 1899, Ranous creyó posible llevar las obras completas de Shakespeare al cine, aunque de forma muy condensada, y convenció a Blackton para que le permitiera dirigir una serie de filmes basados en los textos de Shakespeare y, por añadidura, también historias bíblicas. Los *High Art Films*, como la Vitagraph los anunciaba, fueron los primeros intentos del mundo del cine de narrar las historias shakespearianas completas. Limitados a un rollo cada uno, sin embargo, los filmes de Ranous ofrecían sólo un esquema del texto original. A menos que fueran acordes con los gustos de W. Stephen Bush, un conferenciante al que solían contratar los teatros de Nueva York y Philadelphia para publicar comentarios sobre películas tan «prestigiosas», a menudo dejaban al público —incluso a aquellos familiarizados con las historias— más perplejos que encantados (36).

No mucho mejor que su predecesor americano fue un *Ricardo III* de dos rollos creado dos años más tarde por la Co-operative Cinematograph Company y protagonizado por Frank Benson. Cualquiera de las ventajas que le sobraban al filme de Ranous en metraje quedaron ocultas por sus primitivos aspectos formales, tipificados por la cámara estática, las tomas de cuerpo entero, los telones pintados, los escenarios teatrales (por ejemplo, personajes entran y salen de escena por la izquierda y la derecha, como si estuvieran en el escenario), actores gesticulando ante la solitaria cámara espectadora, y lleno de carteles que a menudo eran simplemente tabloncillos de anuncios para las escenas siguientes. De ninguna de estas interpretaciones fílmicas de la obra de Shakespeare podría decirse que fuera un paso adelante en el arte del cine. Rachael

---

(36) Robert Hamilton Ball, «Shakespeare in One Reel», *The Quarterly of Film, Radio, and Television*, 8 (1953-54): 147; Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. 442; Richard L. Stromgen, «The Moving Picture World of W. Stephen Bush», *Film History*, 2 (1988): 17.

Low comienza su análisis de la versión de Benson exponiendo que «probablemente no sería injusto decir que *Richard III*, en el peor de los casos, representa las adaptaciones de la escena antes de 1914», y califica con acierto la cinta como «una serie de sucesos incomprensibles unidos sólo por la presencia de Ricardo, con sudario negro, pasándose la mano por la barbilla y propenso a las violentas disputas a brazo partido». No obstante, «la ruda estampa» del rey de Shakespeare, que sólo rivaliza con el personaje de Long John Silver de Robert Louis Stevenson como el primero de los villanos discapacitados del cine, sentó el precedente para una larga lista de personajes malvados, especialmente aquellos con la columna gravemente dañada (37).

Otra imagen fundamental reincorporada por el movimiento internacional de *film d'art* fue una característica fija del melodrama victoriano: el/la «Dulce Inocente», un tipo parecido al que Leonard Kriegel en su estudio de la literatura del siglo XIX ha identificado como el «lisiado de la caridad» (38). Invariablemente, un niño o una joven soltera, el Dulce Inocente se situaba en el otro extremo del espectro de estereotipos y era la encarnación de la creencia, profundamente arraigada, de que los discapacitados dependían de otros para todas sus necesidades. A veces, el personaje tenía suerte y se hacía rico, pero, más a menudo, estaba en la miseria, como si fuera «perfecto» en todos los sentidos excepto en la discapacidad; respetuoso, humilde, amable, animado, piadoso, puro y excepcionalmente enternecedor son adjetivos que vienen rápidamente a la mente. El Dulce

---

(37) Rachael Low, *The History of the British Film, 1906-1914* (London: George Allen & Unwin, 1949), pp. 225, 228. Su análisis y severa crítica del *Richard III* de Benson, ilustrado con nueve fotogramas de la cinta, aparece en las pp. 224 a 228. El rey Ricardo, por supuesto, interpreta un destacado papel en *The Tower of London*, de Harrison Ainsworth, la primera versión cinematográfica, que apareció en 1909. Por casualidad, fue el último filme de James Williamson, el director y productor británico que al principio de su carrera creó *The Fraudulent Beggars*, citados en el texto.

(38) Kriegel, «The Wolf in the Pit», p. 18.

Inocente era mucho más reactivo que proactivo y parecía sacar el instinto de protección de todos los capacitados de buen corazón que se encontraban en su camino.

El principal antecedente literario de la variante infantil del Dulce Inocente es el pequeño Tim, de la famosa obra de Charles Dickens, de 1843, *Un cuento de Navidad* (*A Christmas Carol*), y a los realizadores de ambos lados del charco les faltó tiempo para llevar al golfillo con muletas, Cratchit, a la pantalla. Una fragmentaria versión británica de 1901, dirigida por W. R. Booth y producida por Robert Paul, fue seguida a su debido curso por adaptaciones creadas por Essanay en 1908, por una anónima compañía italiana y por Edison en 1910, otra americana alrededor de 1912, la Zenith Film Company en 1913, la Fenning London Film Company en 1914 y la Universal en 1916. Reconociendo el atractivo de Tim, otros estudios realizaron películas sobre niños discapacitados, cada uno con un cuento conmovedor que narrar. Está, por ejemplo, el personaje del título de Lubin, *The Blind Boy* (1908). Tras la muerte de su padre, un chico ciego de nacimiento descubre que su padre le ha dejado en su testamento toda su herencia, mientras que ha cancelado la cuenta del hermano mayor dejándole sin un centavo. El hijo mayor, encolerizado por la acción de su padre, roba el testamento y lo cambia. También rapta a su hermano y, como Lubin lo describe, lo mantiene cautivo en «un viejo corral, donde le trata vergonzosamente, pero se las arregla para escapar. En su condición de ciego, tropieza con un sendero desconocido, y se cae por un precipicio». Un pescador del pueblo le rescata, y le ayuda a contárselo a la policía. El final feliz de la película es: «El oficial finalmente rastrea la pista [del hermano mayor] y de sus malvados socios hasta llegar a un bar de mala reputación, donde los esposa. El pobre huerfanito ciego es providencialmente protegido y devuelto a su casa y a su posición» (39).

---

(39) Robert A. Nowlan y Gwendolyn Wright Nowlan, *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987* (Jefferson, N.C.: McFarland, 1989),

La protección providencial también juega un papel importante en la película de la Vitagraph, de 1909, *A Maker of Diamonds*. El personaje del título, un indigente que vive con su esposa y su hija parapléjica, descubre una forma de fabricar diamantes en su improvisado laboratorio del sótano. Un comerciante de diamantes local, temeroso de las consecuencias económicas, al final, destruye el laboratorio, pero los miembros de la familia, por suerte, habían tenido la previsión de apartar varios diamantes que les harán ricos.

El Dulce Inocente de *A Street Waif's Christmas* (1908), de Edison, un joven llamado Ronald, también sorteja las graves dificultades económicas tan a menudo asociadas con las primeras imágenes de gente discapacitada físicamente (una reseña en *MPW* le caracteriza como un niño lisiado de padres ricos) (40), pero su fuerte dependencia de los capacitados es demasiado aparente; no sólo está completamente agradecido a sus padres (y lo recordará así, por implicación), sino que también está en deuda con una niña pequeña llamada Marie, el personaje del título, que le salva de unos caballos fuera de control. Aunque de extremos opuestos del espectro socioeconómico, los niños se hacen amigos y, cuando llega el verano, empiezan a pensar en lo que les gustaría recibir en Navidad. Ronald le pide a Santa Claus una hermana, mientras que la desinteresada Marie, deambulando por las calles, pide a Santa Claus que le conceda a Ronald cualquier cosa que desee y luego se desmaya de hambre en un montón de nieve. Ambos niños tienen sus peticiones escritas en una clásica postal de cuento de hadas de Navidad cuando el padre de Roland la rescata y, con su mujer, finalmente la adoptan.

El complemento adulto del infantil Dulce Inocente —la ingenua o espiritual muchacha— también tenía un precur-

p. 149; *MPW*, diciembre 1908, pp. 458-459, y 1 febrero 1908, p. 83; Low, *History of the British Film*, pp. 189, 277, 292, y el catálogo de Lubin, marzo 1908, n. p., MH Library. Una foto de una producción de 1908 aparece en p. 201 de Talbot. La cinta de tres rollos de la Zenith se conoce simplemente como *Scrooge*.

(40) *MPW*, 12 diciembre 1908, p. 484.



*Los Cratchit se maravillan de la benevolencia de Scrooge en la versión de Carl Laemmle de 1916 de A Christmas Carol, conocida como The Right to Be Happy (y también como Marley's Ghost), producida bajo la etiqueta Bluebird Photoplays, de la Universal. Adaptada por E. J. Clawson y dirigida por Rupert Julian, que también fue el protagonista en el papel de Scrooge. Tiene a John Cook y a Claire McDowell en los papeles del señor y la señora Cratchit y a Francis Lee (el segundo por la derecha) como el pequeño Tim. (Cortesía del Museum of Modern Art. Film Stills Archive).*

sor literario: Louise, de la obra de 1874 *Les Deux Orfelines*, de Adolphe Philippe d'Ennery y Eugène Cormon. Aunque no tan cercana como bien conocida por el público moderno como *Un cuento de Navidad*, el melodrama de d'Ennery-Cormon fue un sólido éxito teatral (un crítico exageró que «había sido aclamada con triunfante éxito en todo país civilizado bajo el sol como uno de los dramas más exitosos y conmovedores jamás representados») (41)

---

(41) *MPW*, 4 enero 1908, p. 11.

y los realizadores encontraron una mercancía útil para perpetuar las creencias sobre la gente físicamente discapacitada. Su historia sobre dos jóvenes mujeres criadas como hermanas, una de las cuales es ciega, y las desgracias que les suceden en París proporcionaron las bases para, al menos, siete adaptaciones de películas mudas.

Las dos primeras versiones cinematográficas norteamericanas de *Les Deux Orfelines*, cada una de las cuales llevaba el anglicizado título de *The Two Orphans* y, para sumarse a la confusión, ambas eran producidas por la misma empresa: la Selig Polyscope Company. La primera, una bobina que duraba alrededor de un cuarto de hora, apareció en 1908. Aunque los detalles del filme están incompletos (una crítica de *The Two Orphans* publicada en *Moving Picture World* escatimaba algunos detalles de la adaptación porque «la historia de la obra es conocida de sobra como para necesitar ninguna descripción adicional»), es posible entresacar algún sentido del tratamiento del filme de sus personajes discapacitados del resumen de *MPW*. Los diálogos del primer y el tercer acto de esta cinta de seis actos están reproducidos abajo:

«Acto I. Abre con una bonita vista del río Sena en último término y muestra la llegada de la chica ciega y su hermana. Ellas se encuentran una vieja bruja que se gana la vida con la mendicidad y peores prácticas y que tiene dos hijos, uno es un lisiado que tiene una vida muy pobre como afilador de tijeras, el otro es un vagabundo que vive de lo que puede robar...

Acto III. Una calle en París durante una fuerte tormenta de nieve. Se ve a la bruja obligando a la chica a mendigar en la calle. Todo el dinero que obtiene de esta manera se lo queda su ama, que lo reparte con su hijo más joven, dejando al lisiado y a la ciega juntos, entre los que tiene lugar una escena afectiva, ofreciendo cada uno palabras de consuelo para la aflicción del otro.»

Al final del filme; la hermana que ve, que ha sido arrestada por error y excarcelada, vuelve a por su hermana a casa de la bruja. Ya están felizmente reunidas, pero aparecen la bruja y su hijo ladrón. Los hermanos luchan mientras la bruja trata de tener a raya a las hermanas, pero, al final, llegan los gendarmes para poner fin a las hostilidades. La frase final de la descripción de *MPW* es parca en detalles, pero sugiere algo de un final feliz: «la bruja y su malvado hijo son puestos bajo arresto y los otros personajes son tan felices como se merecen» (42).

La aparición de una producción *Série d'Art* de *Les Deux Orfelines* (1910), dirigida por Albert Capellani, de Pathé, no consiguió disminuir el entusiasmo de Selig por esta particular película. Trabajando estrechamente con Kate Claxton, la actriz que protagonizó en el papel de Louise numerosas producciones teatrales de *The Two Orphans* en su estreno en 1875 en Nueva York, Otis Turner, de Selig, produjo una segunda versión de tres rollos en 1911 presentando a dos de sus más taquilleras estrellas: Kathlyn Williams, en el papel de Henriette, y Winnifred Greenwood, en el de Louise. *Moving Picture World* fue efusivo en su elogio de los detallados escenarios y del vestuario del filme. James S. McQuade, de *MPW*, lo llamó una «producción masiva» y «un triunfo para la Selig Poyscope Company que trascenderá en la historia del cine como uno de los grandes éxitos del drama mudo. Ilustra de una manera extraordinaria cómo el cine puede comunicar una historia y argumentar un drama, los motivos que mueven a los diversos personajes —sus amores y odios, sus crímenes y alegrías— son tan convincentes que la mente del espectador está presa». Aunque la película podía haber sido mucho más profusa que su predecesora, su tratamiento de sus personajes discapacitados era, lamentablemente, el mismo, al menos el que se filtró a través de las perspectivas validistas de los críticos de entonces. McQuade consideró que el ir a tientas y los tropezones de Greenwood

---

(42) *Ibid.*, pp. 11-12. La misma descripción también aparece en el Catálogo de Selig Poyscope, suplemento n.º 75, diciembre 1907, no impreso, MH Library.

eran «una bonita actuación realista», mientras apuntaba que «Pierre, el hermano lisiado, está interpretado de forma patética por James O. Burrell» (43).

Muchas de las primeras películas sobre Dulces Inocentes u otros beneficiarios discapacitados de la generosidad de los capacitados concluían simplemente mostrando a los personajes discapacitados embarcados en una nueva vida, protegidos de las preocupaciones económicas y/o de las maquinaciones de los malvados personajes capacitados por el amor romántico o familiar que les rodea. Eran manifestaciones clásicas de la necesidad de la mayoría de la sociedad de crear y, entonces, «servir» a una subclase merecedora de caridad, para realzar su sentido de superioridad, una actitud paternalista que también encontró su expresión en, al menos, un incipiente documental de Edison de la época, *The Rescue, Care and Education of Blind Babies* (1912), de cuatro escenas. Para algunos críticos, espectadores y realizadores, sin embargo, las películas no iban lo bastante lejos en la resolución de las penosas circunstancias de los personajes discapacitados. Ellos creían que la promesa de una vida armoniosa no era suficiente recompensa para esos personajes, que había algo moralmente repelente (o al menos moralmente ambiguo) en sugerir que «la buena» gente podría vivir el resto de sus vidas con una discapacidad. Escondida bajo ese punto de vista estaba la noción validista, profundamente arraigada, de que es raro que la gente alcance un alto grado de aprobación social mientras tenga algún impedimento físico. Como la científica social Teresa E. Levitin ha sugerido, «en una sociedad que valora la salud física y el atractivo, [los minusválidos] no son totalmente aceptables», incluso aquellos quienes han demostrado sus cualidades prosociales (44). Mientras sufren discapacidades, son Otros.

---

(43) Edward Wagenknecht, *The Movies in the Age of Innocence* (Norman: University of Oklahoma Press, 1962), p. 51; *MPW*, 23 septiembre 1911, pp. 869-870.

(44) Teresa E. Levitin, «Deviants as Active Participants in the Labeling Process: the Visibly Handicapped», *Social Problems*, 22, n.º 4 (abril 1975): 549.

# Kate Glaxton's **Two Orphans** Selig's Immortal Masterpiece



Produced in Three Reels by Special Arrangement with Miss Kate Glaxton (Sole Owner of the Copyright). Staged under Miss Glaxton's personal supervision, by Mr. Otis Turner at the Selig Studios, Chicago, U.S.A. All Moving Picture Rights Reserved.



## CAST

CHEVALIER MAURICE DE VAUREY..... J. J. Gerrard	PIERRE FROCHARD, The Colossus, Via Brachet..... James O'Donnel	HENRIETTE, The Two..... Kathryn Williams
COUNT DE LINIERES, Minister of Police..... Charles Gray	MARQUIS DE PRALES..... Paul Stewart	LOUISE, Orphan..... Winnifred Greenwood
PICARD, Valet to the Chevalier..... Louis McCarroll	DOCTOR..... Frank Wood	MARLAUNE, Art Student..... William L. Sullivan
JAQUES FROCHARD, An Outlaw..... Louisa Smith	LA FLEUR..... Will Stewart	LA FLEUR, The Hero..... Louis Ladd
	ARTISAN..... Tom J. Condon	MADAM GIRARD..... Vera Hamilton
	OFFICER OF THE GUARD..... Louis France	COUNTESS DE LINIERES..... Myrtle Scotland

ENSEMBLE—Parisians, Gentlemen and Ladies of the French Nobility, Soldiers, Peasants, Prisoners, Nuns, etc.

## SECOND REEL

**T**HE COUNT DE LINIERES, now Minister of Police, discovers that there is in existence secret archives containing the histories of noble families. The Countess tells the Chevalier of her early marriage and baby Louise. The Count overhears enough to make him suspicious. The Chevalier tears out the incriminating page and burns it. The Chevalier, deeply in love with Henriette, arouses the King's displeasure by proposing to the girl. She refuses him and he renews his search for Louise.

Meantime, poor Louise, clad only in rags, is forced to sing on the snow covered streets, by Frochard. Pierre attempts to aid Louise but is rebuffed by Jaques.

The Countess pleads with Henriette not to marry the Chevalier. Henriette hears the voice of her blind sister in the street below, and attempts to rush to her, but is arrested. Louise is dragged away by Frochard.



Miss Kathryn Williams

# SELIG

Miss Winnifred Greenwood



*Un programa de mano de la segunda bobina de The Two Orphans (1911), de Selig. Al estrenar la película a un rollo por día durante un periodo de tres días, Otis Turner pudo desarrollar un formato narrativo más largo para evitar la ira de la Motion Picture Patents Company, que imponía las películas de uno o dos rollos.*

El público y los críticos respondieron mucho más favorablemente a un par de películas que, en principio, iban paralelas al anterior grupo de filmes dramáticos, pero daban una solución narrativa muy diferente: la recompensa de una cura milagrosa para los personajes «buenos». Más una negación de la minusvalía que de la estrategia de la falsa discapacidad, el remedio fácil apareció fugazmente en *Passion Play*, una película con muchos actores sobre la vida de Jesucristo hecha a finales de siglo, pero que no haría una gran reaparición hasta que los realizadores reanudaron su interés por proyectos con inclinaciones religiosas, unos diez años después. «Los temas bíblicos parecen populares entre todos los que participaban en las películas [es decir, los productores] justo ahora», afirmaba un comentarista de *MPW* a mediados de 1909, y con esos temas vino un fuerte sentido de la intervención divina y curas milagrosas. En el filme de Gaumont *The Blind Man of Jerusalem* (1909), por ejemplo, el acaudalado personaje del título se encuentra nada menos que al mismo Jesucristo y recupera la visión. El hombre, recién recuperada la vista, oculta su curación en su casa y, viendo cómo sus sirvientes le roban e incluso su propia hija le traiciona, abandona su hogar con desesperación. Accidentalmente se encuentra a Cristo de nuevo, esta vez en su camino al Calvario, y «la visión del sufrido Salvador le enseña a perdonar a quienes le ofenden». Un crítico de *MPW* manifestó que «las escenas de más acción, los dos clímax, el primero cuando Cristo le devuelve la vista al ciego, y el segundo cuando éste ve pasar a Cristo, sufriendo su cruz en el camino a la crucifixión, son tan impresionantes que no se olvidan con facilidad» (45).

---

(45) *MPW*, 22 mayo 1909, p. 683, y 29 mayo 1909, p. 713. En el mejor de los casos, la información sobre *Passion Play* está fragmentada. Según un catálogo de 1899 de la empresa F. M. Prescott, uno de los veintiocho episodios del filme —«Christ Healing the Sick» (Cristo curando al enfermo)— le muestra curando a un hombre que lleva muletas y a uno ciego en un tiempo récord. (El episodio estaba disponible en varias longitudes, de entre cincuenta y cinco segundos hasta

En los filmes que se desarrollan en tiempos no tan bíblicos, la intervención divina tomó un camino más indirecto. En la cinta de la Vitagraph, de 1908, *Striken Blind* (alternativamente titulada *To Forgive Is Divine*), dos señoritas, Margaret y Angela, compiten por la atención del galán de la localidad, Juan. Juan goza de los favores de Margaret y le da un anillo de prometida, un acto que enfurece a Angela tanto, que contrata a una vieja bruja para dejar a Margaret sin vista vertiendo un líquido venenoso en la jofaina de lavarse de ésta. Los realizadores adaptaron el comportamiento de Margaret cuando está ciega a las creencias convencionales, queriendo que ella rechazara la promesa de matrimonio de Juan, pero él se negó. Mientras la ciudad entera reza por la recuperación de Margaret, Juan jura su amor inmortal por Margaret y, más tarde, rechaza los requerimientos amorosos de Angela. Al final, Angela, con la conciencia intranquila, le desea lo mejor a Margaret y, delante de toda la ciudad, se arrodilla ante ella y confiesa su culpabilidad. Según una reseña en *MPW*, «Margaret, entonces, se hace la señal de la cruz, camina hacia su rival, la levanta y la besa en señal de perdón. Mientras lo hace, su ceguera se desvanece y, entre gran regocijo, Margaret corre a los brazos de Juan» (46).

En una época en la que la mayoría de la sociedad ofrecía poco más que caridad a su población físicamente discapacitada y la filosofía de curación por la fe de la Mary Baker Eddy's Christian Science Church estaba en alza, las

---

un minuto y medio.) No está claro, sin embargo, si *Passion Play* fue hecha por Prescott, Edison o cualquier otra empresa. La compañía de Lubin incluyó en su lista una cinta idéntica en uno de sus catálogos (incluso con los títulos de los episodios y sus descripciones palabra por palabra, de la publicación de Prescott), pero, dada la reputación de la compañía de piratear filmes, era, probablemente, una réplica. En este río revuelto, ni *Passion Play* ni ninguna de sus entregas aparece en el registro de la propiedad intelectual. Para descripciones de «Christ Healing the Sick», véase F. M. Prescott Co., *Catalogue of New Films*, 1899, p. 41, FARC; y *Complete Catalogue of Lubin's Films*, n. d., p. 4, MH Library.

(46) *MPW*, 29 agosto 1908, p. 164.

películas que mostraban el concepto de Dios como sanador representaron un importante cambio en las actitudes de los realizadores hacia la discapacidad. En poco tiempo, los realizadores trataron temas de damnificación no cómicos, y pasaron de la tragedia de la amabilidad de los capacitados a lo último en actitudes paternalistas, la curabilidad. Eludiendo las implicaciones a largo plazo de la discapacidad permanente en favor de curas fáciles, la industria del cine, conscientemente o no, estuvo procediendo de acuerdo con un programa validista de enormes proporciones. El director más destacado de esta tendencia de «curación romántica» hizo más de una docena de filmes sobre la discapacidad, mientras trabajó para la Biograph, y varias más después de dejar el empleo en esa compañía: el legendario David Wark Griffith.

El estado de la compañía Biograph y sus filmes antes de la llegada de Griffith como su primer escritor-director no era propicio. La calidad de las películas de la Biograph había caído notablemente después de la marcha de «Old Man» McCutcheon, y el traslado de la compañía a la 11 E. calle 14 en 1906 había afectado a la venta de películas. Según Iris Barry, el número de fotografías impresas de cada filme que la Biograph vendió en esa época quedó reducido a menos de veinte. Terry Ramsaye afirmó que a las películas de la Biograph «se les llamaba abiertamente “bodrios” en el mercado» en 1907, y aquellos que les daban ese calificativo, sin duda, habían sido vapuleados por comedias sobre discapacidad como *Mr. Smither's Boarding-School* y *The Deaf-Mutes' Ball*. McCutcheon volvió a la Biograph en enero de 1908, tras varios años en Edison, pero sus nuevos filmes hicieron poco para dar la vuelta a la suerte de la compañía. Como ha sugerido Benjamin B. Hampton, el público, por entonces, estaba aburrido del tipo de obras que «Old Man» proponía: «Las películas de acción fueron satisfactorias durante algún tiempo, y entonces los talentos especialistas en públicos se decantaron sin descanso por las persecuciones y por las comedias construidas sobre la más tosca de las estructuras antiguas... El público quería algo diferente y, a menos que des-

cubrieran algo y lo supiera, muchos de ellos dejarían de ser clientes de las pequeñas tiendas de exhibición. Los realizadores no acertaron hasta que descubrieron que el romance era la receta para vender más entradas en taquilla.» Cualquiera cosa que oliera a romance en las comedias de payasadas de McCutcheon era estrictamente accesorio a la acción desenfadada, pero el meollo de las películas Biograph iba a cambiar pronto. Con la salud deteriorada desde principios de 1908, McCutcheon dejó la compañía en julio de ese año y fue reemplazado por Griffith, un elegante kentuckiano a quien el estudio había contratado como actor varios meses antes. Al principio, Griffith estaba poco dispuesto a dirigir filmes, pero pronto demostró su virtuosidad detrás de la cámara y en la mesa de montaje y comenzó a desarrollar ideas para historias sentimentales y a hacer más románticas las caracterizaciones, bien lejos de las historias de sus predecesores en la Biograph. Había descubierto la receta de Hampton (47).

De hecho, Griffith comenzó a experimentar con ello años antes de poner un pie en el sórdido dominio de la Biograph. Una obra que completó en 1906 titulada *A Fool and a Girl*, aunque fue un fracaso, proporcionó a Griffith la entrada en el mundo del cine y muestra un fuerte sentido de la filosofía que iba a conformar sus películas. Desarrollado en un paisanaje de las clases más bajas, *A Fool and a Girl* se centraba en un joven soñador llamado Albert Holly, un personaje no muy distinto de su creador, y Effie «Freshe» Tucker, una joven descrita por Griffith como «de buen corazón y chispeante, con una dulce y fresca belleza». La declaración de amor de Albert a la heroína prototípica de las películas de Griffith contiene varias indicaciones de lo que vendrá: «Yo he estado como ciego y muerto toda mi vida... Sí, ciego, yo no vi nada hasta que pude ver todas las

---

(47) Iris Barry, *D. W. Griffith: American Film Master*, con una lista de filmes anotada por Eileen Bowser (Nueva York: MOMA, 1965), p. 9; Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. 455; «McCutcheon Rejoins Old Firm», *Variety*, 28 enero 1908, p. 11; Benjamin B. Hampton, *A History of the Movies* (Nueva York: Covici, Friede, 1931), p. 40.

cosas contigo. Tú te llevaste la ceguera de mis ojos y todo fue dulce. ¡Tú! ¡Tú! ¡TU! Yo sabía, por supuesto, que había un Dios. Ellos me hicieron arrodillarme ante El cuando yo era así de alto y le recé —pero nunca le conocí realmente—. Pero esta noche, cuando estaba contigo, sentí que tú estabas a un lado y que en el otro había algo misterioso, el brazo inimaginable de Dios alrededor de mí y que El nos guiaba, sobre las colinas —por encima de las colinas» (48).

En sólo unas pocas líneas de diálogo, Griffith sugirió algunos de los valores conservadores que harían famosas sus películas por todo el mundo: en este ejemplo, una edulcorada mezcla de romance sentimental, fe religiosa y una oblicua perspectiva de la discapacidad. Albert está sólo hablando de una ceguera figurada, por supuesto,



*David Wark Griffith, escritor-director extraordinario y creador de más de una docena de melodramas sobre la discapacidad para la Biograph.*

---

(48) D. W. Griffith, manuscrito de *A Fool and a Girl*, pp. 7, 18, MOMA.

pero Griffith vio poca diferencia entre ésta y su complemento literal una vez que empezó a hacer películas. Vivía en una sociedad en la que, como sucede hoy, la frase «ya veo» significaba «ya entiendo», y él no dudó en creer que el reverso de este sentimiento era también verdad; una persona que literalmente no puede ver es también improbable que entienda. En su deseo de enfatizar lo visual sobre las palabras, Griffith no encontró mejor manera para sintetizar la ignorancia de una persona o el desconocimiento de alguna situación para el público que hacer al personaje literalmente ciego. Parafraseando a Joseph Conrad, con frecuencia citado por Griffith, «la tarea que estoy intentando conseguir, sobre todo, es hacer que vosotros veáis», toma así una resonancia particular; para abrir los ojos del público, como así fue, a menudo creó personajes literal y figurativamente ciegos en alguna situación.

Griffith no perdió el tiempo desarrollando esa idea. Aproximadamente un mes después, comenzó a dirigir películas para la Biograph. Creó *The Man and The Woman* (1908), una bobina que tenía entre sus personajes un estereotipo que reflejaba ambos programas, el validista y la discriminación contra los viejos, gerontofobia (\*): una «Ingenua Anciana» en forma de una madre ciega en varios sentidos a las actividades moralmente cuestionables de uno de sus hijos. Un publicista de la Biograph, Lee «Doc» Dougherty, escribió: «John hace bien en ocultar [las transgresiones de su hermano] a su querida madre, cuya ceguera es casi una bendición, para una madre que preferiría que sus ojos estuvieran ciegos a ver las indiscreciones de sus amados hijos.» Al final del breve filme, sin embargo, la bondad de la anciana y su espiritualidad reforman al caprichoso joven: «la madre ciega, como un ángel anunciador, aparece y el corazón de Tom, al final, se ablanda» (49). La

---

(\*) N. de la T.: Al igual que ocurre con validismo, no existe en castellano una palabra que defina el término *ageism*. He optado por unir los términos latinos para los ancianos y el odio.

(49) Citada en *Biograph Bulletins*, 1908-1912, comparada por Eileen Bowser (Nueva York: Octagon Books, 1973), p.10.

ecuación de Griffith de la ignorancia con la ceguera literal, una clásica y muy simple expresión de los prejuicios sobre la valía, recibió el significativo apoyo de la limitación técnica del medio: la ausencia de diálogo hablado, que concedió credibilidad a la noción de que no revelar información a una persona ciega es relativamente fácil.

En total, Griffith dirigió al menos catorce filmes para la Biograph sobre discapacidades físicas, la mayoría de ellas a un nivel gratuito. Estos filmes se clasifican desde primitivas referencias (*In a Hempen Bag*, de 1909, sobre un jardinero que va a deshacerse de un gato metido en una bolsa, sin ser consciente, por su sordera, de que realmente contiene un niño) hasta niveles relativamente definidos de estereotipos. *The Roué's Heart*, uno de los muchos filmes que Griffith escribió y dirigió en 1909, sirve bien como ejemplo de la última tendencia.

Una cinta de doce minutos fotografiada por el operador de cámara de Griffith durante muchos años, Billy Bitzer, en el estudio de Manhattan de Biograph, *The Roué's Heart* muestra con profusión la principal perogrullada de las películas del Dulce Inocente: el inevitable romance que se desarrolla entre la Dulce Inocente y su benefactor se funda, en principio, en los fuertes sentimientos de pena que el personaje parece evocar automáticamente. Situado en tiempos del Renacimiento, *The Roué's Heart* se centra en el acaudalado y aburrido Monsieur Flamant (Harry Solter), quien descubre una escultura e insiste en encontrar a su creador. Se encuentra a la escultora (Marion Leonard) y, como Dougherty señaló, «al momento se enamora apasionadamente de ella, como sólo un hombre de su clase puede hacer, pero cuando descubre que ella es totalmente ciega, sus sentimientos cambian a la pena más profunda, lo cual es, ya sabemos, la chispa del amor puro». Un crítico de *MPW* escribió algo diferente: «El descubre que ella es ciega y su pureza le impide llevar a cabo sus malvados designios» (50).

---

(50) *MPW*, 6 marzo 1909, p. 278, y 13 marzo 1909, p. 304. Los créditos de los filmes de la Biograph de Griffith se pueden encontrar en Cooper C. Graham, Steven Higgins, Elaine Mancini y João Luiz

Al igual que otras películas de esa cosecha (especialmente, *Two Ladies and a Beggar* y *The Cripple's Marriage*, ambas de Gaumont), *The Roué's Heart* subrayaba la supuesta incompatibilidad de la discapacidad física o sensorial y el matrimonio. Esta vez, sin embargo, la persona discapacitada llegaba por sí misma a esta conclusión, como afirmaba la descripción de Dougherty en *MPW*: «Llegan al acuerdo de que él pose para un busto suyo y, cuando está terminado, él le declara su amor, pero ella se da cuenta de su condición y le rechaza, aunque ha llegado a amarle, por intuición, profundamente. Mientras él deja el estudio alicaído, ella se hunde y, por primera vez, siente la enormidad de su aflicción y, sollozando, grita: ¡Oh! Dios, cómo le amo y, sin embargo, no debe ser.» Los espectadores que vieron este filme (un crítico observó «al público sentado, casi sin respiración, en algunas escenas, en concreto en la que ella rechaza su primera oferta de matrimonio») no tenían de qué preocuparse. Griffith, como autor de este crimen validista que es la película, aseguró que ese miedo tonto de los discapacitados estaba infundado. Una de sus jóvenes modelos presenció la propia tortura de ella e informó a Roué, quien «volvió corriendo al estudio para que la escultora deje de lado sus remordimientos y pedirle que sea su esposa». Aunque la cinta, loablemente, muestra a una persona discapacitada que es autosuficiente en lo que se refiere a su vida, todavía exhibe un fuerte sentido de un tipo capacitado «rescatando» a esa persona. Por añadidura, contiene el repugnante mensaje de que los minusválidos piensan de sí mismos que no son material para el matrimonio. Esto sigue señalado hoy como una especie de prueba de fuego para Griffith, quien en 1921 creó la película más famosa de una Dulce Inocente de la era muda, *Dos Huérfanas (Orphans of the Storm)* (51).

---

Vieira, D. W. *Griffith and the Biograph Company*, Realizadores, n.º 10 (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1985).

(51) *MPW*, 6 marzo 1909, p. 278, y 13 marzo 1909, p. 304.

Con 755 pies de metraje, *The Roué's Heart* era corto para los rollos normalizados, así que Griffith añadió una breve comedia para completar el metraje total a los doscientos pies de longitud, que era lo normal. El relleno era un asunto de verdadero mal gusto de cuatro minutos titulado *The Wooden Leg*, sobre dos capacitados que explotaban la discapacidad de otra persona para lograr la felicidad marital. *The Roué's Heart* y *The Wooden Leg* se hicieron para un desconcertante doble programa de películas sobre discapacidad.

Filmado en febrero de ese año por Arthur Marvin, hermano del copropietario de la Biograph, Henry Marvin, y Billy Bitzer (no se sabe por qué este diminuto filme necesitó de dos cámaras), *The Wooden Leg* narra la historia de Harry y Claire (David Miles y Florence Lawrence), que quieren casarse. El padre de ella (John R. Cumpson), sin embargo, no quiere nada de eso, porque ya ha arreglado el matrimonio de su hija con un «viejo fósil con mucho dinero». La pareja ya está casi sin ideas cuando Harry encuentra a un vagabundo con una sola pierna (Mack Sennett) y propone un plan que apesta a validismo; sugiere que Claire finja llevar puesta la pierna de madera del vagabundo para asustar al que sería su pretendiente. Es triste decirlo, pero el plan funciona; cuando el maduro enamorado «ve la punta de la pierna de madera saliendo por debajo del volante de su falda, se da la vuelta y “lo golpea” con tal rapidez que le da a Papá cuando él trata de detenerle». Una crítica de *MPW* fue esencialmente neutral sobre el filme («Desarrolla algunas situaciones divertidas, pero no es especialmente interesante»), pero no dice nada de los puntos de vista llenos de prejuicios de la cinta (52). El empleo gratuito de Griffith de la discapacidad en este filme es un poco sorprendente a la luz de los hechos de que ciertos miembros de su familia más próxima tenían minusvalías; un ataque de malaria en la niñez había dejado a su hermano con una pierna dañada, mientras su pa-

---

(52) *Ibid.*

dre, un coronel confederado, había sido gravemente herido en el hombro y en la pierna durante la Guerra Civil. El romance del filme, ciertamente, marca *The Wooden Leg* como un producto de Griffith y, al igual que *The Roué's Heart*, subraya la supuesta incongruencia de una mujer discapacitada y el matrimonio, pero sus aspectos cómicos no son normales en él. Aunque Griffith está en los títulos de crédito de la peliculita como escritor y director, es probable que deba el tratamiento de su concepción a Mack Sennett, el actor que interpretó al vagabundo, que abrigaba ambiciones de realización bastante diferentes de las de Griffith. Sennett, a menudo, acribillaba a su mentor con preguntas sobre el proceso de filmación y, según los historiadores Kalton Lahue y Terry Brewer, «estaba ansioso de discutir sus teorías sobre las posibilidades de la comedia en la pantalla, un tema que dejó a Griffith completamente impasible» (53).

Más al gusto melodramático de Griffith fue *The Violin Maker of Cremona* (1909), protagonizado por el actor más conocido de Griffith, David Miles, en el papel de Filippo, el personaje discapacitado del título. Memorable todavía hoy principalmente como la primera gran obra de Mary Pickford, *The Violin Maker of Cremona* fue otro filme que desaprobó la romántica relación entre capacitados y los que no lo son, y subrayó la importancia de la «nobleza» del personaje discapacitado retractándose de ello. Esta película, basada en la obra de un solo acto de François Coppée, presenta la siempre un poco amañada premisa de un concurso anual de fabricantes de violines, con premios como una cadena de oro y, ese año, la mano en matrimonio de la hija del patrocinador del concurso, Giannina (Pickford). Enamorada en secreto del subcampeón Sandro (Owen Moore), Giannina retrocede cuando el minusválido Filippo

---

(53) Schickel, *D. W. Griffith*, p. 42; Martin T. Williams, *Griffith: First Artist of the Movies* (Nueva York: Oxford University Press, 1980), p. 5; Kalton C. Lahue y Terry Brewer, *Kops and Custard: The Legend of Keystone Films in Perspective* (Norman: University of Oklahoma Press, 1968), p. 11.

gana el concurso. Viendo su desesperación, Filippo intencionadamente rompe su violín y permite así a su rival reclamar los «premios». El final del filme, descrito por el publicista Dougherty, que retrata a Filippo «solo en su habitación, abrumado y abatido, todavía contento con el pensamiento de que él la ha hecho feliz», y por la crítica del *The New York Dramatic Mirror* como «arte en su más alto sentido», es formalmente el más inusual, incluso para Griffith, y refuerza la noción validista de que la gente discapacitada debía ser aislada. Kemp Niver lo describió de esta manera: «En este punto, Griffith logra dentro de su pasado teatral proponer un tipo de humor ligero para ayudar al actor, David Miles, que es la única persona en la habitación, a convencer al público de que se reconcilia con el destino solitario que él, tan noblemente, ha escogido para sí. El actor tiene 58 segundos completos, incluyendo los 19 segundos para fundir a negro, para completar la acción que termina con la última escena de la película» (54). Por miedo a que alguien pudiera perder su perspectiva, Griffith hizo una película incluso más desoladora de amor no correspondido en *The Faded Lillies [sic]*, estrenada sólo diez días después de *The Violin Maker of Cremona* y de nuevo protagonizada por David Miles, esta vez en el papel de un músico con la columna vertebral distorsionada que se suicida tras darse cuenta de que la mujer capacitada de sus sueños le ha rechazado.

Como otros directores, Griffith finalmente gravitó hacia el concepto de las discapacidades curables. Más tarde, ese mismo año, escribió y dirigió *The Light That Came*, un filme descrito por Robert Henderson como «una versión de la historia de la Cenicienta» y uno de los primeros filmes que emplea la cura fácil en otro contexto distinto del religioso. Fotografiado por Billy Bitzer, *The Light That Came* trata de una joven de la clase trabajadora con la cara llena

---

(54) Citada en *Biograph Bulletins*, p. 96; *New York Dramatic Mirror*, 19 junio 1909, p. 16; Kemp R. Niver, *D. W. Griffith, His Biograph Films in Perspective* (Los Angeles: Kemp R. Niver, 1974), p. 87.


**BIOGRAPH**


TRADE MARK

**FILMS**

RELEASED NOVEMBER 8, 1909.

**THE RESTORATION**

A Doctor's Plan to Retrieve a Shattered Mind.

The world's history would contain many blank pages if it were not for the frequent occasions of misconstruction of intent. How many commendable deeds have been misconstrued and made the genesis of woe. Wrong impressions, converted ideas and hallucinations have formed the greater part of the causes of calamity, and there is no stronger ideological force than jealousy, and jealousy thrives most in the fagged brain. Henry Morley was suffering from what seemed to be an attack of hypochondriasis. He was low spirited, irresolute of purpose, and in fact on the verge of nervous collapse. His wife becomes solicitous and urges outdoor exercise, such as hunting, driving and the like. Mrs. Morley's cousin Alice is spending the Summer with them. Alice and her sweetheart Jack Dudley indulge in a lovers' quarrel, and Mrs. Morley volunteers to patch it up. Morley misconstrues the intent of their meeting, and entering the drawing room in the evening after the couple had made up, sees Jack enfolding Alice in his arms. Thinking it his wife he sends Jack reeling to the floor with a blow of his wild hands. Realizing his mistake, his mind is unbalanced. Jack is only stunned and the doctor, in order to restore Morley's reason, has Jack and Alice re-enact the scene, with successful results.

LENGTH, 964 FEET.

---

RELEASED NOVEMBER 11, 1909.

**THE LIGHT THAT CAME**

Romance of a Blind Musician.

We, of course, assume that being most unfortunate over whose sight fate has drawn the mantle of darkness, and it is reasonable as to do, but Divine Providence is sure to compensate those so afflicted with ameliorating gifts that help them bear their ills with fortitude, and not only that, their powers of discernment are far more acute than those endowed with sight. There is the sight of the soul, which sees farther than the eyes. This may be called intuition; but whatever it may be, it is a rare gift. Carl Wagner was bereft of his sight and in order that he might earn a livelihood he learned music, and played violin for the dancing at many of the East Side balls. One of the affairs is attended by Grace, Vivian and Daisy, three sisters. Vivian and Daisy are rather pretty girls and are the center of attraction. Grace, however, has a disfiguring scar on her face, which makes her a wall-flower throughout the evening. At the close of the entertainment, she meets Carl, and a sympathy, which ripens to love, springs up. They become sweethearts, and later become engaged. A friend of the family declares his belief that Carl's sight can be restored, and Grace is moved to help him with her savings. On second thought she realizes that when he sees her as she is, she will lose his love. This she struggles against, and when the cure is effected, she finds her fears were groundless, for the heart has seen farther than the eyes could have.

LENGTH, 964 FEET.

**A Full Description of these Subjects will be Found on Another Page**

---

Release days of Biograph Subjects—**MONDAY** and **THURSDAY**

---

Get on Our Mail List and Keep Posted. Write for Our Descriptive Circulars

**BIOGRAPH COMPANY**

Licensees of the Motion Picture Patents Co.

**11 EAST 14th STREET**      **NEW YORK**

GEORGE KLEINE, Selling Agent for Chicago (23 State St., Chicago, Ill.).

*Un anuncio de la Biograph de uno de los primeros filmes de Griffith sobre discapacidad, The Light That Came (1909), como fue publicado en el periódico profesional Moving Picture World.*

de cicatrices, llamada Grace (Ruth Hart), que normalmente hace el trabajo pesado de la casa, mientras sus alegres hermanas (Marion Leonard y Mary Pickford) disfrutan en las bonitas fiestas del East Side. Una noche, sin embargo, Grace asiste a un evento semejante ante la insistencia de su madre y se encuentra a un espíritu afín en Carl Wagner (Owen Moore), el animador musical de la fiesta y otro de los pobres violinistas ciegos. Los dos se convierten en novios y pronto anuncian su compromiso, pero un poco de «buenas noticias-malas noticias» sacude su relación. Un doctor examina el estado de Carl, que podría recuperar la vista con una operación, pero el gasto de traer al oftalmólogo adecuado sería muy alto. El casi indigente Carl es más desgraciado que nunca, pero Grace, que ha estado ahorrando durante años, está dispuesta a correr con los gastos de la operación. Ella, no obstante, teme que Carl se vaya corriendo después de echar un rápido vistazo a su semblante, pero, al final, aporta el dinero para la operación. Después de una operación con éxito, el músico, en vez de rechazarla, apacigua los miedos de Grace reafirmando su amor por ella.

Si la crítica de la película de MPW es alguna indicación, *The Light That Came* le tocó la fibra al público, aburrido de ver gente con discapacidades físicas en comedias de bufonadas y dramas sensibleros. «Una cierta ternura, deliciosa y suave, impregna este filme, que ejerce una beatífica influencia sobre el público y lo mantiene en un impresionante silencio que se prolonga a lo largo de toda la película», escribió el crítico, quien continuó:

«El desarrollo del personaje en esta película es tan natural y está logrado con tan poco esfuerzo, que la historia se siente tal y como se ve. Los personajes [de la película] no podrían hacerlo más sencillo y, por momentos, el drama mudo parece todavía más impresionante que el diálogo que pudieran decir. Se estimula la imaginación y permite a uno apreciar totalmente las situaciones dramáticas que son inherentes

a la película. En algunos aspectos, éste es el mejor filme de la semana. Su sugestión es tan fuerte, que no se olvida fácilmente y servirá como base de comparación durante los días venideros.»

Las palabras del crítico fueron premonitorias, como Lauri Klobas ha apuntado, y *The Light That Came* marcó la pauta para otros filmes y programas de televisión que trataron de asuntos de discapacidad durante años (55).

Aunque nunca abandonó su interés por personajes con discapacidades permanentes, Griffith continuó haciendo películas que exploraban los temas de las minusvalías curables. *A Flash of Light* (1910) narra el extraño cuento de un químico (Charles H. West, uno de los actores favoritos de Griffith) ciego y sordo a causa de una explosión de laboratorio, quien sufre una doble operación y vuelve a estar ciego de nuevo, por un accidente con su esposa enajenada. West también protagonizó *The Blind Princess and the Poet* (1911) en el papel de un trovador indigente, un cuento fantástico de época sobre una princesa (Blanche Sweet) que recupera la visión y la conciencia por un mágico beso de verdadero amor. Su calidad de cuento de hadas lo hizo tan popular entre el público que fue reestrenado en 1916, años después de la marcha de Griffith.

Griffith continuó refinando sus habilidades cinematográficas mientras estuvo en la Biograph y, como una parte de ese proceso, experimentó con las miradas de sus personajes como forma de montar los planos. Aprendió que las tomas alternativas de observador y observado hacían la narración más fluida y unificada, y este descubrimiento finalmente evolucionó hacia un importante principio estructurador de su trabajo y el de innumerables películas de otros que siguieron su liderazgo. En su destacado ensayo sobre el placer visual, Laura Mulvey expuso categó-

---

(55) Robert M. Henderson, *D. W. Griffith: The Years at Biograph* (Nueva York: Farrar, Straus y Giroux, 1970), p. 87; *MPW*, 27 noviembre 1909, p. 757; Klobas, *Disability Drama*, pp. xii-xiii.

ricamente que «es el lugar de la mirada lo que define al cine» (56), y Griffith fue uno de los primeros realizadores en reconocer esa perogrullada. El aprendió que podía, significativamente, dar poder a un personaje haciendo que sostuviera la mirada fija durante largo tiempo, una lección que tuvo profundas ramificaciones para el Cine del Aislamiento, en particular considerando la representación de los personajes visualmente incapacitados. Siguiendo esta estrategia, directores como Griffith excluyeron sistemáticamente a los personajes ciegos de las posiciones privilegiadas del filme; manipularon los aspectos formales del medio para perpetuar las extendidas creencias sobre la impotencia y la marginalidad de los ciegos. Caracterizados típicamente por la convención teatral de la época, por tener una mirada fija sin expresión, los personajes ciegos carecían del poder tan profundamente arraigado en el corazón del cine narrativo y de esta forma se vieron a sí mismos reducidos a objetos de espectáculo para los personajes videntes y el público. Esta es una estrategia narrativa visual que ha cambiado poco.

El análisis de Joyce Jesionowski de *Through Darkened Vales* (1911), una de las últimas películas de Griffith en la Biograph sobre la discapacidad, ilustra este principio. Este filme, sobre dos jóvenes llamados Grace y Dave (Sweet y West, de nuevo) que se quedan ciegos, concluye con una secuencia que alterna planos de los siguientes temas: Grace, con su visión recientemente recuperada como resultado del sacrificio de Dave, sentada en su habitación mirando hacia la derecha por la ventana, y el ciego Dave, llevando una carga de escobas sobre sus hombros, vagando, por la izquierda atraviesa una carretera y va hacia la casa de Grace. A medida que la secuencia avanza, los planos cambian de general a medio y, aunque los de Dave no son específicamente desde la perspectiva de Grace, está claro que ella está en una posición

---

(56) Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, n.º 3 (otoño 1975): 17.

privilegiada mientras él representa el objeto impotente de la mirada fija. Ella es la única con el poder de la mirada, y ella es la única que resuelve la secuencia entrando en el espacio de la pantalla que él había ocupado exclusivamente hasta ese momento (57).

Cualquiera que haya estudiado los primeros años de la historia del cine puede notar la evidencia de ciertos nombres recurrentes de las compañías —Biograph, Pathé, Vitagraph, Edison, Lubin, Selig, Essanay, Urban, Gaumont— durante ese período del Cine del Aislamiento. En breve, miembros o asociados de la conservadora Motion Picture Patents Company, o, lo que es lo mismo, *the trust*, estaban a la vanguardia de las compañías cinematográficas que crearon disparatadas o fantasiosas películas de gente con discapacidades físicas. Las muy restrictivas prácticas del sector del primer monopolio del cine del mundo están bien documentadas y no necesitan explicación aquí. Es suficiente decir que las tendencias antiprogresistas de las firmas del *trust* se extendieron ampliamente mediante patentes, licencias y las amenazas de frecuentes litigios para que todos proyectaran sus propias películas, como estos y otros filmes han demostrado ampliamente (58).

Sería un error asumir, sin embargo, que las compañías del *trust* no estaban al tanto de los gustos del público cuando trataban asuntos de discapacidad. Reflejando el espíritu conservador de la época, el público y la crítica dieron la bienvenida a la nueva tendencia de gente que había sido curada de sus discapacidades como la de *The Blind Man of Jerusalem*, de Gaumont; *Stricken Blind*, de la Vitagraph, y otros filmes del *trust*, mientras daban la

---

(57) Jesionowski, *Thinking in Pictures*, pp. 38-41.

(58) Los filmes del *trust* que trataron el movimiento del sufragio femenino, por ejemplo, revelaron sentimientos similares. Prácticamente sin excepción, satirizaron o despreciaron las luchas de las mujeres por lograr cambios sociales. Ver Martin F. Norden, «A Good Travesty Upon the Suffragette Movement»: Women's Suffrage Films as Genre», *Journal of Popular Film & Television*, 13, n.º 3 (invierno 1986): 171-177.

espalda a otras películas, muchas de las cuales fueron producidas por compañías independientes que presentaron a jóvenes con discapacidades permanentes que vivían sus vidas en la miseria.

Una ilustración de este punto se encuentra en un reportaje de 1909 de un escritor anónimo de *Moving Picture World*, que visitó un *Nickelodeon* del Bronx y opinó sobre sus impresiones. Entre los filmes que el crítico vio ese día en «Nicoland» estaba *The Blind Foundling* (1909), producido por la independiente Great Northern Film Company, sobre una Dulce Inocente, ciega de nacimiento, que vive una vida muy dura antes de reunirse con su madre. Aunque sugirió que la película «tiene una buena fotografía y destreza en la escena», el crítico también ofreció comentarios que revelan el sentido de los puntos de vista mayoritarios de la época:

«Ahora, quiero protestar de la manera más enfática posible contra la exhibición en la pantalla muda de deformidades físicas o defectos. No son agradables de contemplar en la vida real; son muy repelentes para la mayoría de los personajes en la pantalla. Esta chica trabaja de camarera entre hombres disolutos, dos de los cuales luchan en duelo; entonces los criminales la utilizan a ella como señuelo. Es golpeada, abandonada a su suerte y la puerta está abierta para sugerir que le espera incluso un destino peor. Me permito decir que éste no es un tema agradable para mostrar a las damas y a los niños y aquellos que me rodeaban en Nicoland el otro día tenían la misma opinión. La película tuvo un efecto depresivo. Espero que mis buenos amigos de la Great Northern Film Company tomarán esta censura de la mejor manera y no distribuirán tales asuntos sombríos en el futuro» (59).

---

(59) «Weekly Comments on the Shows», *MPW*, 20 marzo 1909, p. 331.

Una reacción repentina y adversa similar ocurrió con *United by Misfortune* (1909), un filme producido por The Independent, una compañía cuyo nombre proclamaba una no alianza con la MPPC. Esta película era sobre un hombre herido en un accidente podando un árbol, que es llevado al mismo hospital que su hija enajenada, una Dulce Inocente cegada por una explosión. Aunque su agridulce encuentro da término al filme con una nota de esperanza, el crítico de *MPW* encontró que la felicidad del final de la película está comprometida por la permanencia de la ceguera de la Dulce Inocente. «La fotografía es buena y la puesta en escena es difícil de mejorar», escribió el crítico, «pero la historia no es recomendable. Es demasiado deprimente. No es entretenida, y éste debería ser el requisito principal de una película» (60).

Cuando el poder económico del *trust* decreció durante el primer lustro de la década de 1910 y las películas, a su vez, aumentaron su longitud en varios rollos, las compañías cinematográficas independientes continuaron retando a la MPPC y, finalmente, vieron su desaparición, que demostró que el primer cártel no tenía el monopolio sobre imágenes regresivas. Con el deseo de explotar el creciente conocimiento público de los asuntos de discapacidad, pero con la mente puesta en las reacciones negativas a obras como *The Blind Foundling* y *United by Misfortune*, muchas de esas compañías arribistas procedieron de acuerdo con un programa que estaba incluso más reñido con las realidades de la discapacidad física.

Es cierto que las películas tratadas en este capítulo son sólo una pequeña fracción de la producción total previa al ascenso del largometraje, pero representan tendencias muy claras sobre la discapacidad física. Mediante sus construcciones, al principio, la industria del cine esencialmente negó la existencia de gente con discapacidades físicas, centrándose en mendigos con lesiones falsas. Cuando, al final, representaron discapacitados reales, los devalua-

---

(60) *MPW*, 17 abril 1909, p. 476.

ron mucho más tratándolos principalmente como baratijas humanas (y a menudo contratando actores discapacitados únicamente por su apariencia para descarnarlos) o víctimas cuyas muertes son inminentes. Con el ascenso del *film d'art*, los realizadores comenzaron a experimentar con imágenes basadas en famosas obras literarias y desarrollaron tipos que, en su mayoría, representaban o la maldad o la inocencia consumadas —una dicotomía basada, evidentemente, en el género—. La infantilización de las mujeres y la villanización de los hombres mediante la discapacidad, presentada sólo en forma rudimentaria durante las primeras etapas del medio, experimentaron un significativo desarrollo durante e inmediatamente después de los años que marcaron la carnicería de la I Guerra Mundial.



## 2. LOS LARGOMETRAJES BASTARDOS

Una tarde despejada de marzo de 1912, un paciente tipo de suaves maneras llamado Adolph Zukor esperó cerca de tres horas en las oficinas de la *Motion Pictures Patents Company* para una audiencia especial. Para el voluntarioso «Creepy», como se le llamaba a veces a Zukor, de habla suave pero con ojos de hielo, esperar tanto era comprensible; él y sus socios, Edwin S. Porter y Joseph Engel, habían formado recientemente la empresa *Famous Players Film Company*, dedicada a llevar a «famosos intérpretes en obras famosas» a las películas, y el joven novato que nos concierne había gastado ya 18.000 dólares para adquirir los derechos de distribución en los Estados Unidos de un *film d'art* francés conocido alternativamente como *Les Amours de la Reine Elisabeth* y *Elisabeth Reine d'Angleterre*. Zukor ahora pretendía una licencia de la MPPC para exhibirlo, pero sabía que iba a encontrarse con cierta oposición. La película, dirigida el año anterior por Louis Mercanton para la compañía Eclipse y protagonizada por la más famosa actriz del período, Sarah Bernhardt, tenía una extensión de cuatro rollos y el *trust* había aprobado previamente que se hicieran películas de uno o de dos rollos. Zukor tenía el apoyo de algunos ejecutivos del *trust*, en concreto del pájaro de cuenta de la Biograph, Henry Marvin, y, después de alguna riña, el *trust* concedió de mala gana a Zukor una licencia para exhibir el filme. A pesar de su relativa sencillez, el ahora retitulado *Queen Elizabeth* (en España se estrenó como *Elizabeth, reina de Inglaterra*) fue un éxito de público y recaudó un montón de dinero para «Creepy» y sus socios. Aunque los siguientes tres años estuvieron marcados por una considerable oposición a los largometrajes por parte de los realizadores y distribuidores consolidados, los aliados del *trust* y los independientes (principalmente por el incremento de costes de producción y la necesidad de desarrollar argumentos más complejos), *Elizabeth, reina de Inglaterra* marcó el

inicio de la era de los largometrajes en los Estados Unidos. El hecho de que su estrella había estado discapacitada —Bernhardt era incapaz de caminar sin apoyo a causa de una lesión en la pierna que iba cada vez peor, resultado de un accidente en el teatro en 1905— era un aspecto de la película que pasó inadvertido (1).

Cuando la industria del cine, siempre tan perezosa, aceptó el formato *multi-reel* o de largo metraje durante los primeros años de la década de 1910, los cultivadores del Cine del Aislamiento comenzaron a enviar señales contradictorias. Varios indicios sugerían que se podía mejorar la imagen cinematográfica de los minusválidos. El primero de estos indicios fue la disminución en el número de comedias de discapacidad, mientras que más y más realizadores, bajo el dictado de los altos mandatarios del movimiento de *film d'art* internacional, finalmente reconocieron el mal gusto de mezclar discapacidad y farsa. Los realizadores que se adhirieron a los formatos de uno y dos rollos restablecieron en ocasiones la combinación; por ejemplo, un joven protegido de Mack Sennett, llamado Charles Chaplin, escribió y dirigió una película de un rollo en 1914 titulada *Nueva colocación de Charlot* (\*) (*His New Profession*), en la cual el Vagabundo se rebela, lo que el crítico Uno Asplund ha denominado «desagradable humor sádico», mientras empuja la silla de ruedas de un viejo

---

(1) Los historiadores y los críticos están de acuerdo en que, excepto por su longitud y la presencia de Bernhardt, *Elizabeth, reina de Inglaterra* apenas es un filme encomiable. A pesar de sus cuatro rollos, sólo tiene doce planos (por comparación, uno de un rollo de Griffith de la misma época tenía sesenta y ocho planos), ninguno de los cuales era un primer plano o un plano medio. Para un breve análisis de *Elizabeth, reina de Inglaterra*, ver Mast y Kawin, *A Short History*, pp. 46-47. Una crónica de la discapacidad de Bernhardt puede ser encontrada en Joanna Richardson, *Sarah Bernhardt and Her World* (Londres: Weidenfeld y Nicolson, 1977), pp. 185 y 197-205.

(\*) N. de la T.: La película fue estrenada originalmente como *Charlot, faquín*, pero se la conoce también por los títulos alternativos de *Charlot, vago de profesión* y *Nueva colocación de Charlot*, especialmente este último.

cascarrabias. Como este y los posteriores capítulos revelarán, sin embargo, la tendencia a usar el humor para trivializar asuntos de discapacidad, que había sido tan fuerte durante la primera docena de años del medio, sólo apareció esporádicamente en las películas siguientes (2).

Otra indicación positiva vino de la Famous Players, entonces inmersa en procesos judiciales para la exhibición de *Elizabeth, reina de Inglaterra*. Su éxito había permitido a Adolph Zukor y a sus asociados continuar haciendo películas ellos mismos y, en línea con el filme de Bernhardt, muchas de las producciones eran más largas que las normalizadas de uno o dos rollos todavía defendidas por la MPPC, cuyo poder se desvanecía rápidamente. Entre las primeras estaba una película de misterio sobre un detective que usaba una silla de ruedas.

La película *Chelsea 7750* (1913) fue escrita y dirigida por J. Searle Dawley, contratado por Edwin Porter, cuyos trescientos y pico filmes para las compañías Edison y Rex incluían obras sobre la discapacidad como *A Christmas Carol* (1910) y *Treasure Island* (1911), que también tuvo el honor de introducir a D. W. Griffith en el mundo del cine contratándole para actuar como protagonista en *El nido del Aguila (Rescued from an Eagle's Nest)*, allá en 1907. *Chelsea 7750* era un largometraje de cuatro rollos sobre las actividades de un detective llamado Kirby (Henry E. Dixey, uno de los «famosos actores» de los *Famous Players* protagonizando su primera película) que llegó a estar parcialmente parálítico durante el transcurso del filme. El villano, jefe de una banda de falsificadores llamado Grimbale (House Peters), rapta a la hija del detective, Kate (Laura Sawyer), en represalia por el papel que jugó Kirby en el

---

(2) Uno Asplund, *Chaplin's Films: A Filmography*, traducción de Paul Britten Austin (Newton Abbott, U.K.: David & Charles, 1973), p. 57. Para más información de este filme, ver Martin F. Norden, «Reel Wheels: The Role of Wheelchairs in American Movies», en *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*, Paul Loukides y Linda K. Fuller (eds.) (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993), pp. 188-189.

encarcelamiento de su hijo años antes. Para llegar a un final feliz, el detective utiliza su considerable agilidad mental no sólo para salvarse a sí mismo —en una ocasión, elude a los desalmados de Grimble prendiendo fuego a su propia casa con la esperanza de que los bomberos le rescaten, lo cual hacen—, sino también para salvar a su hija. Como el personaje principal de *The Little Cripple* de la década anterior, Kirby representa una primera versión del Ciudadano Superestrella: lleno de recursos, versátil y con coraje, y que resulta que tiene una discapacidad. «Es verdad que muchos lisiados en tiempos de paz han pasado el resto de sus vidas con heroísmo y éxito y tienen puestos de responsabilidad», escribió en un informe sobre la minusvalía un inspector del Gobierno en la década de 1910, y Kirby fue la encarnación cinematográfica, aunque quizá algo extraña, de esa verdad durante la época del cine mudo (3).

La aparición de *Chelsea 7750* y el abandono de las comedias de golpe y porrazo fueron esperanzadores pero, a la larga, engañosos signos durante los primeros años de la era de los largometrajes. Dawley y los Famosos Actores viciaron las buenas intenciones expresadas en *Chelsea 7750* casi tan rápidamente como las crearon, cuando hicieron una secuela de filmes de cuatro rollos un mes después. También escrito y dirigido por Dawley, *An Hour Before Dawn* (1913) cambió el centro del guión desarrollado en *Chelsea 7750* concentrándose en Kate, en su profesión como detective siguiendo los pasos de su padre, semirretirado. *Chelsea 7750* y *An Hour Before Dawn* fueron finalmente continuaciones de una serie de filmes de «Kate Kirby» que Dawley había hecho para Edison, pero el escritor-director optó por enfatizar al padre sobre la hija en la anterior película, debido a la implicación de Dixey, algo deslustrado pero todavía destacada figura de la escena. Sin embargo, Dixey volvió a su entorno de Broadway inmediatamente después de terminar su trabajo en *Chelsea*

---

(3) Schickel, *D. W. Griffith*, p. 92; Hamburger, «The Cripple and His Place», p. 37.



*La divina Sarah Bernhardt en un histriónico momento del film d'art francés que más tarde se conoció por su nombre inglés como Queen Elizabeth (en Estados Unidos; en España fue Elizabeth, reina de Inglaterra), de Adolph Zukor y sus amigos. (Cortesía del Museum of Modern Art /Film Stills Archive).*

7750 y, con un actor no tan famoso asumiendo ahora el papel del padre en silla de ruedas, Dawley volvió a la premisa original de las series. Aunque el nuevo filme continuó centrando su interés en mujeres jóvenes que asumen riesgos —las películas de Kate Kirby pronto comenzaron a compartir tiempo de pantalla con otros seriales de títulos aliterativos como *Los peligros de Paulina* (*The Perils of Pauline*), *The Mysteries of Myra* y *Los misterios de Nueva York* (*The Exploits of Elaine*)—, también tuvo el desafortunado efecto de mostrar a su Ciudadano Superestrella en un papel secundario y, al final, en el olvido (4).

---

(4) Algunas fuentes indican que *Chelsea 7750* y *An Hour Before Dawn* fueron también estrenadas en una versión de tres rollos. Para

Como ocurrió con las comedias, su rápido declive desmintió la resistencia de la monstruosa mentalidad que los había creado. De hecho, la perversa fascinación con la apariencia de los discapacitados pronto comenzó a reaparecer de varias formas, las más inquietantes de las cuales eran representaciones de los miedos mayoritarios.

La siempre creciente tendencia cinematográfica de escoger personajes con minusvalías para hacer papeles de villanos, un estereotipo tan arraigado en la mitología de muchas culturas, echó firmes raíces en las películas durante la primera mitad de 1910. En 1912, una empresa desconocida llamada Sterling Camera and Film Company produjo lo que bien podía haber sido el primer largometraje del mundo sobre un personaje discapacitado: otro contundente relato de Ricardo III. Una película de lujo de cuatro rollos de M. B. Dudley y James Keene (publicistas profesionales cargados con fotogramas anunciaron a bombo y platillo que la cinta tenía «100 grandes escenas», un reparto de 1.000 personas y 200 caballos) registrada bajo el pomposo título *Mr. Frederick Warde in Shakespeare's Masterpiece, «The Life and Death of King Richard III»*. Debido quizá al miedo a la reacción del *trust*, el filme no recibió mucha atención hasta el año siguiente. Una vez entonces, sin embargo, los malhechores minusválidos proliferaron por doquier tras su estela (5).

Los realizadores no se reprimieron en asociar una variedad de discapacidades con el comportamiento malvado. Por ejemplo, un criminal conocido simplemente en términos despectivos por sus apéndices fue el protagonista de *Hook and Hand* (1914), de Herbert Blaché, mientras un hombre paralítico (interpretado por el futuro prolífico director Edward Sloman) jura vengarse del hijo del hombre que él considera responsable de su discapacidad en el serializado *The Trey O'Hearts*, de 1914, de la Universal. Sin

---

revisiones, ver *MPW*, 27 septiembre 1913, p. 1398, y 25 octubre 1913, p. 360, y *Variety*, 3 abril 1914, p. 21.

(5) *MPW*, 2 septiembre 1913, p. 1411. Ver también *MPW*, 12 abril 1913, p. 188, y 27 septiembre 1913, p. 1397.

embargo, los realizadores encontraron en el Jorobado Ricardo una figura tan llamativa y excitante, que hicieron varones con la espina dorsal gravemente dañada, llamados también «jorobados», el más destacado, con diferencia, de los distintos tipos de villanos discapacitados. Obviamente, el más maligno de los personajes minusválidos del cine, los que tienen la columna vertebral torcida han sido casi siempre objetivizados en las películas como personificación de la villanía o, en el peor de los casos, de comportamiento obsesivo. Estos estuvieron entre las primeras representaciones cinematográficas de un estereotipo que podríamos llamar «el Vengador Obsesivo»: un ego-maniaco, casi siempre un hombre adulto, que no descansa hasta que ha conseguido vengarse de aquellos que considera responsables de su discapacidad y/o violan su código moral en alguna otra manera.

Incluso cuando la prensa profesional abundaba en promociones para el *Richard III* de Sterling, la Kalem Company estrenó una versión simplificada de dos rollos titulada *The Hunchback* (1913). Protagonizada por Tom Moore en el papel de «Humpty» Johnson, descrito por un crítico de *MPW* como «un lisiado degenerado, cuya mente es incluso más deforme que su cuerpo, [que fuerza] a Marie, una saludable y adorable muchacha, a contraer matrimonio con él». Los realizadores, incluido Moore, le dotaron con una clásica mezcla de cualidades fascinantes y repelentes, como los comentarios del crítico evidencian: «Moore hace una maravillosa representación como el jorobado. Aunque este espléndido actor de la Kalem hace de un lisiado absolutamente repulsivo, también contribuye a incrementar la sensación de pena por el infortunado. Uno siente que la naturaleza felina del jorobado se debe a que está constantemente engañado por su deformidad [*sic*]. Y este sentimiento de pena perdura incluso cuando se ve al lisiado cometiendo un asesinato de forma que dejaría atónito a cualquiera» (6).

---

(6) *MPW*, 29 noviembre 1913, p. 1017.

Siguiendo la tradición de este filme y de *The Faded Lilies*, de Griffith, los directores, durante los primeros años de la época del largometraje, concibieron a estos personajes como marginados que adoraban a las mujeres capacitadas a distancia y entonces, invariablemente, perdían el control de sus emociones cuando un varón rival no discapacitado entraba en escena. El mensaje era evidente: el suyo era un «amor prohibido» (el que se refiere a la discapacidad, equivalente al cruce de razas, al que rara vez se le ha dado el visto bueno en la pantalla durante este período), y su incapacidad para aceptar estas normas sociales hacía que, inevitablemente, sacaran su naturaleza «salvaje», y a menudo ésta conducía a la muerte (7).

Un director responsable de varios de esos filmes fue Oscar Apfel, natural de Cleveland, reclutado del teatro y la ópera. Apfel, antiguo asociado de J. Searle Dawley (ellos dirigieron conjuntamente *Aida* para Edison en 1911), emigró a la Jesse L. Lasky Feature Play Company, donde desarrolló la idea de un vengador jorobado en un filme de 1914 que dirigió titulado *The Circus Man*. Esta película narra la extraña relación entre un jorobado artista de circo llamado Ernie Cronk (su apellido es fonéticamente igual al término alemán *krank*, que significa «enfermo», y probablemente no fue una coincidencia) y un compañero no discapacitado que se oculta en el circo de Ernie después de ser falsamente acusado de asesinato. Incluso aunque éste le salvó la vida a Ernie, está muy celoso de que su guapo compañero se sienta atraído por la hija del propietario del circo e informa a la policía de su paradero.

---

(7) Uno de los poquísimos filmes que sugieren el «matrimonio mezclado» fue *Heritage of Hate* (1916), una producción de la Universal que mostraba a una mujer capacitada y a un hombre con la columna vertebral torcida superando sus conceptos erróneos y estableciendo una vida feliz. Ver *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films 1911-1920* (a partir de aquí, el *AFI Catalog 1911-1920*), Patricia King Hanson (ed.) (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 401.

*The Circus Man* fue uno de la serie de filmes de Apfel que impresionaron a William Fox, una importante figura de la reciente industria del cine, que había colaborado recientemente a hacer pedazos la MPPC y estaba ahora en proceso de consolidar varias de sus empresas cinematográficas dentro de la Fox Film Corporation. Fox vio en Apfel al candidato perfecto para coescribir y dirigir *The Broken Law* (1915), un incomprensible relato sobre gitanos y sus conflictos con los forasteros. En el momento cumbre de la película, uno de los gitanos, un jorobado llamado Gorgiko, mata a un noble que ha seducido a una mujer como Esmeralda en su campamento y entonces se suicida. Fox estaba tan encantado con el filme de Apfel, que no sólo lo reestrenó cuatro años después, sino que también lo empleó como test para hacer un relato más conocido de gitanos y discapacidad: *Nôtre Dame de Paris*, de Victor Hugo, más conocido por el público moderno como *The Hunchback of Nôtre Dame*. Retitulado *The Darling of Paris* para llamar la atención sobre los encantos de su excitante estrella, Theda Bara, y dirigido por el «director de Bara», J. Gordon Edwards, la adaptación de Fox de la novela de Hugo sacudió las pantallas algo más que el estreno un año después de *The Broken Law* (8).

Las películas de Apfel y Fox no eran, ciertamente, las únicas obras que devaluaban a la gente con deformidades en la columna. Los celos también emergían en *The Ordeal* (1914), de *Life Photo Film*, una película desarrollada durante la Guerra Franco-Prusiana, en la que un jorobado pierde a su novia por un galán capacitado y, en venganza, cuenta al padre del enamorado, que es veterano de guerra, que su hijo no quiso alistarse en el ejército para luchar contra los prusianos. Con la India como telón de fondo, *The Gates of Doom* (1917), de la Universal, revela la historia de Agatha, una joven de ascendencia británica e india, quien, con la ayuda de un jorobado oportunista llamado Jang Sahib, rescata a su madre de un harén. Sahib

---

(8) *Ibid.*, pp. 105, 144.

exige que Agatha se case con él y ella accede, pero más tarde ella le estrangula el día de la boda. Las películas devalúan la vida de los discapacitados una vez más, cuando un amigo del padre de Agatha la rescata justo cuando ella iba a ser ejecutada por la muerte de Sahib. *The Butterfly* (1915), *Man and His Angel* (1916) y *The Path of Happiness* (1916) están entre las otras películas de la época que caracterizaban hombres con columnas vertebrales distorsionadas que buscaban venganza como un antídoto de sus amores no correspondidos (9).

Tales filmes no son difíciles de interpretar en un nivel psicoanalítico como la vuelta a la representación de esas estructuras definidas en la narrativa clásica, el argumento de Edipo: el varón discapacitado, que nunca resolvió su crisis de Edipo cuando era niño a causa de sus problemas psicológicos simbolizados por su discapacidad, está condenado a repetirlos con la madre y el padre sustitutos que encuentra —hombres y mujeres capacitados— poco menos que dando las gracias, si no da resultados absolutamente calamitosos. Visto desde esta perspectiva, estas películas son particularmente penosas, en concreto aquellas en las que se trata la condición de discapacidad de los personajes como el equivalente de perturbaciones psicológicas y no les queda otro camino para resolverlas que la muerte.

A pesar de lo ominosas que eran estas películas y estas actitudes, no eran lo peor de la corriente; la combinación adecuada de condiciones sociales, autoridad del director y la habilidad del actor hicieron que las películas del Vengador Obsesivo fueran muy populares en taquilla durante varios años. En la época que nos ocupa, la atención de los aficionados al cine se desvió cada vez más hacia la escalada de sucesos en Europa, que tuvo entre sus muchas consecuencias un profundo efecto sobre la discapacidad física y su representación en las películas.

La mayoría de los americanos respondieron al estallido de las hostilidades en agosto de 1914 siguiendo la procla-

---

(9) *Ibid.*, pp. 113-114, 315, 569, 681, 702.

mación del presidente Woodrow Wilson de neutralidad. «*I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier*», el título de una popular canción de 1915 escrita por Alfred Brian y Al Piantadosi, de Tin Pan Alleys, parecía sumarse al sentimiento nacional. Sin embargo, la industria del cine norteamericana sabía que la neutralidad no era lo mismo que el desinterés, y cultivaron la fascinación del público con temas bélicos al mes siguiente del comienzo del conflicto, estrenando numerosos filmes que incorporaban secuencias militares e incluso resucitando viejas películas que tenían algo que ver con la guerra en general. También se aseguraron una dieta constante de nuevas cintas de guerra y propaganda creadas por ambas partes del conflicto europeo, que encontraron un hueco en los teatros para satisfacer el hambre de información del público.

Los patriarcas del cine vieron, sin embargo, que cada vez estaban más bajo el control de los censores militares, que limitaban ampliamente los temas de guerra que podían ser presentados en los teatros. «La Gran Guerra europea es la primera guerra en la que el cinematógrafo ha jugado un papel importante», escribió el corresponsal Charles Doran en el *Motion Picture Supplement* en 1915, «y habría jugado uno todavía más importante si la censura militar no hubiera restringido a la Moving Picture, lo que, en la mayoría de los casos, significó el embargo de los filmes que seguramente eran de verdadero interés para el público extranjero». Los soldados discapacitados por el conflicto estaban al principio de la lista de temas prohibidos, ya que los censores creían que tolerar esas imágenes podría minar el apoyo ciudadano al esfuerzo de la guerra. Como Doran explicó, «es temerario permitir que esos filmes se mostraran al público, podría proyectar pesimismo sobre el país y llevar tal horror de crueldades y devastación de guerra al hogar de los no combatientes como para provocar una demostración pública contra futuros reclutamientos de hombres y recaudaciones de impuestos para continuar las hostilidades. Los censores en Berlín, y en esta cuestión en París y Londres también, sabían todo esto

y se guardaron muy bien contra la posibilidad de que el cinematógrafo despertara en la mente del público cualquier cosa que pudiera desalentar el fervor militar y el entusiasmo». La Cruz Roja norteamericana recogió algunas de las películas más flojas y montó una oficina cinematográfica para educar al público sobre la guerra y reunir capital para sus operaciones al otro lado del Atlántico. Sus filmes consistían en retazos de rollos nuevos, americanos y extranjeros, que mostraban imágenes de soldados discapacitados, entre otros temas, y pronto comenzó la distribución de películas producidas por la principal fuente de filmes hechos en Estados Unidos que tenían metraje bélico, la *U.S. Army Signal Corps*. Por desgracia, las cintas se mostraban en los locales de la Cruz Roja, no en teatros, y no tuvieron gran audiencia hasta bien entrado 1918, el último año de la guerra, cuando el *Committee on Public Information* (Comité de Información Pública) formó una *Division of Pictures* (División de Cine) que ofrecía una distribución más eficiente de los filmes de guerra que la proporcionada por la Cruz Roja (10).

Por tanto, los nuevos rollos que vieron la mayoría de los americanos glorificaban la guerra a través de imágenes de pompa y boato, disciplina militar y líderes a caballo, que mostraban muy poco de su asombroso número de víctimas y lesiones permanentes. Sin embargo, las crónicas de los periódicos sobre el conflicto hacían el contrapeso a estas representaciones romantizadas y, cuando los norteamericanos comenzaron a leer nuevas historias sobre la brutalidad germana, sus actitudes hacia la neutralidad cambiaron dramáticamente. Cuando un submarino alemán hundió el buque británico *Lusitania*, en mayo de 1915, en el que murieron más de 1.100 personas (incluyendo a 128 ciudadanos norteamericanos), muchos estadounidenses empezaron a argumentar en favor de la gue-

---

(10) Charles R. Doran, «The Kaiser's War Pictures», *Motion Picture Supplement*, septiembre 1915, pp. 45, 47; Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. 781.

rra contra Alemania. También mostraron preocupación por el número masivo de soldados heridos, cuyas historias, a pesar de los esfuerzos de los censores militares, encontraron un hueco para llegar al público. Frank Gilbreth, que habló ante la *American Society of Mechanical Engineers* (Sociedad Norteamericana de Ingenieros Mecánicos) en 1915, tras visitar numerosos hospitales en Europa, dijo que «nadie que no haya visto realmente cientos de soldados heridos retorcerse en agonía en los vagones de mercancías o en los hospitales puede darse cuenta de las condiciones existentes, pero las películas y las críticas desde el frente han sido tan gráficas, que el mundo entero se ha alzado en una expresión concreta de simpatía y esfuerzo para aliviar el sufrimiento inmediato» (11).

Ansiosa por sacar partido del giro que habían dado las opiniones, la industria del cine norteamericana produjo películas que urgían los preparativos para la guerra, la más famosa de las cuales fue la obra de J. Stuart Blackton sobre una invasión de un país ficticio sobre la ciudad de Nueva York, *El clarín de la paz* (*The Battle Cry of Peace*, 1915). Para sacar partido de la creciente preocupación por los soldados discapacitados, los realizadores también comenzaron a incluir a estos personajes en sus repartos. Un primer ejemplo fue la película inspirada en la letra de «*I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier*» (de hecho, éste fue el título que funcionó), pero cuya nueva etiqueta reflejaba el reciente reverso de sentimientos: *I'm Glad My Boy Grew Up to Be a Soldier*, dirigido por Frank Beal e interpretado con actores «en reserva» de la compañía Selig, como Guy Oliver, Eugenie Besserer y Harry Mestayer. Las escenas se planificaron en julio de 1915 y *I'm Glad My Boy Grew Up to Be a Soldier* se estrenó al final de ese año. La película fue una masa de indelicadezas sobre dos personajes, llamados «Warrington» y «Archer», que se van a

---

(11) Frank B. Gilbreth, «The Problem of the Crippled Soldier», *Scientific American Supplement*, 80, no. 2086 (25 diciembre 1915): 402.

la guerra, el primero de los cuales es asesinado y el último pierde un brazo. Siguiendo la tradición de este primer Noble Guerrero cinematográfico, el oficial de caballería de la película de 1909 *The Empty Sleeve*, a Archer, por desgracia, no le queda mucho papel después de volver a casa; se le reduce a actuar de mensajero, informando a la esposa de Warrington y a su hijito del heroísmo de su amado en el campo de batalla. En un extraño giro narrativo, como un augurio, la película representa el estallido de una nueva guerra años más tarde, y el hijo, ahora adulto, sigue los pasos de su padre alistándose. La hija de Archer, una enfermera de la Cruz Roja —llamada «Mercy» (Gracia), por supuesto—, le dice a la Sra. Warrington que su hijo ha muerto en combate, pero la Sra. Warrington, alma patriótica que es, no abriga amargura y mantiene con orgullo la filosofía resumida en el título del filme (*Estoy feliz de que mi hijo creciera para ser soldado*).

Cuando el sentimiento nacional en favor de la guerra aumentó, la industria del cine también incrementó la producción de películas que simpatizaban con el esfuerzo de guerra. A pesar de la relativa armonía de la industria y el gobierno federal en este punto, se hizo cada vez más evidente que las dos instituciones mantenían diferentes perspectivas sobre el tema de los soldados discapacitados.

La posición del Gobierno era una mezcla de paternalismo y pragmatismo. Incluso antes de entrar en el conflicto, en abril de 1917, había comenzado a hacer planes sobre el número masivo de soldados que volverían lisiados y, varios meses después de esta fecha, aprobaron la *War Risk Insurance Act* (Ley Aseguradora de Riesgos de Guerra), por la que se proporcionaba un ingreso fijo mensual a los soldados y los marineros discapacitados independiente de su posterior habilidad para obtener ingresos como veteranos rehabilitados. El Gobierno se dio cuenta, sin embargo, de que estas pensiones solas no serían un medio efectivo de compensar a los veteranos del país damnificados. Después de considerar la información recogida por un grupo *ad hoc* llamado *Committee on Vocational Training for Dis-*

*abled Soldiers* (Comité de Orientación Profesional para Soldados Minusválidos), ambas Cámaras del Congreso aprobaron por unanimidad la *Veteran's Rehabilitation Act* (Ley de Rehabilitación de Veteranos, también conocida como la *Smith-Sears Act*), en junio de 1918. Esta Ley cambió completamente la responsabilidad del Gobierno federal para con sus veteranos discapacitados, los cuales hasta la fecha se habían limitado principalmente a la concesión de asilo o pensión. Aunque la responsabilidad de la rehabilitación física seguía estando en manos de la *Office of the Surgeon General of the Army* (Oficina de Cirugía General del Ejército) y el *Bureau of Medicine and Surgery of the Navy* (Oficina de Medicina y Cirugía de la Armada), una recién constituida *Board of Vocational Education* (Junta de Orientación Profesional) estaba ahora a cargo del trabajo de entrenar y adaptar a los veteranos lisiados (12).

Mientras el Gobierno federal se dedicaba a lograr metas tan progresistas durante la guerra, la industria del cine americana permaneció enfangada en puntos de vista pasados de moda. «Todas las películas de guerra han sido encantadoras —compañeros con brillantes botas, charreteras y medallas y bonitos uniformes—», recordaba el director de Hollywood King Vidor, quien años después haría una visión de la guerra sin romanticismos titulada *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925). Mostrando poco reconocimiento al nuevo papel del Gobierno en las vidas de sus veteranos lisiados, las películas de guerra, encabezadas por el gran líder *I'm Glad My Boy Grew Up to Be a Soldier*, se suscribieron a las pretenciosas nociones anteriores a la

---

(12) Lakeman, «Aftercare», p. 123; Devine, *Disabled Soldiers and Sailors*, pp. 3-4; Harry E. Mock, «Reclamation of the Disabled from the Industrial Army», *Annals*, 80, n.º 169 (noviembre 1918): 129. El Cirujano General del Ejército también supervisó al menos una película con un tema de discapacidad: *The End of the Road* (1919), sobre una joven que contrae sífilis. Para educarla sobre la enfermedad, su doctor y su enfermera le presentan a gente que sufre sus efectos a largo plazo, incluyendo a una mujer que está en silla de ruedas y a su hijo ciego. Ver *AFI Catalog 1911-1920*, p. 241.

I Guerra Mundial del heroísmo en el campo de batalla y fueron muy ingenuas en su tratamiento de temas de discapacidad. Filmes tales como *For Valour* (1917), *Too Fat to Fight* (1918) y *Eyes of the Soul* (1919) tenían a veteranos lisiados en el centro de sus argumentos y, como *I'm Glad My Boy Grew Up to Be a Soldier*, representaban las discapacidades como poco más que nobles divisas de sacrificio personal en nombre de los «buenos» (13).

La persona que estaba al frente de los sentimientos en favor de la guerra de la industria, J. Stuart Blackton, de la Vitagraph, fue también un gran contribuyente a la temprana encarnación del Noble Guerrero; este británico no sólo había supervisado la producción de *The Empty Sleeve* la década anterior; sino que también hizo *Womanhood, the Glory of the Nation* (1917), una continuación de *El clarín de la paz*, que tenía entre sus personajes secundarios a un soldado que pierde la vista durante el conflicto. Blackton, quien poco después de terminar *Womanhood, the Glory of the Nation* rompió su relación con la Vitagraph para convertirse en productor independiente, una vez más se olió cambios y le dio a su entusiasmo bélico un nuevo propósito: la creación de *Dawn* (1919), una película que reflejaba su creencia en el mérito de la recientemente aprobada Ley de Rehabilitación de Veteranos. Consciente del cambio de los gustos del público (en especial, del acusado declive del interés por temas bélicos), sin embargo, Blackton compensó sus apuestas centrando su filme no en un veterano lisiado, sino en uno civil; *Dawn* examina la situación de un artista que se está quedando ciego como resultado a largo plazo de una caída desde un árbol en su niñez y, después de desenredar varios malentendidos sobre esto, no sólo se casa con la acaudalada mujer de sus sueños, sino que también llega a ser el director de una escuela profesional para veteranos ciegos.

---

(13) Citada en Martyn Auty, «The Big Parade», en *Movies of the Silent Years*, Ann Lloyd (ed.) (Londres: Orbis Publishing Ltd., 1984), p. 102. Para descripciones de *For Valour*, *Too Fat to Fight* y *Eyes of the Soul*, ver *AFI Catalog 1911-1920*, pp. 255, 297, 941.

Uno de los poquísimos filmes que reconocieron la nueva relación del Gobierno federal con sus veteranos discapacitados (14), *Dawn* también refleja el último estadio de la relación de la mayoría de la sociedad con la población discapacitada; el retorno de los veteranos discapacitados estaba ahora dirigiendo la atención sobre el mundo de todos los discapacitados físicos. En realidad, el incremento de los accidentes laborales en la industria y el brote de parálisis infantil durante los años de guerra contribuyeron al conocimiento público de la discapacidad en general, pero como Amy Hamburger, directora adjunta de la *Cleveland Cripple Survey*, observó en 1918, «hasta ahora no se había presentado la ocasión de que la comunidad diera algún paso activo en la consecución de un programa constructivo, indicando así que reconocía el significado de este grupo en la vida comunitaria. Ahora, a causa de la guerra, el cuidado de los soldados lisiados fuerza a la comunidad a una acción inmediata». En 1920, el presidente Wilson firmó la *Vocational Rehabilitation Act* (Ley de Rehabilitación Profesional, también conocida como la *Smith-Fess Act*), que extendió los servicios relacionados con el trabajo del *Smith-Sears Act* a todos los discapacitados, no sólo a los veteranos. En suma, cuarenta y cinco Estados y territorios habían decretado programas de compensación de trabajadores durante el período de 1910 a 1921, mientras que en 1917 el industrial Jeremiah Milbank fundó lo que llegaría a ser conocido como el *Institute for the Crippled and Disabled* (Instituto para los Lisiados y Discapacitados), una organización privada que comenzó ofreciendo orientación laboral a los veteranos

---

(14) Un ejemplo más explícito fue *The Greater Victory* (1919), producida con dinero del Elks Club, que narra la historia de los veteranos discapacitados, uno de los cuales se aprovecha de inmediato del programa de rehabilitación profesional del Gobierno. El otro también, pero sólo después de una pesadilla sobre su vida sin tal orientación. Sin embargo, la información sobre esta película está muy fragmentada y no está claro si se proyectó alguna vez en los teatros. Ver *AFI Catalog 1911-1920*, p. 353.

discapacitados y rápidamente extendió sus servicios a los civiles discapacitados (15).

La industria del cine expresó, asimismo, un fuerte interés en asimilar a los discapacitados físicos, tanto civiles como veteranos, dentro de la sociedad americana convencional, pero, como regla general, era raro que presentara a estos personajes como mentalmente sanos y con un cuerpo con daños permanentes. En una negación de proporciones enormes, la industria se atrincheró todavía más en las creencias del pasado y produjo películas con grandes dosis de sentimentalismo con los tradicionales finales felices, muchas de las cuales presentaban personajes curados de sus discapacidades. En ocasiones aparecían artículos en la prensa sobre personas que sanan de sus minusvalías (ceguera, normalmente), pero apenas había una correlación entre ellos y el alto índice de operaciones correctoras en los filmes de la época de la I Guerra Mundial como para que no tuviera incidencia sobre la veracidad de las historias. Algunos expertos médicos se quejaron de los filmes (en 1915, un optometrista recusó el procedimiento por el cual una adolescente, ciega de nacimiento, recuperó la vista en una cinta de la Biograph titulada *A Bit of Driftwood*, por ejemplo), pero sus opiniones tuvieron poco efecto. En el contexto del cataclismo del conflicto y del período postguerra inmediato, la tendencia hacia el romanticismo, que había empezado bastante inocentemente con filmes como *Stricken Blind* y *The Light That Came* la década anterior, de repente se convirtió en la mejor manera de representar los asuntos de discapacidad física. «Crear falsas esperanzas es una de las peores formas de protegerse contra todo trabajo con los minusválidos», advirtió un administrador de la Escuela de Trabajo Social de Boston en 1918. «La tentación es grande. Por

---

(15) Hamburger, «The Cripple and His Place», p. 36. Ver también John L. Todd, «The Meaning of Rehabilitation», *Annals*, 80, n.º 169 (noviembre 1918). Una breve historia de la organización Milbank puede ser encontrada en Howard A. Rush, «School of Another Chance» *Is Leader in Rehabilitation*, *NYT*, 19 junio 1947, p. 47.

desgracia, es una tentación a la que los cineastas sucumbieron con frecuencia» (16).

Consciente de que el público anhelaba consuelo e inspiración durante estos tiempos problemáticos, la industria del cine al principio procedió de acuerdo con una estrategia general que intentaba minimizar la carnicería de la I Guerra Mundial y crear la impresión de que una gran «bondad» prevalecería sobre cualquier caos emergente. Con su optimismo y su idealismo fabricados, las películas eran el principal refugio para los espectadores desilusionados por la guerra y cansados de otras preocupaciones. Véanse, por ejemplo, las observaciones de los historiadores Allan Nevins y Henry Steele Commager sobre los filmes típicos y el público de la fecha:

«Es a través de las películas donde la generación que surge obtiene muchas de sus ideas sobre la vida, normalmente románticas y a menudo muy engañosas. Muchas de las películas ofrecían un escape de la gris realidad dentro del idílico mundo del romance, donde la maldad es siempre castigada y la virtud siempre recompensada, donde todas las mujeres son hermosas y todos los hombres apuestos y atléticos, donde la riqueza trae felicidad y la pobreza satisfacción, y donde todas las historias tienen un final feliz» (17).

Las películas que representaron a gente curada de lo que normalmente serían discapacidades físicas permanen-

---

(16) Para artículos sencillos, ver *NYT*, 25 julio 1915, sect. 2, p. 13; 2 enero 1916, sect. 2, p. 6, y 4 mayo 1918, p. 17. Ver en particular «What a Soldier Learned When He Was Blind», *Literary Digest*, 28 diciembre 1918, pp. 54, 57. La anécdota de *Bit of Driftwood* aparece en Thomas W. Bohn y Richard L. Stomgren, *Light and Shadows: A History of Motion Pictures*, 3.ª ed. (Palo Alto, California: Mayfield, 1987), p. 220. Lucy Wright, «Offsetting the Handicap of Blindness», *Annals*, 77, n.º 166 (mayo 1918): 31.

(17) Allan Nevins y Henry Steele Commager, *A Pocket History of the United States*, ed. ampliada (New York: Washington Square Press, 1966), p. 424.

tes fueron una parte llamativa de esta tendencia y también fueron el paso más importante del Cine del Aislamiento durante las dos primeras décadas del siglo, eclipsando claramente la primera oleada de representaciones de veteranos y villanos. La información entresacada de dos catálogos de largometrajes del *American Film Institute* que cubren este período sugiere una poderosa tendencia a la curación, que creció incluso más fuerte durante los años veinte. De 1912 a 1930, un período que incluye un puñado de largometrajes sobre discapacidad hechos antes de la guerra y, en el otro extremo, los primeros filmes sonoros, la industria produjo aproximadamente 430 largometrajes con temas de discapacidad. De ese número, alrededor de 150, o el 35 por 100, hacían que sus personajes discapacitados ganaran o perdieran la vista, el oído, la movilidad de las piernas, etc., mediante operaciones correctoras, Dios mediante o por buena suerte (como si fuera un príncipe de Serendip) (\*).

Los años veinte fueron particularmente pródigos en curaciones; más de 90 de los aproximadamente 200 filmes sobre discapacidad producidos durante esa década —casi la mitad— presentaban personajes curados de sus discapacidades (18). Sin duda, los cineastas vieron la minusva-

---

(\*) N. de la T.: Del cuento persa *Las tres princesas de Serendip*, de Horace Walpole, en el que las heroínas tienen el don de hacer descubrimientos afortunados por accidente.

(18) *AFI Catalog 1911-1920: The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in The United States: Feature Films 1921-1930 (hereafter AFI Catalog 1921-1930)*, Kenneth W. Munden (ed.) (Nueva York: R. R. Bowker, 1971). Los índices de los catálogos AFI no son idénticos en los términos de sus categorías, pero son razonablemente consecuentes. El siguiente tiene una lista de todos los encabezamientos consultados: Amputación, Amputados, Ciegos, Ceguera, Ceguera temporal, Lisiados, Sordomudos, Sordera, Discapacitados, Jorobados, Inválidos, Parálisis, Paralíticos y Paraplejía. Me resisto a especificar el número exacto de filmes de la base de datos de AFI, ya que los volúmenes no son infalibles en su recuento de temas de discapacidad. Por ejemplo, no se puede saber por el material de AFI que la protagonista de *El Hombre Cañón* es ciega o que el veterano de la I Guerra Mundial de *El gran desfile* había perdido una pierna.

lía permanente, en especial para la gente que no era mala ni anciana, como un componente que encajaba cada vez peor dentro de la estructura narrativa de sus películas.

Antes de que la guerra propiciara el clima que permitió que estas cintas prosperaran, los largometrajes con temas de curación no llamaban la atención. *Quincy Adams Sawyer* (1912), una película de cuatro rollos producida por la poco conocida Puritan Special Features Company, es un ejemplo de este punto. Hay quienes dicen que esta película inició la tradición de curabilidad entre las producciones de largo metraje. Basada en la obra del mismo nombre de 1902 de Justin Adams, que el Adams en cuestión había adaptado de una novela de 1900 de Charles Felton Pidgin, *Quincy Adams Sawyer* tenía entre sus papeles secundarios a una joven llamada Alice Pettingill, curada de su ceguera al final de la película. Estrenada en diciembre de 1912, sin embargo, la película precedió al estallido de la I Guerra Mundial en año y medio y, a juzgar por el escaso número de citaciones de periódicos y revistas en el catálogo del *American Film Institute*, vino y se fue sin que nadie le hiciera caso (19). Cuando otro estudio hizo un *remake* del filme diez años después, la situación había cambiado considerablemente. En medio de la locura de Hollywood con las discapacidades curables, el director Clarence Badger y su guionista Bernard McConville elevaron a Pettingill al *status* de personaje principal y confiaron el papel a una actriz muy conocida en tales roles: Blanche Sweet, quien había comenzado a hacer Dulces Inocentes curables —«Dulce», por supuesto, como la traducción de su apellido— mientras era una adolescente en las películas de Griffith *The Blind Princess and the Poet* y *Through Darkened Vales*.

---

Sin embargo, los números aproximados dan un considerable sentido de esta tendencia.

(19) El personal de AFI examinó cuidadosamente más de setenta publicaciones profesionales en busca de críticas cinematográficas, descripciones y anuncios, pero en el caso de *QAS* sólo aparecen tres referencias, dos de las cuales están en el mismo número de *MPW*. Ver *AFI Catalog 1911-1920*, p. 751.

La ceguera era, con diferencia, la más curable de las discapacidades de las películas y uno de los primeros largometrajes en tiempo de guerra relacionado con el tema tenía, sin duda, un tono muy familiar. Envidioso del éxito de Selig con sus versiones cinematográficas de la mediocre obra, hecha para ganar dinero, del viejo D'Ennery-Cormon *Les Deux Orphelines*, William Fox decidió probar por sí mismo. Autorizó a Herbert Brenon, un escritor-director dublinés especializado en adaptar material literario para la pantalla y descrito por el historiador cinematográfico Terry Ramsaye como «una de las personalidades del cine más espectaculares y caprichosas» (20), a hacer el guión y el resultado fue el cuarto relato en imágenes de *The Two Orphans*. Filmado al aire libre en la ciudad de Jersey y en Quebec, esta película de 1915 siguió fielmente la obra de D'Ennery-Cormon. Acorde con la tendencia romántica de la curación en la industria del cine, entonces solapada, Fox, no obstante, explicitó lo que la obra y presumiblemente los filmes de Selig sólo implicaban: la cura de la ceguera de Louise.

Aparte del romántico tratamiento de la discapacidad, *The Two Orphans* de Fox y Brenon se recuerda todavía hoy principalmente por dos razones. La primera de ellas es su reparto; no sólo la protagonizó la estrella Theda Bara, más conocida por imagen de *vamp*, en el papel de la hermana vidente, Henriette, sino que también actuaba el propio Brenon en el papel del hijo discapacitado de la madre Frochard, Pierre. Brenon, actor de teatro a temporadas, que a veces actuaba en sus propios filmes, se había recobrado recientemente de un grave accidente (se lesionó seriamente por la explosión de un tanque del estudio el año anterior) y quizá las circunstancias que rodearon su discapacidad temporal le llevaron a identificarse con ese personaje en particular, el último papel que él hubiera interpretado ante la cámara. Por desgracia, la importancia que Brenon dio al papel que interpretó (por no mencionar

---

(20) Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. 704.

el hecho, de capital importancia, de que el director de reparto haga el papel del discapacitado) se perdió en el departamento de relaciones públicas de la Fox. En la publicidad del preestreno, simplemente recurrieron al lenguaje insultante refiriéndose al personaje de Brenon como «el liado que ama a Louise con la ciega adoración de un ser inferior» (21).

*The Two Orphans* se recuerda también por las complicaciones legales y financieras que la rodearon. Aunque la artillería de la Fox reclamó que la película «difería radicalmente de la versión teatral en fuerza, vida y color» (22), su declaración no logró disuadir a Kate Claxton, la actriz que interpretó a Louise en incontables encarnaciones teatrales de *The Two Orphans* y que sostuvo que participaba en la propiedad en la película. Ella reclamaba que Fox y Brenon habían hecho la película sin su permiso y, de acuerdo con Selig, demandó a la compañía de Fox por 100.000 dólares en 1915. Aunque, al final, Fox pagó sólo una pequeña fracción de esta cantidad a Claxton en compensación e incluso continuó con el reestreno de la película con éxito en 1918, Fox aprendió una importante lección que iba a servirle años más tarde.

Con *The Two Orphans* y *The Broken Law* en la lata y proyectos futuros como *The Darling of Paris* y *Treasure Island*, Fox era, en muchos aspectos, quien dirigía el juego en el desarrollo del Cine del Aislamiento durante la primera década del siglo. Aunque gran variedad de directores, escritores, actores y demás personal de producción contribuyeron al «constante flujo de películas sentimentales, populares y sin pretensiones», como el ex director de publicidad de la Fox, Glen Allvine, calificó una vez a estas tempranas producciones, las películas llevaban la huella inequívoca de la autoridad de Fox (23). Como Fox le dijo a Upton Sinclair:

---

(21) *The Two Orphans Pressbook*, BR Collection.

(22) *Ibid.*

(23) Glendon Allvine, *The Greatest Fox of Them All* (Nueva York: Lyle Stuart, 1969), p. 38.

«Yo estaba al corriente de todas las historias que seleccionaban mis empresas. Leía cada historia que se producía. Hice sugerencias en la mayoría de las historias producidas por nuestras compañías. Los primeros años, escribí la mayoría de los argumentos. No permitía que se estrenara ninguna película producida por la Fox Film Corporation hasta que cada título que contenía pasara por mis manos y lo aprobara, y no recuerdo ni una sola película hecha por la compañía en la que yo no hubiera corregido, editado y reescrito los títulos» (24).

Vale la pena destacar que el propio Fox era discapacitado —un incompetente cirujano le dejó prácticamente sin movilidad el brazo izquierdo después de que se lo rompiera en una caída desde un camión cuando era joven—, pero cualquier simpatía que abrigara hacia los discapacitados durante el desarrollo de estos filmes estaba eclipsada por su arrollador deseo de conseguir beneficios. Un oportunista adicto al trabajo que, cuando era un adolescente, alrededor de 1890, fue capaz de hacer una escena de «un falso ciego» para conseguir dinero rápidamente. Fox dependía mucho del material de dominio público para los temas de sus películas, como medida de recorte de costes de producción, cuando aún «estaba verde» (\*). *The Two Orphans*, *The Broken Law*, *The Darling of Paris* y *Treasure Island* estaban entre los muchos filmes de la Fox basados en obras literarias del siglo XIX. En realidad, hay quienes sostienen que sus aspectos sobre discapacidad, fundados a partir de las perspectivas anticuadas sobre la minusvalía de estos antecedentes, estaban subor-

---

(24) Citada en Upton Sinclair, *Upton Sinclair Presents William Fox* (Los Angeles: Upton Sinclair, 1933), p. 5.

(\*) N. de la T.: El autor hace una alusión a *Antonio y Cleopatra*, de W. Shakespeare, cuando emplea el término *my salad days* en el original; la cita textual de Shakespeare es «*my salad days, when I was green in judgment, cold in blood*», que podría traducirse por «en mi juventud, cuando mi juicio estaba verde y mi sangre fría».

dinados a su deseo de reducir costes. Siempre interesado en aumentar el potencial de taquilla de sus cintas, Fox, no obstante, a menudo trataba vanamente de retocar las historias para adaptarlas a la tendencia general del «final feliz», que arrasaba en la industria del cine norteamericano. *The Two Orphans* mostraba explícitamente a Louise curada, por ejemplo, e incluso la versión de su estudio de *The Hunchback of Nôtre Dame* contenía un tema de curabilidad. Los críticos cinematográficos, muy al tanto de las libertades que Fox y otros se tomaron con las obras literarias en una primera época, criticaron el acto final de *The Darling of Paris*, en el cual, según la historiadora Gertrude Jobs, «el cirujano practica una operación a Quasimodo y le endereza para que pueda casarse con Esmeralda» (25). En resumen, el dinero —bien sea con-



*William Fox, cuya propia minusvalía no le impidió producir varias películas sobre discapacidad bastante cuestionables durante la década de 1910. (Cortesía del MOMA/Film Stills Archive).*

---

(25) Gertrude Jobs, *Motion Picture Empire* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1966), pp. 144-145. La información sobre Fox está resumida en Sinclair, pp. 21, 49.

servándolo o consiguiéndolo— era el factor principal que guiaba las decisiones de Fox.

Una ilustración gráfica de la perspicacia de Fox para los negocios se aprecia cuando supo que otro realizador estaba planeando un lujoso *remake* de *Les Deux Orphelines*. Recordando las maniobras legales de su vieja enemiga Kate Claxton, Fox se movió a toda prisa para adquirir los derechos franceses y británicos de la historia y, finalmente, le reportó unos considerables ingresos de 85.000 dólares a cambio de su permiso para exhibir el filme en esos países. Fox estaba poco menos que asombrado por la venerable figura que había sido más zorro que él, por así decirlo: el gran maestro del Cine del Aislamiento, D. W. Griffith.

La película era, por supuesto, *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1921), de la saga de Dickens, escrita, producida y dirigida por Griffith y la caracterización más famosa de una Dulce Inocente de la época muda. Por esas fechas, Griffith había conseguido reconocimiento internacional como resultado de filmes como *El Nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) y *La culpa ajena* o *Los lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), y ahora que los banqueros y los capitalistas especuladores ponían a disposición de las compañías cinematográficas, viejas y nuevas, millones de dólares, durante el próspero período de postguerra, Griffith estaba en posición de hacer algo con los entrometidos ejecutivos de estudio que habían sido la ruina de su vida profesional. Se estableció como «D. W. Griffith Inc.» en 1920, un año después de construir unos estudios de catorce acres en una península cerca de Mamaroneck, Nueva York, y fundó una productora que distribuiría sus propias películas (\*), la United Artists, con Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks. Uno de los primeros proyectos que escogió

---

(\*) N. de la T.: La United Artist era una productora cuyos socios escribían, protagonizaban, dirigían y también distribuían sus propias películas.

para desarrollar como productor independiente fue una historia muy ligada a sus sentimientos. Una de las primeras obras que había visto cuando su familia se trasladó a Louisville, a finales del siglo XIX, era una producción del *show* itinerante de Claxton de *The Two Orphans*, y le había impresionado profundamente. Ahora que estaba hasta el cuello de deudas (pidió prestados dos millones de dólares a dos bancos de Nueva York a finales de 1921 para mantener su compañía a flote), Griffith arriesgó cientos de miles de dólares pensando que existía un mercado dispuesto para otra versión del cuento de D'Ennery-Cormon.

Con *Las dos huérfanas*, dio nuevo nombre a *The Two Orphans* en el último minuto, con un coste de más de 25.000 dólares para distinguirla de las otras cintas que llevaban ese título (26), Griffith fusionó su visión melodramática de la discapacidad, que le hizo destacarse en los primeros filmes, *The Roué's Heart* y *The Light That Came*, con la estructura narrativa que funcionó tan bien en su famosa épica *El Nacimiento de una Nación*: un melodrama de luchas personales con el histórico telón de fondo de una nación dividida por la guerra. Como había hecho en otras dos cintas de un rollo para la Biograph, *Nursing a Viper* (1909) y *The Oath and the Man* (1910), Griffith utilizó la Revolución Francesa —la «tormenta» sugerida en el título original en inglés— como contexto histórico. Repleto de vestidos de época, decorados muy detallados (que incluían réplicas de la catedral de Nôtre Dame y de la Bastilla) y un reparto de cientos de actores, por no mencionar ironías dramáticas y abundantes coincidencias, el filme resultante mezcla personajes ficticios e históricos, varios de los cuales —las figuras revolucionarias de Danton y Robespierre— juegan papeles sobre los que gira la historia de Griffith.

*Las dos huérfanas* es una película tan conocida que no necesita más que un escueto bosquejo. El filme narra la historia de Henriette y Louise (Lillian y Dorothy Gish, res-

---

(26) *Variety*, 6 enero 1922, p. 42.

pectivamente), dos jóvenes criadas como hermanas por una familia plebeya durante los años anteriores a la Revolución Francesa. Tras un breve prólogo que explica cómo llegaron a estar juntas (un rótulo indica que una plaga ha matado a los padres de Henriette y ha dejado ciega a Louise), las jóvenes se embarcan en un fatídico viaje a París a visitar a un oftalmólogo. El recuerdo de las crónicas cinematográficas de las desgracias que surgen con su separación antes y durante la Revolución Francesa, culmina en otra variante del recurso narrativo y de montaje que hizo a Griffith famoso: el rescate del último minuto (\*). Griffith entremezcló planos de Danton y sus seguidores yendo a galope tendido al sitio de la ejecución, en un ritmo cada vez más rápido, con planos de Henriette y su amado Chevalier llevado a la guillotina hasta que Danton llega en el momento preciso de salvarlos. Louise, quien con la ayuda de Pierre ha escapado de las garras de la madre Frochard, está entre la multitud, y Danton galantemente reúne a las hermanas. La película termina con Henriette y Louise viviendo felices con el Caballero y Pierre, después de que el doctor le ha devuelto milagrosamente la vista a Louise (27).

Visto con cierta perspectiva, no es sorprendente que Griffith, con capacidad para seleccionar su propio material sin tener que buscar la aprobación del estudio, hubiera escogido hacer *Las dos huérfanas*. La historia no sólo se prestaba a la moda de la épica a la que era tan aficionado, sino que también podía permitirse la posibilidad de explo-

---

(\*) N. de la T.: El rescate en el último minuto se conoce en argot técnico como *cross-cutting*.

(27) Para un resumen más detallado, ver Roberta LeFeuvre, «Orphans of the Storm», en *Magill's Survey of Cinema: Silent Film*, Frank N. Magill (ed.) (Englewood Cliffs, N.J.: Salem Press, 1982), pp. 831-834. Véase también la descripción en el *Orphans of the Storm Press-book*, del MOMA. Muchos años después, Lillian Gish interpretó a otra mujer que vive con una hermana menor que es ciega en *Las ballenas de agosto* (*The Whales of August*, 1987), una película que no tiene relación con la anterior, dirigida por Lindsay Anderson, escrita por David Berry y coprotagonizada por Bette Davis.

rar una vez más su personaje favorito: la Dulce Inocente. «Griffith estaba realmente poseído por una imagen de la inocencia femenina», según el biógrafo Martin Williams. «Ella era un tema principal en sus películas. Ella era también su musa. Era la guardesa de su yo interior. Ella era su Beatriz, que guiaba su sensibilidad a través del mundo de las imágenes artísticas. Era el punto focal a través del cual él veía la existencia humana y las aspiraciones humanas, a través de la cual él apreciaba la virtud y el vicio humanos» (28). Si Griffith estaba fascinado por la ingenuidad en general, encontraba la ceguera absolutamente irre-



*Dorothy y Lillian Gish en los papeles de Louise y Henriette, en la más famosa de las muchas adaptaciones de Les Deux Orphelins de la pantalla muda, Las dos huérfanas (1921), de D. W. Griffith.*

---

(28) Williams, *Griffith*, p. 158.

sistible —el pináculo de pureza, en lo que se refiere a él— y utilizó *Las dos huérfanas* como un extenso fórum para propagar sus puntos de vista sobre la discapacidad a un público mayoritariamente receptivo.

En concreto, Griffith diseñó el personaje de Louise para ser como una niña, desamparada y dependiente. Henriette, la más agresiva y proactiva de las huérfanas con diferencia, asume el rol parental para su hermana ciega, ya que ésta pasa la mayoría del tiempo reaccionando de manera ineficaz a las variadas formas de adversidad que la rodean. Su ceguera —expresada principalmente a través de las convenciones teatrales de la mirada sin expresión y del andar a tientas— realizaba sus cualidades inocentes y virginales, y Griffith no perdió el tiempo para aporrear al público con lo que él veía como una metáfora apropiada. Un primer cartel proclamaba: «Desde que Louise está ciega, Henriette ha cuidado de ella con todo su amor, como una madre con su bebé desvalido». Por medio de otros carteles, el público supo que Henriette llamaba a Louise «*Miss Baby*» y la describe como «ciega —por tanto, desvalida— como cuidar a un bebé». Aunque las hermanas Gish interpretaban a *ingénues* en *Las dos huérfanas*, es evidente que Griffith construyó los personajes con dos distintos niveles de ingenuidad en mente.

Financiado con un préstamo de 340.000 dólares de la Central Union Trust Company de Nueva York, *Las dos huérfanas* consiguió una recaudación respetable, pero no era el exitazo financiero que Griffith necesitaba para mantener vivo su sueño de la productora independiente. En realidad, se convirtió en un saco sin fondo. Kate Claxton, que había presentado tarde la película de tres rollos de Selig *The Two Orphans* al registro de la propiedad intelectual de los Estados Unidos en 1916, tras su embrollo con William Fox, ondeaba su formulario de registro enfrente de las narices de Griffith y se burlaba diciéndole que tenía que pagarle a ella 5.000 dólares por los derechos de *The Two Orphans*. (Ella había olvidado a propósito decirle que los derechos para la adaptación americana de la obra ha-

bían prescrito en 1917.) Además de esa suma y de los 85.000 dólares que le entregó a Fox, Griffith adquirió los derechos del filme alemán de Robert Stark basado en *Les Deux Orphelines* para que no compitiera con su cinta en los teatros americanos. Sin embargo, fue incapaz de parar la distribución de una versión italiana de *The Two Orphans* que circuló ampliamente en Europa y fue distribuida en los Estados Unidos por la First National Company durante el estreno de *Las dos huérfanas* para aprovecharse de la masiva promoción que rodeaba el filme de Griffith. (La First National, una compañía para la que Griffith había dirigido varias cintas con el propósito de ayudar a financiar su sueño de la productora independiente, ciertamente demostró muy poca deferencia a su anterior director en esta ocasión. De hecho, trató de vender a los teatros el filme italiano refiriéndose a él, con una considerable desvergüenza, como «la producción en la que se había invertido un millón de dólares en publicidad».) Además de tanta desgracia, el estilo de presentación «ambulante» que le había ido tan bien a Griffith en el pasado le falló aquí; guiado por la cada vez más cuestionable habilidad de gestión del hermano de Griffith, Albert, la cinta perdió dinero, a pesar de su estreno inicial en los teatros de las grandes ciudades y el aumento de las ventas de entradas (29).

Las tribulaciones financieras que rodearon *Las dos huérfanas* dañaron seriamente las aspiraciones de Griffith de hacer cine independiente y fueron un gran freno en su carrera. Cuando se hizo evidente que *Las dos huérfanas* no iba a ser la mina de oro de taquilla que Griffith necesitaba, sus bancos comenzaron a hacer más peticiones en relación con sus nuevos préstamos (incluyendo la aprobación de los asuntos de sus películas y el derecho a exigir el

---

(29) Janet Wasko, *Movies and Money: Financing the American Film Industry* (Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corp., 1982), p. 28; Edward Wagenknecht y Anthony Slide, *The Films of D. W. Griffith: His Life and Work* (Nueva York: Oxford University Press, 1972), p. 230; William K. Everson, *American Silent Film* (Nueva York: Oxford University Press, 1978), p. 179.

pago del empréstito si no estaban satisfechos con los filmes resultantes) y, en pocos años, se vio forzado a vender su estudio de Mamaroneck y a volver a la servidumbre de dirigir únicamente. Así que no queda ninguna duda: *Las dos huérfanas* y la arraigada perspectiva sobre la discapacidad que encarnaba tocaba la fibra sensible del público y los críticos. Los excesos financieros de Griffith y la mala administración en general fueron los principales factores que ocasionaron su fracaso como realizador independiente, no el rechazo del público del filme y su mensaje. «Cuando el realismo fue aparentemente sustituido por el idealismo romántico demandado hasta la fecha por los cinéfilos, millones de espectadores entraron a raudales en los teatros para ver un filme basado en un tema que había sido calificado como completamente pasado de moda», escribió Benjamin Hampton sobre el período de postguerra, y *Las dos huérfanas* fue un sólido ejemplo de esa verdad. Aunque Griffith hizo al menos una película más con un tema de minusvalía, el creador de tantos dramas sentimentales, cada vez con más problemas financieros, se fue apagando rápidamente como el principal exponente del Cine del Aislamiento (30).

Aunque Griffith se había adelantado con *Las dos huérfanas*, otros realizadores con menos ambiciones tuvieron un sólido éxito financiero trabajando con temas de discapacidades curables. Una fue la antigua protégida de Griffith, que hizo sus propios vehículos publicitarios a base de personajes curados de parálisis: la actriz canadiense convertida en «la novia de América», Mary Pickford. La superestrella, cuyo primer papel protagonista fue la pareja del personaje discapacitado en *The Violin Maker of Cremona*, de Griffith, había fundado su propia productora en 1916 y estaba constantemente en busca de proyectos cinematográficos que le permitieran romper su imagen de ingenua en las películas. Una de sus obras de mayor éxito fue un

---

(30) Wasko, *Movies and Money*, p. 39; Hampton, *History of the Movies*, p. 339.

filme de 1918, desarrollado en Gran Bretaña, llamado *Stella Maris*. Adaptado por Frances Marion a partir de la novela de William J. Locke y dirigido por el antiguo *partenaire* de Pickford (y ex empleado de Griffith) Marshall «Mickey» Neilan, el filme presentaba a Pickford en dos papeles: la Dulce Inocente del título, una joven paralítica protegida de las crueldades de la vida por sus tíos ricos, y Unity Blake, una huérfana que está en la miseria. El común denominador en sus vidas es el periodista John Risca (Conway Tearle), uno de los visitantes favoritos de Stella y también el marido de Louise (Marcia Manon), una cruel mujer que contrata a Unity como su sirvienta. Louise más tarde afronta una larga estancia en prisión por abusar de la joven del East End (\*) y, mientras el amable John hace lo posible por compensarla adoptando a Unity, Stella sale de una satisfactoria operación que cura su parálisis y comprende que el mundo fuera de su habitación no es todo dulzura y claridad. Descubre que John está casado e intenta romper la relación, pero, al final, alguien inesperado le ayuda a solucionar su dilema. Frederick James Smith, un crítico de *Motion Picture Classic*, resumió la conclusión del filme: «La pequeña Unity ama a Risca a su patética manera y, cuando se da cuenta de que la esposa borracha del hombre está en el camino de su felicidad, mata a la mujer y se suicida. De esta manera, el camino está abierto para que Risca se case con Stella, que ahora puede caminar a consecuencia de una operación y se enfrenta cara a cara con las cosas sórdidas de la vida por primera vez» (31).

Los críticos coincidieron en sus elogios, y particularmente por la actuación dual de Pickford. «Nunca la he visto en una interpretación más satisfactoria, veraz con la vida y el arte, más dramática que teatral», deliraba Louis Reeves Harrison, de *MPW*. «Incluso en el papel de la pequeña y callada *Stella Maris*, cuyas actuaciones no son de

---

(\*) N. de la T.: El East End era la zona obrera de Londres.

(31) *MPC*, abril 1918, p. 37.

esas de intensa acción, logró el éxito en llegar al corazón y a la mente del espectador por la exquisita interpretación de su personaje. Ella parecía transformarse por su propia experiencia y preparación en una criatura de refinada fuerza espiritual.» El entusiasmo de Harrison por *Stella Maris* se equiparó al de Smith, de *MPC*, quien se refirió al filme como «el mayor esfuerzo en la carrera de Pickford. ¿Por qué? Porque se permite dejar a un lado los rizos rubios y los labios de arco de Cupido para hacer un papel lleno de patetismo y humor». Randolph Bartlett, de *Photoplay*, escribió que Neilan «hizo una película exquisitamente bella cuando se le presentó la oportunidad, a la vez que sórdida, y es muy apasionante incluso cuando el tema estaba en tono menor. El reparto de actores secundarios está en perfecta consonancia... *Stella Maris* es un giro en la historia de la estrella favorita de América». Aunque la respuesta de la crítica ha permanecido invariable a través de los años (en 1968, Kevin Brownlow se refirió al filme como «una honesta y brillante producción»), *Stella Maris* siguió la romántica tendencia de curación en boga en todos los aspectos (32).

Pickford estaba bastante contenta con el filme también, pero, dándose cuenta de que los aficionados al cine estaban bastante dispuestos a gastarse el dinero para verla interpretar el personaje de pobre chica que había patentado, ella y Frances Marion desarrollaron otro proyecto diseñado únicamente para sacar provecho, en la forma clásica de estrella-productor. «Nosotras seguimos con la aburrida rutina de hacer una película que ambas considerábamos nauseabunda, *Pollyanna*, la Chica Feliz», recordó Marion muchos años después. «Yo odiaba escribirla, Mary odiaba interpretarla, todavía nos las arreglamos para incluir algunas pequeñas escenas divertidas a pesar de nuestra indiferencia.» Dirigida por Paul Powell y estrenada con mucha

---

(32) *MPW*, 9 febrero 1918, p. 864; *Photoplay*, abril 1918, p. 70; *MPC*, abril 1918, p. 36; Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...* (Nueva York: Ballantine Books, 1918), p. 138.

fanfarria por la United Artists en 1920, *Pollyanna* se cibió mucho a la novela de Eleanor Porter, de 1912, sobre una preadolescente eternamente optimista que despliega bondad y animación por donde va. (Después de que ella se va a vivir con su tía Polly, otro joven exclama que «esto será más divertido ahora que las películas, con esta chica alrededor.») Casi al final de la cinta, un coche arrolla a Pollyanna mientras ella trata de rescatar un niño y parece que se quedará parálitica para siempre. Sin embargo, el público no tenía de qué preocuparse; su tía Polly (Katherine Griffith) renueva una relación largamente descuidada con el doctor local, que lleva a cabo la pertinente operación para evitar la discapacidad. Un ejemplo bastante maduro de la Dulce Inocente curable —Pickford a los veintisiete años estaba interpretando un personaje de menos de la mitad de su edad—, *Pollyanna* no muestra el mal gusto y el cinismo de sus creadoras; muy solicitado por los líderes religiosos y por el *National Board of Review of Motion Pictures* por sus cualidades inexorablemente virtuosas, *Pollyanna* quizá se recuerda hoy más como «uno de los más sentimentales, más monótonos... entre todos los filmes de Mary Pickford», en palabras del historiador William K. Everson (33).

La ceguera y la parálisis no faltaban en la gran mayoría de discapacidades curables durante este período del Cine del Aislamiento; las películas sobre una persona con sordera corregida eran, en comparación, raras. Entre éstas pocas estaba *The Silent Voice* (1915), protagonizada por Francis X. Bushman en el papel de un músico de holgada posición que, al volverse sordo, se convierte en un cínico y se margina a sí mismo del resto de la sociedad. No obstante, al final hace buenas obras (en especial, ayuda a un joven con tuberculosis), y el destino le recompensa con

---

(33) Frances Marion, *Off with Their Heads!: A Serio-Comic Tale of Hollywood* (Nueva York: Macmillan, 1972), pp. 66-67; Eleanor H. Porter, *Pollyanna* (Nueva York: A. L. Burt, 1913), p. 26; *AFI Catalog 1911-1920*, p. 725; Everson, *American Silent Film*, p. 155.

una operación correctora. Una cura no menos fácil sucede en *Rimrock Jones* (1918), en la cual una muchacha del Oeste viaja a Nueva York a que le corrijan la sordera y allí descubre que un magnate de Wall Street planea tomar posesión de una mina de cobre que pertenece a su novio, el personaje del título (Wallace Reid). *The Big Little Person* (1919), protagonizada por Mae Murray en el papel de Arathea Manning, una maestra de escuela que se queda sorda tras sufrir escarlatina. Su novio (un actor casi desconocido llamado Rodolfo Valentino) detecta una creciente relación romántica entre ella y el hombre que inventó un mecanismo auditivo conocido como audifono, y destruye su anillo de compromiso. Ella se desmaya al verlo, se golpea la ca-



*Mary Pickford, una astuta mujer de negocios, a menudo produjo las películas que protagonizaba. En esta escena de Pollyanna, de 1920, Pickford, como el pequeño personaje de rizo del título, demuestra el resultado de su operación a la tía Polly (Katherine Griffith) y a un grupo de mirones secundarios. (Cortesía del MOMA /Film Stills Archive).*

beza y más tarde se da cuenta de que no necesita el artilugio; el accidente le ha devuelto el oído.

Sin embargo, civiles sordos, ciegos o paráliticos no eran las únicas figuras que recuperarían su estatus mayoritario. Varios filmes sobre discapacitados de la I Guerra Mundial no pudieron resistir la tentación de que sus veteranos experimentaran curas milagrosas. *The Dark Silence* (1916) presenta a un joven que se alista al ejército desesperado después de que una amante le deja plantado. La mujer se da cuenta del error y se une a la Cruz Roja para estar cerca de él. Él se queda ciego en la batalla y, aunque él no la reconoce, su ex amante ahora se acerca al soldado como su enfermera. Se enamoran y, después de que la mujer concierta una operación para que él recobre la visión, el hombre se da cuenta de la fuerza de su amor. En una vena similar, *The Belgian* (1918) cuenta la historia de un joven escultor que se queda ciego en la guerra y es cuidado hasta que sana por su anterior amor. Cuando recupera la vista, también recobra su amor por ella.

Un trío de cintas de 1920 se centran en algo diferente: un voluntarioso doctor que experimenta un cambio y entonces, cuando recupera su posición como le corresponde dentro de la estructura de poder paternalista, practica una operación correctora. *When Dawn Came* narra la historia de un médico que se engancha a las drogas y al alcohol y se vuelve ateo después de que una mujer le deja plantado pero, cuando un sacerdote le muestra el camino recto, conoce y se enamora de una mujer ciega y le restaura la vista. El personaje del título de *The Scoffer*, un doctor amargado tras cinco años de prisión por un error, al principio se niega a operar a un chico discapacitado pero cede al ver la bondad de una mujer de la ciudad. En *The Daughter Pays*, un tipo se casa y entonces atormenta a la hija de una antigua amante. Finalmente, reconoce la crueldad de sus acciones vengativas y expía en parte sus pecados curando a la hermana de su esposa, que tiene la columna dañada. En una época en la que los asuntos de discapacidad habían pasado a encabezar la sociedad de postguerra,

estas películas, como muchas otras de su cosecha, fueron principalmente odas a la autoridad patriarcal.

Los actores con minusvalías físicas continuaron apareciendo en las películas durante la mitad del período silente, pero, excepto Helen Keller, que se interpretó a sí misma en el episodio final de su biografía cinematográfica en 1919, *Deliverance* (34), se encontraron a sí mismos objetos del mismo tipo de mentalidad convencional que guiaba la creación de los estereotipos cinematográficos. Por ejemplo, los realizadores expresaron su interés en la curabilidad no sólo en las estrategias ya apuntadas, sino también de forma mucho más oblicua a través de algunas decisiones sobre el reparto; en ocasiones, pedían a los actores discapacitados que enmascararan sus minusvalías e intentarían «hacerse pasar» por capacitados ante la cámara. Mediante la cuidadosa actuación de los realizadores, la fotografía, el montaje y el vestuario, los actores de repente se encontraron a sí mismos «curados» de sus discapacidades, aunque solamente en la pantalla y al servicio de los planes de los no discapacitados.

Varios de esos actores comprobaron las comodidades de la pantalla antes de estar discapacitados y vieron que estaban en situación de continuar sus carreras en el medio. Sarah Bernhardt, la actriz teatral que había hecho su debut en el cine con *Le Duel d'Hamlet*, de Shakespeare, en 1900, sufrió una grave lesión de rodilla en un accidente en el teatro en 1905. A pesar del intenso dolor, continuó protagonizando películas como *Tosca* (1908), *La Dame aux Camélias* (1911), la anteriormente citada *Elizabeth, reina de Inglaterra* y una película que también escribió ella titulada *Adrienne Lecouvreur* (1913). Ansiosa porque los fans que la adoraban pensarán que su discapacidad era menor, Bernhardt también apareció en *Sarah Bernhardt at Home*

---

(34) Un resumen del filme y de la permanencia de Keller en Hollywood se puede encontrar en Schuchman, *Hollywood Speaks*, pp. 30-31. Para una revisión contemporánea, véase *Outlook*, 17 septiembre 1919, p. 83.

(1912), un documental de dos rollos que la mostraba jugando al tenis, entre otras actividades. Su lesión no mejoró nunca (ya no podía doblar la rodilla en 1914) y, en 1915, un cirujano le amputó la pierna. Esta acción, sin embargo, no le impidió a esta actriz de setenta y un años protagonizar un par de «patrióticas» cintas de guerra tituladas *Jeanne Doré* (1915) y *Mères françaises* (1917), esta última anunciada como *Mothers of France* para su exhibición americana y británica de ese año, a la vez que la incompleta *La Voyante* (1923). Típicamente ataviada con vestidos hasta los pies, ella intentaría, tan discretamente como fuera posible, contar con objetos y gente para apoyarse. Los observadores estaban bastante divididos sobre sus actuaciones. Louis Verneuil, dramaturgo y amigo que trabajó mucho con Bernhardt en sus últimos años, dijo que «ella era tan prodigiosamente lista, con tanta habilidad y gracia al mismo tiempo, que nadie entre el público pudo sospechar el increíble esfuerzo que tenía que hacer para parecer como si estuviera caminando de forma normal». Este punto de vista difería profundamente del de Terry Ramsaye, que ofreció esta valoración de Bernhardt en *Mères françaises*: «En esta película, Bernhardt, lisiada y debilitada, es una triste reliquia de sí misma como la personificación de la emoción gala, sentada durante sus escenas en una silla» (35).

A principios de 1920, Harold Lloyd, famoso por su personaje «Lonesome Luke» y otras representaciones cómicas en una veintena de filmes, tuvo un accidente que le introdujo en la minoría de actores cinematográficos con

---

(35) Verneuil se cita en A. R. Fulton, *Motion Pictures: The Development of an Art from Silent Films to the Age of Television* (Norman: University of Oklahoma Press, 1960), p. 70; Ramsaye, *A Million and One Nights*, p. 787. Según William Emboden, *Adrienne Lecouvreur* fue también conocido como *Adrienne Lecouvreur, an Actress's Romance Under Louis XV, in Three Parts*, y abreviando, *An Actress's Romance*, mientras que a *Mères françaises* también se le llamó *Maids of France, Women of France* y *Heroes of France*. Para más información sobre la carrera de Bernhardt, véase *Sarah Bernhardt*, de Emboden (Londres: Studio Vista, 1974), pp. 143-155.

discapacidades físicas. Lloyd, que había firmado recientemente con Hal Roach para producir una serie de comedias de dos rollos para Pathé, estaba posando para fotos publicitarias cuando una bomba que pensaba que era un punto de apoyo le explotó en la mano derecha, causándole una parálisis parcial de la mano y la pérdida de su pulgar y su índice. A pesar de este accidente, Lloyd actuó en más de dos docenas de películas antes de retirarse de la pantalla, en 1947. Se puso un guante que tenía dos dedos de goma o simplemente un par de guantes corrientes y continuó interpretando sus propias acrobacias y, si era necesario, estaba dispuesto a asumir incluso riesgos mayores. En 1921 estrenó una serie de filmes que los historiadores Gerald Mast y Bruce Kawin han etiquetado con acierto como «elevadas comedias de emociones», en los cuales el actor se situaba en posiciones precarias en lo alto de elevados rascacielos. En *High and Dizzy* (1921), por ejemplo, persigue a una mujer sonámbula por la repisa de un edificio bastante alto sobre las calles de la ciudad, que no es un decorado, antes de quedar atrapado él mismo en la cornisa. En *El Hombre Mosca* (*Safety Last*, 1923), su película más famosa, la imagen de Lloyd colgado del reloj de un rascacielos ha llegado a ser una parte indeleble de la iconografía de los filmes mudos americanos. Cuando el desgraciado personaje de Lloyd se esfuerza por mantenerse agarrado al reloj, en este y en tantos otros filmes de los años veinte, nuestro conocimiento de que tenía solamente un uso parcial de su mano derecha se añade a nuestro sentido del riesgo aparente de las estremecedoras acrobacias (36).

Los actores que estaban discapacitados antes de embarcarse en una carrera en Hollywood tuvieron un éxito limitado. En su estudio de la cultura de la sordera y la in-

---

(36) Brownlow, *The Parade's Gone By*, p. 530; Mast y Kawin, *A Short History*, p. 122. Uno de los secretos mejor guardados de Hollywood fue descubierto años después de la muerte de Lloyd, en 1971, cuando se supo que un doble llamado Harvey Parry dobló a Lloyd en las acrobacias más peligrosas. Véase Frank Bies, «Hollywood's Oldest Working Stuntman», *TV Guide*, 2 julio 1983, p. 31.



*Un enguantado y querido Harold Lloyd que está en un apuro típico en Never Weaken (1921), una de sus «elevadas comedias de emociones» de los primeros años veinte.*

dustria cinematográfica de Hollywood, John Schuchman identificó cinco actores sordos que aparecían en papeles secundarios en películas durante la época muda, dos de los cuales —Granville Redmon y Emerson Romero— interpretaron papeles secundarios con alguna regularidad. Redmon se hizo amigo de Charles Chaplin y representó personajes no discapacitados en varias películas, incluyendo *Vida de perro* (*A Dog's Life*, 1918), *Un día de juerga* (*A Day's Pleasure*, 1919), *El chico* (*The Kid*, 1921), *Una Mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923) y la que va más allá de su propósito original en la época muda, *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931). Redmon también apareció con Douglas Fairbanks en *D'Artagnan y los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1921) y en un par de películas

para el comediante Raymond Griffith, *He is a Prince* (1925) y *You'd Be Surprised* (1926). Esta cinta presentaba a Redmon en un papel capacitado rebosante de ironía: un ayudante de un coronel que se hace pasar por un ayuda de cámara sordo. Redmon no tenía ninguna dificultad en interpretar a un sordo en la pantalla. Romero, un cubano que adoptó el nombre artístico de Tommie Albert, apareció en varios cortometrajes de comedias de los años veinte, como *Beach Nuts*, *The Cat's Meow*, *Great Guns*, *Henpecked in Morocco* y *Sappy Days*, en los que interpretó, con su típica cara de bebé, personajes no discapacitados, siguiendo la tradición de Harry Langdon. Excepto por la breve participación de Redmon en *Luces de la ciudad* (interpretó a uno de los dignatarios de la plataforma durante la ceremonia de descender el velo de la estatua que abre el filme), la carrera cinematográfica de estos dos hombres terminó con la llegada del sonido (37).

Aunque los cineastas ahora pedían a los actores físicamente discapacitados que se hicieran pasar por capacitados cada vez con más frecuencia, continuaron sometiendo a estos actores que no podían o no querían serlo al mismo tipo de mentalidad de *show* de monstruos que había guiado a buena parte de la industria durante sus primeros años. Por supuesto, las películas todavía no tenían sonido sincronizado y los realizadores mantuvieron sus preferencias por las apariencias de los actores sobre la longitud de los carteles de títulos y, a mediados de los años veinte, habían cultivado algo de la industria de barraca incorporando actores cuyo aspecto exterior no era, ni mucho menos, perfecto. «¡Los verdaderos plutócratas del cine quieren monstruos!», proclamó Barrett Kiesling, un reportero del *New York Times* que llegó a esta conclusión tras entrevistarse con directores, actores y agentes encargados del reparto sobre el tema general, resumido en el título de su artículo de 1925, «La fealdad lucrativa». Afirmó, además, que «el atractivo físico está cuarenta a uno en las apuestas

---

(37) Schuchman, *Hollywood Speaks*, pp. 23-28, 33, 34.

de las películas, pero una coliflor con orejas significa trabajo fijo». El director más importante que entrevistó, Cecil B. De Mille, subrayó la dependencia de la industria cinematográfica de los atributos visibles («Sin palabras, las películas deben contar sus historias con la acción o la apariencia humana», dijo) y ofreció esta sabia intuición para los que querían ser actores: «Si yo estuviera empezando en el cine preferiría un buen caso del "Baile de San Vito" a un perfecto perfil griego. ¡La aflicción es mucho más vendible!» (38).

Uno de los primeros directores de Hollywood de las últimas etapas del cine mudo estaba tan interesado en actores que tenían algún defecto físico que rayaba en lo obsesivo: el emigrante irlandés Rex Ingram. Un cineasta que disfrutó de enorme respeto y admiración de sus colegas (Erich von Stroheim una vez se refirió a él como «el director más grande del mundo»), Ingram comenzó trabajando como actor, diseñador de decorados, guionista y, en general, de chico para todo en estudios como Edison, Vitagraph y Fox antes de embarcarse como director para la Universal de Carl Laemmle, en 1916, a la edad de veintitrés años. Aunque la mayoría de los diez filmes que dirigió para ese estudio han desaparecido, en palabras de su biógrafo, Liam O'Leary, «se distinguían por un buen sentido pictórico, una implacable búsqueda del ambiente adecuado y la utilización de actores deformes, especialmente enanos y jorobados». (Por ejemplo, O'Leary afirmó que los críticos arremetieron contra el comienzo de su cinta, de 1917, *The Reward of the Faithless*, «por su gráfica descripción de un submundo habitado por enanos, lisiados, borrachos y degenerados».) Laemmle le despidió al año siguiente, tras repetidas discusiones, una de las cuales podía haber tenido algo que ver con las aficiones del joven director. Como O'Leary observó, «la leyenda dice que Carl Laemmle le despidió porque había puesto a todos los joro-

---

(38) Barret C. Kiesling, «Lucrative Ugliness», *NYT*, 13 septiembre 1925, sect. 8, p. 5; De Mille se cita en Kiesling, p. 5.

bados y enanos de Hollywood en la nómina de la Universal». (Sin embargo, sus películas no eran las únicas producciones de la Universal que presentaban tales personajes; otras fueron *The Path of happiness* y *The Heritage of Hate*, de 1916, y *The Gates of Doom*, de 1917.) Después de emigrar a la Metro en 1920, Ingram continuó contratando jorobados y actores de baja estatura (principalmente un actor sirio llamado Tufei Fatella, quien tras emigrar a los Estados Unidos en 1911 utilizó el nombre artístico de John George) para interpretar papeles secundarios en filmes tales como *El prisionero de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*, 1922), *Mujeres frívolas* (*Triffling Women*, 1922), *El pescador de perlas* (*Where the Pavement Ends*, 1923), *Scaramouche* (*Scaramouche*, 1923), *Mare Nostrum* (*Mare Nostrum*, 1925) y *El mágico dominio* (*The Magician*, 1926). La racionalidad que guiaba las decisiones de *casting* de Ingram son, cuando menos, oscuras, pero la creencia supersticiosa parecía jugar un papel importante. Según O'Leary, Ingram mantuvo una obsesión de decenios con tales actores en parte porque creía que le traerían suerte (39).

En resumen: mientras algunos realizadores de la era de la I Guerra Mundial cultivaron la idea de malvados personajes discapacitados y otros trataron las discapacidades de los veteranos como poco más que divisas de honor, la mayoría respondió a la carnicería de la Gran Guerra recogiendo las ideas expresadas en los primeros filmes como *Stricken Blind*, *The Blind Man of Jerusalem* y *The Light That Came* y las convirtieron en largometrajes. Muchas de estas nuevas cintas más largas borraron el sentimentalismo de sus antecesores literarios de la era victoriana, mostrando explícitamente ya curados a personajes que habían estado discapacitados. (Vale la pena señalar que Dickens solamente deja implícita la curación del pequeño Tim al final de *Un cuento de Navidad*, con vagas referencias a la

---

(39) Liam O'Leary, «Rex Ingram, Pageant-Master», en *Movies of the Silent Years*, ed. Lloyd, p. 136; Liam O'Leary, *Rex Ingram Master of the Silent Cinema* (Nueva York: Harper & Row, 1980), pp. 47, 51, 73.

reciente benevolencia de Scrooge y a la supervivencia del chico, mientras D'Ennery y Cormon terminaron *Les Deux Orphelines* haciendo simplemente que un médico declare su deseo de operar a Louise.) Los cineastas recogieron las sugerencias, nada sutiles, ofrecidas por estos y otros autores del siglo XIX para empezar y les dieron un tratamiento tosco en las películas.

Las películas de curación seguían creencias psicológicas convencionales de la época, en las que los personajes, una vez curados, eran básicamente los mismos que habían sido antes del accidente que los incapacitó. Como el psicólogo Franklin Shontz ha señalado:

«Antes de que los estudios serios sobre los aspectos psicológicos de la discapacidad física comenzaran a finales de los años cuarenta, la causa fundamental de las perturbaciones psicológicas de las personas con discapacidades parecía obvia. El sentido común apoyaba la creencia de que la fuente primaria de angustia en las reacciones a la enfermedad o a la discapacidad era la enfermedad o la discapacidad en sí. Si una persona con paraplejía tenía problemas psicológicos, la causa evidente de los problemas era la lesión de la médula espinal y la solución lógica era restaurar el funcionamiento nervioso. Fracasado esto, las alternativas pensadas para ayudar a las personas a evitar o superar los efectos de su condición eran proporcionar terapia y el equipamiento necesario, como abrazaderas, una silla de ruedas y artilugios similares. A continuación, una vez que la discapacidad se había eliminado o superado, sus perturbaciones psicológicas asociadas deberían desaparecer» (40).

Con una excepción básica —el personaje curado a menudo ve algo (una relación problemática, normalmente) de

---

(40) Franklin C. Shontz, «Psychological Adjustment to Physical Disability: Trends in Theories», en *Psychological and Social Impact*, ed. Marinelli y Dell Orto, p. 120.

forma nueva—, las películas de la era de la I Guerra Mundial generalmente suscribían este punto de vista y mostraban a sus personajes ya curados sin verse afectados por sus experiencias de discapacidad. Aunque esta actitud ingenua estuvo en boga hasta después de la II Guerra Mundial, como Shontz ha sugerido, experimentó una importante modificación durante la última fase de la era del cine mudo, cuando el Cine del Aislamiento entró en una fase más relajada y los realizadores, sin embargo, comenzaron a prestar atención, limitada o perjudicial, a las prolongadas consecuencias de la discapacidad.

### 3. EL HOMBRE DE LAS MIL DISCAPACIDADES Y SUS HERMANOS

El sentimental optimismo de los Dulces Inocentes que se habían recuperado y otras curas románticas dominaron el Cine del Aislamiento durante la primera mitad de la era del cine mudo, pero, para la mayoría de la gente, la terrible devastación de la I Guerra Mundial no hizo sino destruir las nociones románticas de la guerra y de los asuntos bélicos. Las compañías cinematográficas, fieles a fórmulas anticuadas, continuaron produciendo películas de curabilidad en serie, pero su fin ya estaba marcado; el número global de tales filmes declinó significativamente desde el período más activo, de 1917 a 1922. Además, sus valores optimistas, sin fundamento incluso durante sus buenos tiempos, sonaron a falso durante gran parte de los años veinte. El siniestro enfoque sobre los aspectos de la discapacidad que caracterizó los últimos estadios de la década encontró su expresión en un gran surtido de películas, especialmente las que interpretó Lon Chaney, una gran estrella de Hollywood conocida como el «Hombre de las mil caras», en la cumbre de su carrera.

Los historiadores a menudo han caracterizado los años siguientes a la Gran Guerra como una etapa muy animada, de poca moralidad y total prosperidad, salpicada con una fuerte dosis de cinismo. Arthur Lenning ofreció esta colorista caracterización de la agitación social y moral de la América de postguerra:

«La gente le echaba la culpa a la guerra, a los anarquistas, a la Liga de Naciones, al automóvil y a las películas. Pero, cualquiera que fuera la causa, la revolución ocurrió. Los buenos viejos tiempos de altas morales y faldas largas, de tarjetas de visita y chaqués y tés vespertinos se desvanecieron. Los manierismos victorianos y los conceptos de las mujeres como "Queridas", en pocas palabras, toda la tradi-

ción del puritanismo, se disolvió en un jirón de humo del cigarrillo de una mujer y en la fuerte respiración de la borrachera del contrabandista de licores. La joven señorita oliendo a pétalos de rosa y ruborizándose a la mínima insinuación de realidad, pronto apesetó a perfume y empezó a hablar de las represiones freudianas y del simbolismo fálico. América entró en el siglo xx tarde, pero lo hizo con una venganza.

El *shock* de la guerra, la decepción tras el tratado de paz, los problemas de "cómo vas a retenerlos en la granja", la pérdida del espíritu del pionero y la "normalidad" de Harding (\*) tuvieron sus efectos. El tema de postguerra vino a ser "Vamos a pegarnos la gran vida". El *jazz* y la ginebra añadieron peligro y drama al sencillo acto de beber y bailar. Parecía que todo el mundo lo estaba pasando muy bien. Y la necesidad de tener tanta diversión como fuera posible —"sólo se es joven una vez"— ganó popularidad» (1).

El interés del público por las películas bélicas cayó en picado tras el armisticio del 11 de noviembre de 1918 y fue reemplazado por una «variación de gustos», según Benjamin Hampton, que «llegó a ser tan impredecible que los productores no tenían nada sustancial sobre lo que basar sus análisis o creencias». Abrumado con un montón de filmes de guerra todavía en cartelera o ya en la lata y sufriendo las convulsiones económicas de la consolidación (muchas pequeñas productoras, distribuidoras y teatros se hundieron o fueron absorbidas por sus grandes rivales durante esta época), Hollywood entró en un estado temporal de *shock*. Unas fórmulas modernizadas del popular cine de antes de la guerra marcaron su recuperación, relativamente rápida, como evidencia la afirmación de Hampton:

---

(\*) N. de la T.: Warren G. Harding fue presidente de los Estados Unidos entre 1921 y 1923.

(1) Arthur Lenning, *The Silent Voice: The Golden Age of the Cinema* (Albany: Faculty-Student Association of the State University of New York at Albany, 1966), p. 37.

«Las inevitables dulces mujercitas y los héroes sacados de los anuncios de los primeros años fueron perdiendo su popularidad. Las chicas con encanto, o el indefinible *sex appeal*, ganaron muchos seguidores incluso aunque no las calificaran de guapas, y los héroes podrían ser “feos” y, aun así, satisfacer los anhelos románticos de los aficionados. Las estrellas masculinas de guerra ahora podían tener tranquilamente la cara sucia y la ropa rasgada; nunca más fue necesario que el héroe, al final de un encuentro a puñetazos para poner fuera de combate y echar a dos docenas de villanos en un *western* en el que se bebe muchísimo, [*sic*] apareciera en los primeros planos como si le acabaran de vestir y maquillar. Incluso fue posible, en ocasiones, modificar el final feliz» (2).

Un ejemplo de este período, particularmente en lo que se refiere a los asuntos de discapacidad física, es *Tol'able David* (1921), un producto de Inspiration Pictures Company, que Henry King, Charles Duell y Richard Barthelmess fundaron ese año. Producido por Duell, dirigido y coescrito por King y protagonizado por Barthelmess en el papel de David, este relato de campesinos acosados por una familia de villanos paletos tenía varias cualidades que sugieren los valores de realización de una época anterior. Filmado en las bucólicas colinas de Virginia, a pocas millas de donde creció King, *Tol'able David* está repleto de incidentes sobre la educación rural del director y refleja la nostalgia de un mundo preindustrial que era el dominio de D. W. Griffith (3). (En realidad, Griffith había empezado a trabajar en la adaptación de *Tol'able David* y conservaron algunas de sus contribuciones en la producción final.) Sin

---

(2) Hampton, *History of Movies*, pp. 338-339.

(3) Aunque King basara la película, en parte, en las experiencias de su niñez, la discapacidad de un pariente no estaba entre ellas. Más información sobre sus crónicas en Brownlow, *The Parade's Gone By*, pp. 122-124, y David Robinson, «The Enduring Craft of Henry King», en *Movies of the Silent Years*, ed. Lloyd, p. 213.

embargo, hay una diferencia significativa entre la película y alguna de las últimas obras de Griffith: cuando al joven que conduce el taxi con el tan importante correo, Allen Kinemon (Warner Richmond), le da en la nuca una piedra tirada por uno de los paletos. A diferencia de los primeros filmes, en los que los jóvenes «buenos» que sufren accidentes discapacitadores inevitablemente se curan, Allen se queda parálítico del cuello hasta abajo.

Tal cambio habría dado a King y a sus colaboradores el foro perfecto para explorar los hechos que afronta la gente recientemente discapacitada, similares a los que se enfrentaron tantos veteranos de la I Guerra Mundial, pero, por desgracia, sus intereses estaban en otro lado. Mostraron retazos preciosos de la vida de Allen como discapacitado, en lugar de tratar el tema como un instrumento del argumento principalmente; el hermano pequeño de Allen, David, finalmente utiliza la discapacidad como una excusa para vengarse del paleta y la familia de éste y, entonces, probarse a sí mismo como un «hombre». (Desde una perspectiva psicoanalítica, Allen y David podrían ser vistos como dos mitades de la misma figura masculina que busca venganza por el simbólico acto de castración paternalista del paleta y remasculinizarse a sí mismo en el proceso.) Como Walter Coppedge ha señalado, el cámara Henry Cronjager filmó algunas imágenes obsesionantes y evocadoras de Allen y su familia después del accidente (4), pero las utilizan principalmente para establecer y apoyar el sentimiento de dolor intenso y tienen poco que ver con la nueva vida del día a día del personaje como una persona discapacitada. Una sentencia del doctor mediante un pequeño rótulo dice que «Allen está desvalido para el resto de su vida» y resume cómo consideran a Allen los cineas-

---

(4) Walter Coppedge, *Henry King's America*, Realizadores, n.º 15 (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1986), p. 44. En p. 50, Coppedge señaló una extraña coincidencia sobre Warner Richmond, el actor que interpretó a Allen; mientras estaban rodando un *western* para la Monogram Company en 1939, Richmond se quedó parálítico tras caerse del caballo.

tas. El no es mucho más que otra interpretación de la imagen de Víctima Trágica y se olvida rápidamente cuando el plan de venganza de David acapara el centro de la escena.

Los realizadores eran perfectamente conscientes de la falta de interés del público por los temas bélicos durante los años inmediatos al fin de la guerra, pero gradualmente se dieron cuenta del potencial de taquilla de las películas producidas bajo la perspectiva general de «la guerra es terrible» que había barrido el país. Rex Ingram, de la Metro, dejó a un lado su obsesión por los actores de baja estatura y columnas distorsionadas para dirigir un primer ejemplo de esto, titulado *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), producido y adaptado por June Mathis de la famosísima novela de Vicente Blasco-Ibáñez. Es, a la vez, una clásica representación del triángulo de Edipo —el garboso Julio Desnoyers (Rodolfo Valentino, en el papel que le consagró como una estrella) tiene un romance con Marguerite Laurier (Alice Terry), la esposa de un hombre mucho mayor— y una gráfica descripción de los horrores de la I Guerra Mundial. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* fue un éxito financiero inmediato. «Parece que mantener la guerra en mente cuesta tanto esfuerzo que incluso nuestras pérdidas no nos ayudan a lograrlo», escribió un crítico del *Literary Digest*, «pero una película puede. La novela de Ibáñez *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, leída probablemente en las cuatro esquinas de nuestro país, se ha convertido en una película y, como dice el *World* de Nueva York, “será vista por el mundo entero con el alma sobrecogida y una resuelta determinación de que las guerras deben cesar”» (5).

Una lectura psicoanalítica de esta película sugiere un empleo diferente de la minusvalía del varón de la que se encuentra en la mayoría de los primeros largometrajes, en los que la figura discapacitada —el marido de Marguerite, cegado en la guerra— representa al padre, no al hijo. (Un

---

(5) «“The Four Horsemen” Ride on the Screen», *Literary Digest*, 26 marzo 1921, p. 28.

punto de vista alternativo, que sitúa al marido en el rol del hijo, añade una legitimación subtextual del romance de Julio y Marguerite, pero no es totalmente satisfactoria debido a la avanzada edad del personaje, la fuente de su discapacidad y su papel en el filme, relativamente secundario.) Sin embargo, los realizadores utilizaron su discapacidad principalmente para continuar la antigua creencia de que ceguera es igual a ignorancia (una personificación de los estereotipos del Ingenuo Anciano y del Noble Guerrero, el marido de Marguerite ignora de alguna manera que la mujer que le cuida es su distante esposa), haciendo su dimensión psicoanalítica tangencial en otros aspectos. De mayor interés, creo, es el hecho de que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* marca la diferencia entre la antigua visión romántica de la guerra y una representación realista. Como Martyn Auty ha observado, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* examina «cómo la experiencia de la guerra podía estar relacionada con el romance y el escapismo sin comprometer la seriedad de los hechos representados» (6).

Los realizadores y otros cabecillas de la cultura de masas de la época sintonizaron con este espíritu y comenzaron una lucha contra la glorificación que continuó hasta bien entrada la década de 1930. Dos años después de que se hubiera «independizado» y establecido su propia productora, Samuel Goldwyn autorizó a George Fitzmaurice a dirigir *El ángel de las tinieblas* (*The Dark Angel*, 1925), poco después de que Goldwyn hubiera visto una producción con un título similar de H. N. Trevelyan durante el período de guerra en Londres. *El ángel de las tinieblas* fue adaptada para la pantalla por Frances Marion, que en virtud de su trabajo en *Stella Maris*, *Pollyanna* y muchos otros filmes había llegado a lo más alto de la profesión de

---

(6) Auty, *The Big Parade*, p. 102. Un resumen del filme está en Anthony Slide, «The Four Horsemen of the Apocalypse», en *Magill's Survey*, ed. Magill, pp. 450-453. Se pueden encontrar crónicas de la realización y de la recepción de la película en Liam O'Leary, *Rex Ingram*, pp. 68-85; Ramsaye, *A Million and One Nights*, pp. 797-802, y Hampton, *History of the Movies*, p. 310.

guionista. «Ella tiene más músculos que la mayoría de las mujeres en Hollywood», dijo Gloria Swanson, «porque era una mina de oro de ideas, ideas que podían convertirse en historias, que podían convertirse en guiones, que podían convertirse en filmes, que podían salvar carreras, vidas y empresas». Una escritora increíblemente prolífica —ella sola escribió los guiones de once películas de Hollywood estrenadas en 1925—, Marion sin duda tenía sus propias ideas cuando empezó a trabajar en la adaptación de *El ángel de las tinieblas*. Descendiente de un general del mismo nombre que luchó en una guerra revolucionaria (y, sin duda, había oído muchos relatos de sus hazañas cuando era niña), Marion había sido una de las primeras mujeres corresponsales en los campos de batalla de la I Guerra Mundial y recurrió a sus experiencias bélicas para escribir el guión (7).

Desarrollado en Gran Bretaña, *El ángel de las tinieblas* está protagonizado por Ronald Colman en el papel del Capitán Alan Trent, Vilma Banky en el de Kitty Vane y Wyndham Standing en el del Capitán Gerald Shannon. Alan y Kitty tienen un lío amoroso, pero cuando Alan parte para luchar en la Gran Guerra y se queda ciego, busca unilateralmente terminar la relación. Siguiendo una tradición tristemente arraigada que comenzó en el cine con obras como *Stricken Blind* y *The Violin Maker of Cremona*, en *El ángel de las tinieblas*, Alan está tan asustado por ser una carga para su novia, que simula haber muerto en la guerra y entonces va a vivir a una parte aislada del país a forjarse una carrera como escritor de libros para niños. Shannon,

---

(7) Las fuentes no se ponen de acuerdo sobre la autoría de la obra en la que está basada *El ángel de las tinieblas*. El catálogo de AFI de largometrajes de 1920 y el biógrafo de Goldwyn, Arthur Marx, dicen que H. N. Trevelyan, pero un biógrafo posterior de Goldwyn, Scott Berg, cita a Guy Bolton. Ver *AFI Catalog 1921-1930*, p. 170; Arthur Marx, *Goldwyn: A Biography of the Man Behind the Myth* (Nueva York: W. W. Norton, 1976), p. 147; y A. Scott Berg, *Goldwyn: A Biography* (Nueva York: A. Knopf, 1989), p. 130. Swanson se cita en Marion, *Off With Their Heads!*, p. x.

que ha estado cortejando a Kitty después de la presunta muerte de Alan, descubre a su amigo y, sabiendo que éste fue el primer amor de Kitty, le cuenta su paradero. En una cita concertada, el discapacitado veterano trata de no retomar la relación una vez más fingiendo tener vista y diciéndole a ella que ya no la ama, pero Kitty se da cuenta del embuste y el filme termina con los antiguos amantes reunidos.

*El ángel de las tinieblas* es más conocida como una historia de amor, pero Goldwyn, Marion y Fitzmaurice viciaron la calidad sentimental de la obra con evidentes toques antibélicos. «Uno de estos toques muestra a las tropas regresando de la guerra», afirmó un crítico de *Variety*. «y cuando se paran, se ve a los desconsolados padres mirando tristemente las reducidas filas. Lentamente aparecen las figuras de los soldados muertos, resplandecientes con uniformes blancos. Este efecto aturde, es como es el fantasma del ángel de las tinieblas, la muerte, volando sobre los campos de batalla y dentro del tranquilo hogar inglés de Kitty» (8).

Aunque fue un triunfo financiero y de crítica y ayudó a legitimar el *status* de Goldwyn como un importante productor de filmes serios (9), *El ángel de las tinieblas* fue eclipsado por el trabajo de la persona que centró la narrativa antibélica a mediados de los años veinte: Laurence Stallings, un periodista del *World* de Nueva York y veterano *marine* que perdió una pierna en Belleau Wood. El año 1924 fue propicio para él: no sólo publicó *Plumes*, una novela semiautobiográfica sobre un veterano gravemente herido que cuestiona su sentido del patriotismo, sino que también vio que su obra *El precio de la gloria* (*What Price Glory?*), escrita junto con Maxwell Anderson, causó sensación en Broadway, por sus violentos personajes, su irreve-

---

(8) *Variety*, 14 octubre 1925, p. 42.

(9) Resúmenes de la recepción de *El ángel de las tinieblas* de Marx se pueden encontrar en *Goldwyn*, p. 147. y Berg, *Goldwyn*, pp. 149-151.

rente humor y su postura antibélica. Un atento miembro del público era un joven llamado Irving Thalberg, «el niño prodigio», responsable de producción de la MGM, que estaba en Nueva York buscando material para futuros filmes. Recordando la popularidad de la cinta bélica *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de la Metro, Thalberg, de veinticinco años, trató de comprar los derechos para el cine de la obra de Stallings y Anderson. El siempre competitivo William Fox, cuya compañía produciría a su debido tiempo *El precio de la gloria* como película en 1926, le ganó la partida, y Thalberg se dirigió a Stallings para desarrollar otra idea para una película bélica. Este accedió fácilmente e incluso acompañó a Thalberg en un tren que atravesaba el país en el viaje de vuelta a Los Angeles. Cuando llegaron a la costa oeste, ya habían desarrollado la premisa básica de la película y los personajes. Bajo la supervisión de Thalberg, Stallings y el guionista de la MGM Harry Behn trabajaron los detalles del guión para el proyecto que Stallings había etiquetado como *El gran desfile*.

Esta cinta, producida a la vez que *El ángel de las tinieblas*, durante el verano de 1925, y estrenada en septiembre de ese año, fue el más llamativo de los productos de Hollywood para quitar romanticismo a la I Guerra Mundial (10). Desarrollado en 1917, *El gran desfile* narra la historia de Jim Apperson, el hijo de un hombre rico comprometido para casarse que deja todo a un lado cuando le da la fiebre de la guerra. Se alista y es apostado cerca de la ciudad francesa de Champillon, donde tiene una cariñosa relación con una mujer llamada Melisande. Después le envían al frente, donde durante el curso de un batalla pierde una pierna. Jim vuelve a casa tras la guerra y descubre que los cambios en sí mismo y en lo que le rodea han hecho difícil, si no imposible, retomar las cosas donde las dejó antes

---

(10) En concreto, *El gran desfile* tuvo su *premiere* en Los Angeles el 10 de septiembre, pero no se estrenó en general hasta el 5 de noviembre, mientras que *El ángel de las tinieblas* se había estrenado el 27 de septiembre, tras haberse registrado en la oficina de la propiedad intelectual dos semanas antes.

de la guerra. Con el estímulo de su madre, vuelve a Francia y reanuda su relación con Melisande al final de la historia.

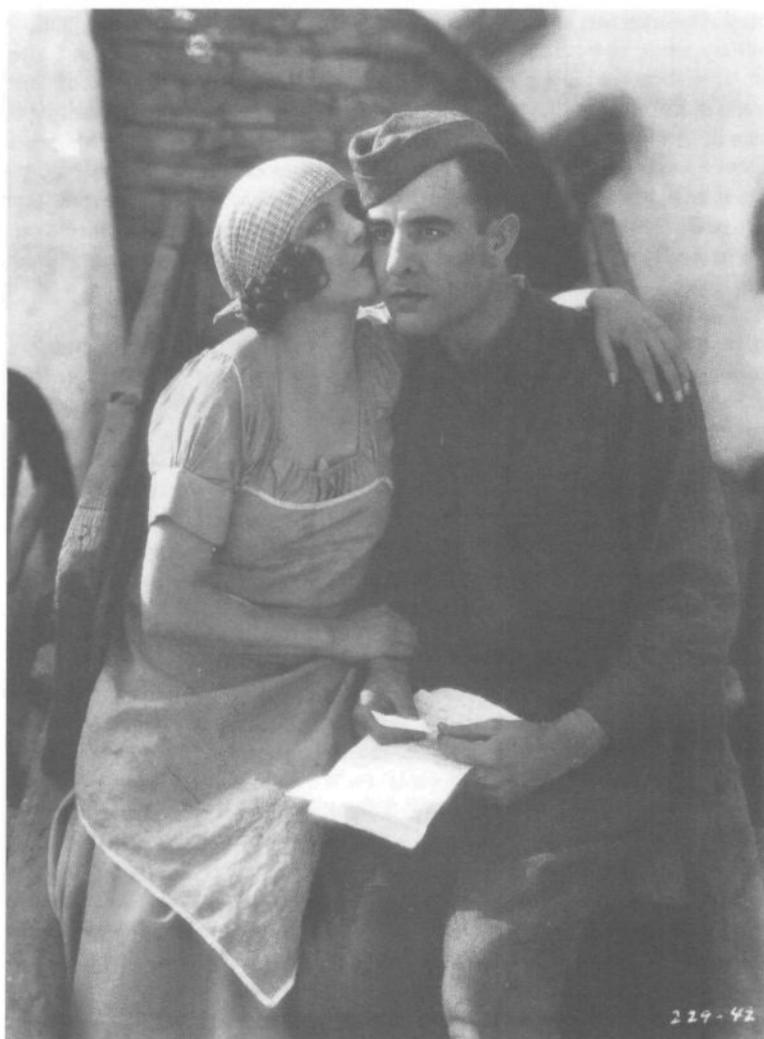
A pesar de la privilegiada situación de Jim, King Vidor, el tejano que dirigió *El gran desfile*, originalmente imaginó el personaje como «un tipo normal», una sugerencia que se confirmó de alguna manera en el nombre definitivo del personaje (bajo el punto de vista de Vidor, «Apperson» era simplemente «una persona») (\*). De acuerdo con esa perspectiva, el director, al principio quería a un desconocido en el papel principal y se resistía a la sugerencia del estudio de coger a John Gilbert, una elegante estrella de la Fox en ascenso. Según Gilbert, Vidor no le quería porque le parecía demasiado sofisticado para el papel y se había labrado una reputación de ser difícil de manejar. Sin embargo, la opinión de Thalberg prevaleció y Gilbert interpretó su primer papel importante en un filme de la MGM. Emparejado con frecuencia con la estrella Renée Adorée (habían aparecido juntos en al menos tres filmes antes de *El gran desfile* e hicieron cuatro más después de éste), Gilbert hizo una interpretación perfecta a muchos niveles como Jim Apperson, que ayudó a que la cinta llegara a ser un enorme éxito de taquilla (11).

Para acentuar la tristeza de la historia y sus cualidades irónicas, la cinta presagia la pérdida de la pierna de Jim mediante los primeros planos de los pies de Jim golpeando al ritmo de la música militar durante un desfile de nuevos reclutas al principio del filme y, después del alistamiento de Jim, un primer plano de su bota izquierda mientras le saca brillo. Actividades inocuas por sí mismas, asumieron un importante peso cuando Vidor las trató con detalle. Además, la película emplea un serie de planos in-

---

(\*) N. de la T.: Apperson es una variación de *a person*, que significa literalmente una persona.

(11) Vidor se cita en Auty, *The Big Parade*, p. 102; Tim Palleine, «A Gentlemen's Fate: The Career of John Gilbert», en *Movies of the Silent Years*, ed. Lloyd, p. 100, y en Jack Gilbert, «Jack Gilbert Writes His Own Story», *Photoplay*, septiembre 1928, p. 103.



*Uno de los primeros filmes que refleja una perspectiva moderada de la discapacidad en tiempos de guerra fue El gran desfile (1925), dirigido por King Vidor, a partir de un guión del veterano discapacitado de la I Guerra Mundial Laurence Stallings. Aquí, Melisande (Renée Adorée) y Jim Apperson (John Gilbert) comparten un momento pensativo poco antes de su discapacidad.*

usuales de Jim leyendo una carta de su novia americana. Los planos muestran sólo sus piernas mientras se tumba en un carro, en contraste con la pura rutina de los planos medios y generales de Melisande intercalados. Poco después, cuando se llama a la unidad de Jim a luchar en el frente, él tira varias cosas a Melisande, incluso mientras el camión arranca. La última cosa que le tira es una de sus botas. Ella la estrecha contra su pecho y se desmaya, solitaria figura, mientras la escena hace un fundido.

La reunión de Jim con su familia después de perder la pierna es patética y cargada de tensión, y refleja, más que ninguna otra escena, los agrídulces sentimientos del período. Después del abrazo del veterano y su madre, el filme ofrece un primerísimo primer plano de la madre con escenas de la niñez de Jim superpuestas sobre su cara. Las veloces escenas terminan con un plano medio de sus piernas como ellos las ven en la actualidad: una entera, la otra amputada desde la rodilla. Este retazo de patetismo, o de paso de lo sublime a lo común, desde la perspectiva de la madre es seguido por el hermano de Jim, Harry, diciéndole que está muy bien, a lo que éste responde rabiosamente: «¡No intentes tomarme el pelo! ¡Yo sé lo que parezco!». No mucho después, Jim deja a su familia y sus valores atrás en un acto final de rechazo y regresa a Francia para estar con Melisande, quien probablemente ahora encarna los roles simbólicamente incestuosos de nutriente maternal y de compañera sexual.

Aunque *El gran desfile* no da detalles sobre la nueva vida de Jim como persona discapacitada (no hace mención explícita de aspectos financieros o de rehabilitación y termina simplemente con el encuentro inicial de Jim y Melisande después de la guerra), mantiene un visión sensible y perspicaz de cómo un trauma de guerra físico, a la vez que mental, puede cambiar la vida de una persona. Una de las primeras películas de Noble Guerrero que concede algo más que la condición de «insignia del honor» a las heridas de guerra, es también uno de los primeros largometrajes importantes que rompe con los antiguos estereotipos que

habían plagado —y, por desgracia, continúan siendo una plaga— el Cine del Aislamiento. No fue sólo su poderosa historia, escrita originalmente para la pantalla (hasta entonces, muchas de ellas habían sido adaptadas de material validista literario o teatral de períodos anteriores), sino que también fue uno de los primeros filmes desarrollado por una persona físicamente discapacitada, que puso muchas experiencias suyas en el personaje principal. *El gran desfile* también llegó a ser una de las películas que más dinero recaudó de la era muda (se proyectó durante dos años en el Astor Theater de Nueva York y las entradas se vendieron a precios comparables a los de las producciones de Broadway), y su inmensa popularidad sugiere que el público había ampliado sus gustos considerablemente; ahora estaban encantados de ver filmes que ofrecían no sólo temas bélicos, sino también perspectivas nuevas sobre asuntos de discapacidad (12).

Los años siguientes, los aficionados al cine presenciaron un giro único del tema de la guerra y la discapacidad —un veterano no discapacitado busca a un civil discapacitado— en *El Hombre Cañón* (*The Strong Man*, 1926), el primer largometraje de Frank Capra como único director y un importante vehículo para el cómico del cine mudo Harry Langdon. Descrito por Capra como «un buen guión para Langdon con números soberbios y *gags* hechos a medida para mostrar su talento sin parangón para la pantomima» (13), *El Hombre Cañón* está protagonizado por Langdon en el papel de Paul Bergot, un soldado belga que en la guerra mantiene correspondencia con una Dulce Inocente norteamericana ciega llamada Mary Brown (Pris-

---

(12) Hampton, *History of the Movies*, p. 341. Para otro punto de vista de la realización del filme y su recepción, ver Michael T. Isenberg, «The Great War Viewed from the Twenties: "The Big Parade"», en *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, Jonh E. O'Connor y Martin A. Jackson (eds.) (Nueva York: Frederick Ungar, 1979), pp. 17-37.

(13) Frank Capra, *The Name About The Title: An Autobiography* (Nueva York: MacMillan, 1971), p. 67.

cilla Bonner). Su captura por un soldado alemán interrumpe su comunicación, pero tan pronto como la guerra termina, Paul hace planes para encontrar a su alma gemela. El tiene su oportunidad cuando su antiguo captor alemán, un profesional de la halterofilia de quien se ha hecho amigo, quiere montar una actuación de circo en los Estados Unidos. A su llegada a América, Paul experimenta varias desventuras cómicas hasta que finalmente encuentra a Mary en Cloverdale, una pequeña ciudad infestada por una banda de contrabandistas. Paul y Mary quieren casarse, pero se enfrentan a la oposición del padre de Mary, Parson Brown, que es también un cabecilla en la lucha de la ciudad contra los contrabandistas. Después de que Paul, heroicamente, echa a la banda de la ciudad, el párroco da su consentimiento para el matrimonio.

Aunque la mayoría de los críticos elogió la comicidad de *El Hombre Cañón* —los participantes en el *Film Critics Poll* (Encuesta de Críticos de Cine) anual la votaron como una de las diez mejores películas de 1926—, varios cuestionaron la conveniencia de situar una persona con una discapacidad en un filme lleno de escenas cómicas sobre el físico. «Es quizá de mal gusto tener una heroína ciega en una farsa, incluso aunque se haga notar el optimismo de la chica», escribió Mordaunt Hall, del *New York Times*, un punto de vista compartido por Oliver Claxton, del *New Yorker*: «En su empeño por sobrecargar la melancolía de Mr. Langdon, los bufones de Hollywood han introducido a una ciega en la historia y la ceguera es demasiado terrible como para que frustre el éxito de la comedia» (14).

La clave de la presencia de Mary en este filme es una forma de entender la comedia que Langdon había cultivado durante los años anteriores a *El Hombre Cañón*: «El hombre-niño cuyo único aliado era Dios», como Capra lo describió. En la mayoría de sus filmes, el cara de niño Langdon interpretó una inocente, desvalida y bastante es-

---

(14) *NYT*, 17 septiembre 1926, p. 44; *The New Yorker*, 18 septiembre 1926, p. 51.

túpida criatura eternamente tratada como una víctima. Tan tímido era su personaje, que la simple probabilidad de un encuentro sexual le ponía como un flan. Tal imagen podía entrar en conflicto directo con el personaje que tenía que interpretar en *El Hombre Cañón*: un veterano de guerra que pone en fuga a una banda de criminales para demostrar su profundo amor por la mujer con la que quiere casarse. En su deseo de minimizar cualquier posible disparidad entre estas imágenes, los autores del filme convirtieron el objeto del afecto de Paul en lo que ellos percibían como lo último en pureza infantil —una Dulce Inocente ciega— y, de esta manera, la situaron en un plano relativamente igual al de Paul. Emparejando esta imagen demasiado familiar de gente sensorial o físicamente discapacitada con el célebre personaje de Langdon, los autores transmitieron al público que apenas podía existir atracción sexual entre el héroe y la heroína. Aunque la misma clase de validismo que informa *El Hombre Cañón*, por desgracia, echa a perder la propia opinión de la crítica Kathleen Walker sobre la película, su análisis de las perversas cualidades del filme va al meollo del asunto: «Prefiriendo la noción abstracta de amor romántico [a la de naturaleza sexual], Paul puede tener éxito —aunque quizá no consumado— en su relación con Mary Brown, porque, como él, ella es físicamente desvalida y moralmente pura. Pero el elemento de perversión emerge de nuevo, especialmente en el último plano, donde vemos a la ciega llevando su incipiente esquizofrenia pubertal por toda la ciudad. Sería difícil encontrar una pareja feliz tan inverosímil» (15).

Más tristes que sus predecesoras —quizá, en el caso de *El Hombre Cañón*—, las nuevas películas bélicas ocuparon un estadio medio dentro del Cine del Aislamiento durante la década de 1920. No tan almibarados como los filmes de Dulces Inocentes (aunque un sorprendente número de

---

(15) Capra, *The Name Above the Title*, p. 67; Kathleen Walker, «The Strong Man», *Cinema Texas Program Notes*, 8, n.º 13 (3 febrero 1975): 3.

ellos utilizaban temas de curabilidad), palidecían en comparación con otra tendencia de los veinte: un dramático resurgir de las películas del Vengador Obsesivo. Las versiones conservadoras de este tipo de personaje habían salpicado los largometrajes mudos desde que Frederick Ward sobreactuara en su papel en *Richard III*, de 1912, de Sterling, pero en esta nueva era sardónica el Vengador Obsesivo dominó el Cine del Aislamiento y disfrutó una increíble popularidad entre el público. Dos hombres en particular compartieron la autoría del desarrollo de esta imagen: el director Tod Browning y el actor Lon Chaney. A menudo, Chaney participó en la producción de sus películas y en las decisiones de dirección. Juntos o separados, ambos dieron buena cuenta de más de una docena de filmes que no pasaron desapercibidos sobre temas de discapacidad durante la última etapa del cine mudo y la primera del sonoro, muchos de los cuales presentaban personajes similares en el papel principal.

Tras una peripatética carrera en el mundo del espectáculo que incluyó temporadas como payaso de circo, contorsionista, anunciador de atracciones secundarias y comediante de *vaudeville*, Charles Albert, conocido como «Tod» Browning, se metió en el mundo del cine en 1913 y encontró trabajo como actor en varias comedias producidas por la Biograph. Allí se encontró con el director más sobresaliente de la compañía, D. W. Griffith, quien tomó cariño al recién llegado, aunque Browning hacía planes para marcharse de este estudio estrecho de miras en busca de pastos más verdes.

Siete años más joven que Griffith, Browning no podía por menos que verse a sí mismo reflejado en el afamado director. Ambos eran de Kentucky (Browning había nacido en Louisville y Griffith, que había nacido en una granja a unas veinte millas de distancia, se había criado allí también) y ambos se habían introducido en el cine como actores cuando apenas tenían treinta años. Impresionado por que una persona de su pueblo hubiera alcanzado categoría mundial por escribir y dirigir películas, Browning qui-

so que su carrera se moviera paralela a la de Griffith. A los dos años de su llegada a Hollywood, redujo significativamente su carrera de actor y trabajó duro escribiendo y dirigiendo sus propias películas. Griffith respondió favorablemente al rendimiento como director del joven y en 1915 contrató a Browning como ayudante de dirección en su descomunal *Intolerancia*, y también le dio un papel como personaje secundario en la historia moderna de esta película.

Inspirado por la afición de su mentor a las convenciones melodramáticas y entusiasmado por el proceso creativo, Browning no tardó mucho en interesarse por el cine de la discapacidad física. En 1917 dirigió un largometraje de cinco rollos para la Metro titulado *The Jury of Fate*, sobre unos gemelos franco-canadienses llamados Jeanne y Jacques Labordie y su rivalidad por el amor de su padre ciego, Henri. Cuando Jacques, el favorito de Henri, se ahoga en un accidente de canoa, Jeanne decide proteger a su padre de las terribles noticias haciéndose pasar por su hermano muerto y contándole al Ingenuo Anciano que fue Jeanne quien murió. (Como era un filme mudo, por supuesto, Browning eludió convenientemente la diferencia de sonido de las voces.) En 1919 coescribió y dirigió una película de la Universal titulada *Bonnie, Bonnie Lassie*, sobre una joven escocesa llamada Alisa Graeme que visita y cautiva al acaudalado amigo americano de su abuelo, Jeremiah Wishart, que utiliza una silla de ruedas.

Ambos filmes presentan el concepto de una figura parental discapacitada tratando de arreglar un matrimonio de una joven capacitada (Jeanne descubre tras la muerte de su padre que él la había prometido al hijo de un amigo en Montreal, mientras Jeremiah trata varias veces de casar a Alisa con uno de sus sobrinos), pero el tema de los matrimonios concertados era bastante común y en ningún caso es la persona discapacitada el personaje principal. (De hecho, el título que funcionó de *Bonnie, Bonnie Lassie* fue *Auld Jeremiah*, basado en la novela corta de Henry Rowland del mismo nombre, pero Browning y Violet

Clark, con quien escribió el guión, presionados por la Universal para que enfatizaran a la joven, lo cambiaron para reflejar el reposicionamiento de los personajes principales.) Más interesante es la desgana de Browning de seguir adelante con la dominante tendencia de curabilidad —un rechazo que caracterizaría todos sus filmes de discapacidad— y la utilización de una oscura relación entre un padre discapacitado y un niño adulto capacitado en *The Jury of Fate*. Aunque Browning presentó esto sólo de forma rudimentaria, estaba fuertemente influenciado por la historia original de Finis Fox y el guión adaptado por June Mathis (quien construiría una relación similar varios años después en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*) y volvería frecuentemente a esta premisa narrativa en los trabajos de su madurez.

Aunque las cualidades melodramáticas de estos primeros filmes de Browning sugieren algo de la filosofía de Griffith (de hecho, Griffith examinó la idea de que una persona suplante a su hermano ante un padre ciego en su primera cinta de discapacidad, *The Man and the Woman*), se hizo evidente en los años siguientes que los dos realizadores mantenían perspectivas muy diferentes sobre varios temas, incluyendo los hechos de discapacidad física. Como he señalado previamente, Griffith sentía un profundo respeto por los valores conservadores de la mayoría, especialmente aquellos que se reflejan en las obras literarias y teatrales del siglo XIX y siguió fiel a ellos incluso después de que las experiencias de la I Guerra Mundial hicieran que éstos pasaran de moda sin remisión. Browning, por otra parte, era una gallina en corral ajeno que nunca se sintió completamente cómodo con estos valores sentimentales. Cuando era un adolescente, se fue de su casa y se unió a un circo para encontrar una válvula de escape a su necesidad de actuar y, también, para estar rodeado de la gente físicamente distinta que le tenía tan intrigado en su juventud. Como las multitudes de mirones no discapacitados que asistían a los espectáculos de segunda fila, Browning encontró a sus compañeros a la vez fascinantes y repelen-

tes, e imaginó que sentían emociones tan extremas como su aspecto físico. Conservó las historias imaginarias que había tejido sobre ellos ocultas durante sus primeros años como realizador y, en vez de producir obligatoriamente películas con guiones ya probados que los ejecutivos del estudio esperaban de él, hizo que las cosas cambiaran dramáticamente.

Irritado por el yugo de convencionalismo que imponía el estudio, Browning se fue de juerga y de borrachera en borrachera entre 1923 y 1925. Esta parte de la vida de Browning, que él calificó como una época en la que trataba de beber «todo el mal licor del mundo», fue un crisol desde el que emergió dispuesto a llevar a cabo sus ideas basadas en el obsesionante circo y las imágenes de barraca de feria de su juventud (16). Su gran oportunidad surgió cuando él y el escritor Waldemar Young, un antiguo periodista de Utah que había trabajado brevemente en el guión de *Bonnie*, *Bonnie Lassie*, descubrieron una novela de un alma gemela llamada Clarence Aaron, «Tod», Robinson sobre un trío de refugiados de una atracción secundaria —un ventrílocuo, un enano y un hombre fuerte— que se disfrazan mientras desarrollan actividades criminales. Browning y Young se dirigieron a los productores ejecutivos con la idea de transformar la novela en una película. Tras repetidos rechazos —el concepto era demasiado estrafalario para los gustos del público, se quejaron los ejecutivos—, le propusieron el proyecto al antiguo jefe de Browning, Irving Thalberg, ahora director de producción en la MGM. Siempre al acecho de oportunidades para alguna de sus estrellas favoritas, Thalberg estuvo de acuerdo con la idea y comenzó a desarrollarla. Compró los derechos del relato y permitió a Browning que la dirigiera, con un guión adaptado por Young. El olfato de Thalberg para los gustos del público era impecable; los críticos situaron el filme resultante, *El trío fantástico* (*The Unholy*

---

(16) Citado en Joan Dickey, «A Maker of Mystery», *MPC*, marzo 1928, p. 80.

*Three*, 1925) —con el que se forraron, ya que recaudó más de dos millones en taquilla—, al lado de *El gran desfile*, entre las mejores películas de ese año. El sabía que el éxito de la cinta residía en el actor que interpretaba al ventrílocuo y líder de la banda, y la persona que tenía en mente llegaría a ser el colaborador más importante de Browning en esta nueva fase de su carrera cinematográfica: un camaleón con forma humana llamado Lon Chaney.

Nacido el Día de los Inocentes en abril de 1883, en Colorado Springs, Alonzo Chaney era uno de los cuatro niños oyentes nacidos de padres sordos profundos (su padre, Frank, perdió el oído a los tres años; su madre, Clara, era sorda de nacimiento). Aprendió a comunicarse con sus padres a través de gestos y expresiones faciales, habilidades que más tarde explotó en una carrera de gran éxito como actor de películas mudas. Tras varios años anodinos como asistente entre bastidores en la ópera y como intérprete de comedia musical ambulante, Chaney se trasladó a Hollywood y comenzó una carrera como actor de cine en papeles muy diversos. A Chaney, el legendario Hombre de las mil caras, se le recuerda sobre todo por su representación de personajes físicamente discapacitados o que fingían estarlo como parte de un proyecto infame.

Chaney empezó a interpretar esos papeles el primer año que irrumpió en el cine: 1913, con la Universal. En realidad, la segunda obra en la que tuvo un papel de reparto —*The Sea Urchin* (1913), un cortometraje producido por Powers, de la Universal, subsidiariamente— le presentaba como un pescador con la columna dañada enamorado de una mujer capacitada que, en cambio, adora a otro hombre capacitado. La película es una más en la larga lista de dramas de discapacidad basados de forma tan clara en el mito de Edipo. *The Sea Urchin* resultó ser un pivote para Chaney, como el propio actor reconoció: «Mi pimer trabajo fue con Allen Curtis, en la Universal, en una comedia de payasadas. Después interpreté un papel fuerte, un pescador jorobado, uno de esos toscos aspectos exteriores con un corazón de oro, en una historia escrita por Jeanie

Macpherson. Aunque sólo tenía dos rollos, fue grande y yo descubrí que la pantalla era más interesante que el escenario» (17).

*The Sea Urchin* se ajusta mucho a los puntos de vista predominantes en la industria del cine, y muestra a su personaje discapacitado maquinando una venganza, pero después arriesga su vida para rescatar a su amada de morir ahogada. La mujer, agradecida, consiente ahora al matrimonio, pero el pescador, viendo lo feliz que es ella con su rival, sigue con el patrón demasiado familiar de «nobleza» y renuncia a la relación. Tras interpretar un malvado personaje ciego en un cortometraje de la Universal de dos rollos a finales del año siguiente (*Her Escape*, sobre un *gangster*, recientemente ciego tras una pelea, que trata de que su saludable hermana le robe dinero a su marido, que es minero, pero se mata al caerse por una escalera mientras le persigue), Chaney interpretó a otro pescador jorobado en *Star of the Sea*, a principios de 1915. En esta película, cuyo título es una alusión a la estrella de mar, como en *The Sea Urchin* (*Sea urchin* significa erizo de mar), Chaney contribuyó a la deshumanización de su personaje discapacitado, Tomasco, el pescador que esperaba casarse con la modelo de un escultor, que, por supuesto, ama al escultor. En una conspiración vengativa calcada de la tragedia de Edipo, Tomasco y uno de los pretendientes a los que había dado calabazas planean destrozarse su preciada estatua —titulada nada menos que «Madonna y Niño»—, pero les vence la espiritualidad y la calma de la estatua (18).

---

(17) Citado en Maude S. Cheatham, «Meet "The Grog"», *MPC*, marzo 1920, p. 81. Las fuentes no se ponen de acuerdo en varios aspectos de esta película. Robert Anderson dice que tiene una bobina y está dirigida por Edwin August, mientras que Chaney se refiere a ella diciendo que tiene dos rollos, e I. G. Edmonds identificó a Leonard como su director. Ver Robert G. Anderson, *Faces, Forms, Films: The Artistry of Lon Chaney* (Nueva York: Castle Books, 1971), p. 166; e I. G. Edmonds, *Big U: Universal in the Silent Days* (South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1977), p. 70.

(18) Estos tres filmes se tratan con mayor detalle en Edmonds, *Big U*, pp. 70-72.

En 1919, Chaney era un veterano con más de cien filmes a sus espaldas, la mayoría de uno o dos rollos, pero era poco conocido fuera de la industria cuando interpretó un papel que le procuró la atención de todo el mundo: «el Rana» en *El milagro* (*The Miracle Man*). La historia de la película comienza en 1914 tras la adquisición de los derechos de pantalla de una novela serializada de Frank L. Packard y George Loane Tucker, un director que había hecho películas en ambos lados del Atlántico para compañías como Imp, Reliance-Majestic y Goldwyn, y había tratado con la discapacidad en el primer largometraje de la Universal en 1913, *Traffic in Souls* (19). Producida bajo los auspicios de la pujante empresa de Isaac Wolper, Mayflower Photoplay Corporation, *El milagro* fue aclamada por diversas organizaciones como la Christian Science Church de Boston por su personificación de las enseñanzas de Mary Baker Eddy y proclamada por el *New York Times* como uno de los filmes más importantes del año (20). Narra la historia de cuatro delincuentes que encuentran un anciano sanador por la fe conocido simplemente como «el Patriarca». Considerando al Patriarca, sordo y ciego, como un «primo» fácil, los delincuentes fraguan una falsa treta de curación por la fe con la esperanza de desplumar a sus crédulos seguidores. El plan exige que el Rana, un miembro no discapacitado de la banda, retuerza sus miembros y vaya a la ciudad y mendigue, robe y, en general, actúe con rencor con todos los que se encuentra. Después de que todo el pueblo conoce a este tipo retorcido, permite al Patriarca «curarle» el alma y el cuerpo. Los cacos esperaban que el efecto induciría a los mirones a contribuir a la causa del Patriarca, ganancias que acabarían finalmente en los bolsillos de los criminales.

---

(19) Como en *An Hour Before Dawn*, de la Famous Players, que le precedió en un mes, esta cinta tiene a un padre discapacitado que ayuda a su hija inventando un dictáfono que le ayuda a grabar las conversaciones del líder de la banda.

(20) Bardèche y Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 201; Hampton, *History of the Movies*, pp. 216-218; NYT, 27 agosto 1919, p. 9.

La escena de la «cura» sigue siendo una de las más poderosas en el canon de los filmes de Chaney: el Rana confiesa con pesar sus acciones al Patriarca y luego experimenta el «milagro» relajando sus miembros y, finalmente, poniéndose derecho. La dramática «cura» tiene un mayor efecto que el que pretendía el criminal: uno de los observadores de la multitud, una Dulce Inocente que usa una silla de ruedas, se impresiona tanto que, según la clásica moda romántica de curación, se levanta de la silla y anda. Los delincuentes se llevan los beneficios financieros de esta y otras curaciones, pero, «tocados» por la decencia del Patriarca y la fuerza de su fe, caen uno por uno bajo su influencia y, al final, renuncian a sus malvados propósitos.

Tucker sabía que el papel de el Rana, llamado «el Blando» en la novela, requería un actor con una considerable destreza física y tuvo dificultades para encontrar a una persona así. Chaney, que tras su aparición en *The Sea Urchin* y *Star of the Sea* intentó moldear a el Rana, durante la audición («Yo había planeado estar lisiado, con una mano inútil y una joroba en la espalda», dijo, «pero cuando descubrí que tenía que representarlo *dos veces* ante la cámara, esas tres enfermedades eran, por supuesto, imposibles») cambió de estrategia para mejorar sus posibilidades de obtener el papel (21). Chaney dijo del director:

«El quería un contorsionista profesional, pero el quinto que ya había ensayado el papel no podía interpretarlo. Cuando Tucker me describió el papel, yo sabía que todo mi futuro descansaba en obtenerlo. Tucker me explicó que la primera escena que rodaría sería una donde el falso lisiado se relajaba enfrente de sus colegas. Si podía hacer eso, tendría el trabajo. Fui a casa a pensar sobre ello. No soy contorsionista, por supuesto. Había sido más fácil muchas veces en mis sucesivos trabajos. Mientras estaba sentado, reflexionando sobre el papel, incons-

---

(21) Citado en Cheatham, «Meet "The Frog"», p. 38.

cientemente hice un truco que había hecho desde la niñez. Crucé las piernas, las crucé otra vez, envolviendo mi pie izquierdo alrededor de mi tobillo derecho. Vi mi imagen en el espejo y me levanté de un salto para tratar de caminar de aquella manera. Descubrí que podía hacerlo con un poco de práctica. Entonces salí precipitadamente para comprar las ropas adecuadas.

Cuando llegué al estudio el día de la prueba, Tucker ya estaba detrás de la cámara. Me echó una mirada y gritó "¡Cámara!". Yo me tumbé, me arrastré por el suelo, con los ojos dando vueltas, con un tic en la cara y mis piernas enredadas más juntas y más apretadas. Tucker no dijo nada y el sudor me resbalaba. Finalmente oí una sencilla palabra susurrada. "Dios", dijo Tucker. Yo quería decirlo también, pero no por la misma razón» (22).

A pesar de las dudas de Chaney después de la audición («Pensé que no lo conseguía», le dijo a Tod Browning después de que Tucker dijera que lo pensaría), Tucker le escogió para el papel principal y la película fue un enorme éxito y ganó millones por encima de los 120.000 dólares del coste de producción e hizo que el editor Grosset & Dunlap volviera a editar la novela de Packard, ahora llena de fotografías del filme, poco después (23).

El trabajo de Chaney en *El milagro* llamó rápidamente la atención de otros directores de Hollywood, uno de los cuales fue Maurice Tourneur, un emigrante francés conocido tanto por su lujoso estilo visual como por su talento para seleccionar temas que daban dinero. (Años más tarde —en 1933, para ser exactos— dirigiría un *remake* sonoro de esta película tan comercial, *Las dos huerfanitas*,

---

(22) Citado en Ruth Waterbury, «The True Life Story of Lon Chaney», *Photoplay*, febrero 1928, pp. 94, 112.

(23) Citado en Edmonds, *Big U*, p. 97; Hampton, *History of the Movies*, p. 217.



*Con los ojos sin cubrir, Lon Chaney, caracterizado como el pirata ciego Pew, posa con el director de La Isla del Tesoro, Maurice Tourneur, y la co-protagonista, Shirley Mason, en 1920.*

en su país nativo.) «Hacer películas es un negocio, lo mismo que hacer jabón, y para tener éxito uno debe hacer un producto vendible», declaró en 1920, y, reconociendo que la presencia de Chaney elevó las posibilidades de mercado de sus propios productos, le incluyó en el reparto de varios filmes ese año, incluyendo un *remake* de Robert Louis Stevenson, *La Isla del Tesoro*, para la Paramount-Artcraft. Chaney interpretó dos papeles en este largometraje de seis rollos, uno de los cuales era el pirata ciego Pew. En la novela, Pew es un personaje efímero y completamente desagradable. («No había visto en mi vida una figura con un aspecto más espantoso», dijo Jim Hawkins de él, y utiliza adjetivos como «cruel, frío y feo» para caracterizarle más ampliamente.) Ayudado por la dirección de Tourneur y el

guión de Jules Furthman, Chaney se quedó con todas las cosas desagradables del estereotipo de Stevenson para darle al personaje una mayor prominencia que la que el novelista había imaginado originalmente (24).

Lo extraordinario del Pew de Chaney se refiere en gran medida a la obsesión del actor por desarrollar sobrecogedores efectos de maquillaje, que trataba como un arte misterioso. No contento con cubrir simplemente su cara con una visera similar a la sombra verde que oscurecía los ojos y la nariz de Pew en la novela, Chaney llegó al extremo de cubrir sus ojos con trozos de la membrana traslúcida de las cáscaras de huevo para acentuar la impresión de ceguera. Chaney se las arregló para exagerar el ya grotesco estereotipo poniéndose dientes falsos irregulares, cejas erizadas y una peluca pajiza. Su trabajo aquí y en muchos otros filmes resume la tendencia general de Hollywood de convertir sus películas sobre discapacidad en espectáculos de segunda fila, una tendencia que continuaría durante décadas.

En noviembre de 1920, varios meses después de terminar *La Isla del Tesoro*, Chaney recreó otro vívido personaje con una discapacidad: Blizzard en *The Penalty*. Blizzard, un capo del hampa de San Francisco, perdió ambas piernas cuando era niño y un cirujano decidió amputárselas tras el daño sufrido en un accidente de tráfico. El filme sugiere que la corrupción y la amargura de Blizzard es el resultado en gran parte de la antigua creencia de que la sociedad, representada por el cirujano, Dr. Ferris, le hace daño inútilmente. Culpando a Ferris de su minusvalía,

---

(24) Maurice Tourneur, «Meeting the Public Demands» (1920), reeditado en *Hollywood Directors 1914-1940*, Richard Koszarski (ed.) (Nueva York: Oxford University Press, 1976), p. 76. J. Searle Dawley, de Edison, se llevó a su equipo a Bermuda para filmar *Treasure Island* en 1911, tres años después de que la Vitagraph produjera una bobina titulada *The Story of Treasure Island*. Los hermanos Chester y Sidney Franklin dirigieron una versión de largometraje de la novela de Stevenson para Fox, que apareció en enero de 1918. *La Isla del Tesoro* de Tourneur debutó unos dos años después (abril 1920).

Blizzard planea una forma más forzada de venganza. El consigue una cita con Rose, la hija del cirujano, y estas relaciones dan un giro extraño; en un retazo de simbólica torpeza, ella esculpe un busto de Satán usándole a él como modelo en una ocasión. Blizzard, finalmente, la toma como rehén y demanda que el cirujano injerte las piernas del novio de Rose, Wilmont, en sus muñones. En el momento de la operación, sin embargo, el doctor opera el cerebro del hombre sin piernas; quitándole un coágulo de sangre, Ferris restaura, de alguna manera, el equilibrio moral de Blizzard. Aunque Blizzard está ahora curado de su maldad, todavía debe pagar el castigo por su antigua forma de vida; un antiguo compinche le liquida antes de que termine la película.

En vista de los recovecos de *The Penalty*, es tentador concluir que no ofrece nada más que un tratamiento desesperadamente gratuito de su personaje discapacitado. Después de todo, muchas de las vueltas y más vueltas de la trama dependen de la actitud unidimensional de Blizzard hacia su discapacidad y hacia la gente que considera responsable de ésta y, como *La Isla del Tesoro*, muestra una acusada monstruosidad. Chaney, que concibió su personaje basándose en parte en el ex marido de su segunda mujer, que no tenía piernas, soportó un dolor considerable para conseguir la apariencia de un hombre sin piernas; dobló las pantorrillas y las puso bajo los muslos, las sujetó con un arnés de cuero y caminó con un protector de cuero en las rodillas, con la ayuda de un par de muletas cortas. El resultado fue tan asombroso que motivó que Jacob Smith, de *MPW*, aconsejara a los dueños de los teatros que proyectaran *The Penalty*: «Aprovechad el éxito de Lon Chaney en *El milagro*. Decid que tiene las dos piernas perfectamente bien y que las hace desaparecer de forma misteriosa, como si se las quitara» (25).

Lo que ayuda a elevar *The Penalty* más allá del nivel de simple explotación es la fuerza de la actuación de Cha-

---

(25) *MPW*, 21 agosto 1920, p. 1069.

ney, que trasciende las limitaciones del argumento, los personajes planos e incluso su sobrecogedor aspecto. Un crítico del *New York Times* detectó una caracterización de mayor resonancia bajo la apariencia de Chaney en esta cinta y en *El milagro*, y subrayó la habilidad de los espectadores para reconocer esta apariencia como algo bastante secundario:

«Cuando le vieron por primera vez en *El milagro*, algunos estaban impresionados por la habilidad de Chaney para parecer un lisiado sin esperanza de curación, pero antes de que acabara la película se olvidaron de su atofia y su interés se centró en la persona que parecía ser. Asimismo, cuando Chaney aparece en *The Penalty* con ambas piernas cortadas por encima de las rodillas, algunos exclamarían “¿Cómo demonios puede hacer eso?”, pero después de seguir su actuación durante un rato, y sentir la fuerza de su presencia en la pantalla, toman la desaparición de sus piernas simplemente como una parte de su papel. Y, de hecho, su apariencia física es uno de los peores elementos persuasivos de su actuación, porque, en varias planos en que se le ve de perfil, se ve perfectamente que tiene las piernas atadas detrás. Pero en todo lo que hace está presente el hombre que se supone que es» (26).

*The Penalty* fue la primera colaboración de Chaney y el director de la Goldwing Wallace Worsley, y demostró que hacían una buena pareja. Después de trabajar juntos y separados en otros proyectos cinematográficos (incluyendo *Flesh and Blood*, una versión de *El milagro* en la que Chaney interpreta a otro delincuente que asume el disfraz de un mendigo discapacitado), Chaney y Worsley crearon *La obsesión de un sabio* (*A Blind Bargain*, 1922).

---

(26) *NYT*, 15 noviembre 1920, p. 12.

un filme de Goldwing en el que el actor interpreta dos papeles: el loco doctor Lamb y un hombre que se ha quedado jorobado como resultado de uno de los experimentos del doctor. La historia se centra alrededor de un indigente que accede a someterse a uno de los experimentos de Lamb, vagamente explicados, a cambio de un dinero que necesita mucho para pagar los gastos médicos de su madre. Cuando Lamb le tiene controlado, el joven se queda horrorizado al saber que el doctor está tratando de probar que los humanos evolucionaron de los simios «desarrollando» varios sujetos humanos en humanoides simioscos mediante trasplantes glandulares. Sin embargo, antes de que Lamb pueda llevar a cabo este último experimento, uno de sus «fallos» (Chaney en el papel del jorobado antes citado) se venga del doctor liberando a un hombre-simio enjaulado que despacha al doctor al final de la película.

Después de haber interpretado lo que bien puede haber sido el único personaje que se cura de forma romántica —un *gangster* reformado curado de su parálisis como resultado del terremoto de San Francisco, en *The Shock* (1923), de Lambert Hillyer—, Chaney descubrió que su papel secundario en *La obsesión de un sabio* como vengador jorobado era, en efecto, un trabajo preparatorio para su siguiente colaboración con Worsley: *El Jorobado de Nuestra Señora de París* (1923), otra adaptación del clásico cuento de Victor Hugo, de pasiones incomprensibles, *Nôtre Dame de Paris*, llevado a la pantalla. Fue Chaney quien recomendó a Worsley como director al jefe de producción de la Universal, Irving Thalberg, quien había concebido el proyecto con Chaney en mente como Quasimodo y ya tenía autorizada la construcción de enormes decorados en el complejo de estudios de Universal City, pero todavía no había decidido un director que pudiera despertar las cualidades compasivas del campanero. «Quiero que el público lentamente llegue a amar a esta bestia repulsiva de hombre», dijo Thalberg, de una forma no muy sutil, sobre el personaje discapacitado, y después de ver una copia de

*The Penalty*, a petición de Chaney, encontró al director que creyó que podría llevarlo a cabo (27).

Con Worsley como director, Chaney se metió en la caracterización de Quasimodo y le costó sudores, literalmente, conseguir el aspecto apropiado. Aquí, como en *El milagro* y *The Penalty*, sufrió una incomodidad extrema; cada día, durante tres meses, Chaney llevó puesto un molde de caucho de cuarenta libras de peso sobre su pecho y su espalda, colocado en su sitio mediante un arnés de treinta libras no muy distinto al equipamiento de los jugadores de fútbol americano. La combinación del peso y las limitaciones que le imponía este equipo, sobre el que llevaba un traje de caucho festoneado con mechones de pelo animal («Parecía un trozo de tapicería comida por la polilla con el relleno reventando la tela», comentó un crítico de *Exceptional Photoplays*), le impedían mantenerse erguido. Chaney sólo era capaz de trabajar frente a la cámara de Worsley durante cortos períodos de tiempo a causa del dolor obvio y de que su transpiración echaba a perder su maquillaje. ¡Y qué maquillaje! Chaney empleó masilla de modelar para exagerar los huesos de las mejillas y la nariz y, como hizo con Pew en *La Isla del Tesoro*, llevaba una membrana de huevo cubriendo sus ojos para simular ceguera, dientes falsos irregulares y una peluca despeinada. En palabras de Tay Garnett, que estaba en el estudio como reportero de *Photoplayer's Weekly*, el maquillaje del actor era «tan grotesco, que hasta los extras, hastiados, evitaban mirarle» (28).

---

(27) Además de *The Darling of Paris*, de Fox, ya señalado en el texto, Alice Blaché escribió y dirigió *Esmeralda* para Gaumont, en 1905, y Albert Capellani dirigió *Nôtre Dame de Paris* para la *Série d'Art* de Pathé en 1911. Además, apareció una *Esmeralda* británica en 1906, seguida por un filme francés titulado *Nôtre Dame* en 1913. Ver Nowlan y Nowlan, *Cinema Sequels*, pp. 344-346. Thalberg se cita en Edmonds, *Big U*, p. 122.

(28) *Exceptional Photoplays*, octubre-noviembre 1923, p. 4; Tay Garnett con Fredda Dudley Balling, *Light Your Torches and Pull Up Your Tights* (New Rochelle, N.Y.: Arlington House, 1973), p. 11.

Worsley y los escritores Perley Poore Sheehan y Edward Lowe no malgastaron el tiempo subrayando la diferencia de Quasimodo y el aislamiento de los otros parisinos. La película comienza con planos generales y panorámicas de gente pegando brincos en el patio frente a la catedral de Nôtre Dame en la fiesta del Día de los Santos Inocentes. Un plano general de Nôtre Dame aparece finalmente como una figura casi imperceptible entre la ornada arquitectura. Un plano medio muestra a Quasimodo mirando la actividad que se sucede abajo y le sigue un título de crédito que dice: «Sordo, medio ciego, expulsado por los hombres a causa de sus deformidades, las campanas son la única voz de su alma». Los realizadores también intensificaron su aislamiento explotando la pérdida de audición de Quasimodo y otro personaje: un juez duro de oído. Ellos dos no se entienden el uno al otro durante una audiencia (más apropiadamente, una no-audiencia) y, pensando que Quasimodo se está riendo de su capacidad disminuida, el juez ordena que el campanero sea azotado.

Worsley y sus escritores también subrayaron las cualidades vengativas del campanero, pero, al hacerlo, cambiaron la diana de su hostilidad. Para evitar las críticas de las organizaciones religiosas ofendidas por el sobornable Dom Claude Frollo, de Hugo, los realizadores ampliaron enormemente el papel del hermano menor de Claude, Jehan, y le atribuyeron las cualidades moralmente repelentes del archidíacono. Muy distante del sinvergüenza creado por Hugo, con un «rostro sonriente y pícaro, cuyas radiantes sonrisas tan a menudo subían el ánimo del sombrío semblante del sacerdote», Jehan (Brandon Hurst) es ahora un mundano hereje con un ojo puesto en Esmeralda (Patsy Ruth Miller). El ordena a Quasimodo que rapte a la gitana y permite que le echen la culpa después de que Phoebus y sus hombres lo descubran. Como un pequeño cartel evidencia: «En el alma de Quasimodo ha nacido un amargo odio hacia el hombre que le había traicionado». Más tarde, cuando el campanero ha rechazado con éxito el ataque de Clopin, el rey de los mendigos (Ernest Torren-

ce), y sus «tropas» de Nôtre Dame, da con una habitación en la que Jehan está tratando de coaccionar a Esmeralda. Al ver violado su código moral, él y Jehan luchan con resultados predecibles. Finalmente, Quasimodo tira a Jehan de lo alto de la catedral antes de morir a causa de sus heridas.

Al público le encantó *El Jorobado de Nuestra Señora de París* y pagó por las entradas precios tan elevados como 1,65 dólares (cuando lo normal eran unos cincuenta centavos) para ver a Chaney interpretar al personaje que da título a la obra. En general, los críticos alabaron su actuación, pero trataron duramente el filme por desviarse de la narración original («un espectáculo medieval espléndido y vigorosamente tratado», comentó el dramaturgo Robert E. Sherwood, por entonces crítico de *Life*, «pero trata de encontrar a Victor Hugo...»). Para ser justos, Worsley siguió la trayectoria de Hugo fotografiando y montando una considerable cantidad de la película desde la perspectiva de Quasimodo. Es uno de los primeros largometrajes de discapacidad física en reproducir el punto de vista de una persona discapacitada, aunque está claro que el director nunca permitió que esta estrategia continuara demasiado sin condicionar al público, a menudo a través de las pizarras, para que trate a Quasimodo principalmente como un objeto de espectáculo. Por ejemplo, a un plano medio de Quasimodo disfrutando de las campanas y mirando hacia abajo, al patio le sigue una panorámica desde su punto de vista mostrando a la gente, como hormigas, en el patio. Entonces pasa a un plano medio de Quasimodo que les grita, seguido por un cartel que dice: «Para la gente de la ciudad, él era inhumano, una monstruosa broma de la naturaleza, y, a causa de sus insultos, él sentía por ellos un desprecio y un odio amargos» (29).

La decisión de Worsley de dotar a Quasimodo del poder de la mirada sugiere poderosamente que existen di-

---

(29) William Seabury, *The Public and the Motion Picture Industry* (Nueva York: MacMillan, 1926), p. 127; *Life*, 24 enero 1924, p. 31.

menciones adicionales de un programa validista. Las partes de la película que el director presentó desde la perspectiva del campanero, a menudo refuerzan el tema general del aislamiento —en el ejemplo citado anteriormente, las tomas objetivas son de Quasimodo arriba, en su pedestal de Nôtre Dame, y las subjetivas, de la gente como diminutos puntos, abajo, a lo lejos— y, de forma más inquietante, reflejan el mismo tipo de tendencia masoquista que los realizadores de la época reservaron típicamente para las figuras femeninas (*vamps* en particular) a quienes concedieron la mirada fija. En una variante de la observación de Mary Ann Doane de que «el ejercicio de la mujer de una activa mirada fija escrutadora sólo puede ser simultá-



*Clopin y Quasimodo (Ernest Torrence, Lon Chaney) demuestran su respeto mutuo en El Jorobado de Nuestra Señora de París (1923). Echando una mano está Nigel De Brulier como el ascético Dom Claude.*

nea con su propia condición de víctima», Quasimodo también es castigado por lo que ve, porque, como a las mujeres, se le ve como una amenaza al orden patriarcal. Juntos, estos factores reducen, en efecto, la mirada de Quasimodo a una parodia del «poder de la mirada fija» ejercida por los hombres capacitados en las películas (30).

Cuando la Universal estrenó *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, en septiembre de 1923, Thalberg ya se había marchado del estudio para ser director de producción en Louis B. Mayer Productions. La compañía llegó a ser parte de la Metro-Goldwyn-Mayer el año siguiente, y una de las primeras decisiones de Thalberg como jefe de producción fue hacer a Chaney un contrato de larga duración. Después de que el actor terminara una última cinta para la Universal —resultó ser el memorable *El Fantasma de la Opera* (*The Phantom of the Opera*)—, Chaney entró en lo que sería la última fase de su carrera. Actuó en dieciocho filmes para MGM y permaneció con el estudio hasta su muerte, en 1930. El fue uno de los primeros residentes del envidiado «Hogar de las Estrellas» de Hollywood.

Incluso antes de que atrajera a Chaney a su nuevo estudio, Thalberg ya había dado pasos, deliberadamente o no, para hacer de la MGM el primer estudio de Hollywood que desarrollara películas con temas de discapacidad, una posición que se mantuvo hasta bien entrados los años cuarenta. Thalberg, que había nacido con una discapacidad (tenía una deformación congénita en el corazón, tan grave, que los doctores le predijeron que no viviría más allá de los treinta años), también había contratado al escritor-director Tod Browning, que había dirigido a Chaney en *The Wicked Darling* (1919) y *Fuera de la Ley* (*Outside the Law*, 1921) mientras estuvo en la Universal, y era muy consciente del talento del actor. Thalberg descubrió que la emergente predilección de Browning por los melodramas

---

(30) Mary Ann Doane, «The "Woman's Film": Possession and Address», en *Feminist Film Criticism*, Doane, Mellencamp y Williams (eds.), p. 72. Ver también Williams, «When the Woman Looks», p. 85.

vengativos y las múltiples habilidades de actuación de Chaney casaban muy bien, y Browning dirigió casi la mitad de los filmes de Chaney de la MGM, varios de los cuales presentaban a Chaney como un personaje con una discapacidad física.

La respectiva consideración profesional de Browning y Chaney era curiosa, por no decir más. Browning, que había animado a Chaney para no dejar pasar el papel de el Rana después de haberlo visto en la encarnación teatral de *El milagro* y había admirado el trabajo del actor como el vengador sin piernas en *The Penalty*, le vio como el actor perfecto para sus obras. Browning dijo de Chaney en una entrevista de 1928: «soy particularmente afortunado de llevar a cabo mis ideas teniendo un artista como Lon que toma apariencias y disfraces de la más grotesca naturaleza... El haría cualquier cosa, permite que se le haga casi cualquier cosa, por el bien de sus películas. Cuando estamos preparados para hablar sobre una nueva historia, él entra a paso lento en mi oficina y dice "Bien, ¿qué va a ser esta vez, jefe?". Yo digo "Esta vez se caerá una pierna, o un brazo, o una nariz, lo que sea". Lon se sentará allí un minuto, rascándose la nuca. Hmmm, dirá. Será bastante difícil. Pero lo haremos». Chaney, por otra parte, se mostraba bastante indiferente sobre Browning. «He tenido buenos directores», dijo ese mismo año. «Tod Browning y yo hemos trabajado tanto juntos que le llaman el director de Chaney. A mí me gusta su trabajo. Creo que Victor Seastrom [Sjöström] y Benjamin Christensen son grandes directores. Sus valores son buenos. Pero a mí no me preocupa realmente quién de ellos me dirige» (31).

Aunque su admiración por sus respectivos talentos era algo menos que mutua, Browning y Chaney funcionaron bien como equipo de filmación bajo las órdenes de Thalberg. Su primer trabajo sobre un tema importante de discapacidad —*Maldad encubierta* (*The Blackbird*), de 1926,

---

(31) Browning se cita en Dickey, «Maker of Mystery», p. 80; Chaney se cita en Waterbury, «Lon Chaney», p. 113.

adaptado por Waldemar Young de una de las obras literarias de Browning— contiene ecos del anterior filme de Chaney *El milagro*. Chaney interpretó a Dan Tate, un matón capacitado apodado «el Mirlo» que considera los barrios bajos de Limehouse como su imperio criminal. Para eludir a la policía, Tate se esconde en una misión y asume una identidad física y espiritualmente muy alejada del vicioso Mirlo: su hermano, «el Obispo», un sacerdote amable y de buen corazón que tiene un lado paralizado y está gravemente deformado. (El papel, uno de los más exigentes de la carrera de Chaney, le obligaba a mantener los músculos y las articulaciones de un lado de su cuerpo perfectamente rígidos minuto tras minuto.) La historia principal de *Maldad encubierta* gira alrededor del deseo de Tate de romper un *affair* entre Madame Fifi (Renée Adorée), cantante de un club nocturno, y West End Berti (Owen Moore), un pulcro y acaudalado delincuente, rival de Tate por el afecto de Fifi. Sin embargo, el plan de Tate para romper la relación se tuerce cuando la policía entra en la misión después de que el Mirlo esté solo con Fifi y otra mujer. El crítico del *New York Times*, Mordaunt Hall, describió las acciones de Tate: «él entra de un salto en una habitación adyacente y finge haber estado forcejeando y luchando con su hermano lisiado mientras simplemente se cambia las ropas del Mirlo por las del Obispo. Con las prisas, se cae y está tan malherido que envían a buscar a un doctor. Sabiendo que se ha hecho pasar por el Obispo, no quiere que nada físico revele su truco y, por eso, cuando el médico aparece, a pesar del hecho de que está desgarrado por una intensa agonía física, se acuesta en la cama como si estuviera dormido» (32). Su espalda está rota, sus músculos y miembros agarrotados, pero Tate permanece sin arrepentirse hasta el final. «Les estoy engañando, les estoy engañando», el caco moribundo se ríe para sus adentros. Browning así prepara el escenario para la ironía final del filme, cuando la pobre gente a la que el Obispo ha ayu-

---

(32) *NYT*, 1 febrero 1926, p. 16.

dado en la misión se encuentra el cuerpo retorcido de Tate y dice «Dios será bueno contigo, Obispo, porque tú fuiste bueno con nosotros».

Impacientes por aprovechar el éxito de taquilla de *Maldad encubierta*, Browning y Chaney hicieron otra película de *gangsters*, ésta situada en Singapore. *La sangre manda* (*Road to Mandalay*, 1926) presenta a Chaney como un antiguo capitán llamado «Singapore Joe» que ahora regenta un burdel y que trata de sabotear el inminente matrimonio de su hija (Lois Moran) con un compinche de los bajos fondos apodado «el Almirante» (Owen Moore). Las luchas con criminales rivales le han dejado a Joe profundas cicatrices faciales y un solo ojo, y él se considera —por no mencionar su cuestionable carrera— tan repelente para su hija que le oculta su identidad. Aunque Joe mantiene la distancia (en una escena conmovedora, Joe se para en una tienda de regalos donde ella trabaja y, ansiosamente, clava los ojos en ella a través de un escaparate lleno de parafernalia religiosa), su asunto primordial ha sido siempre su bienestar. Durante años ha estado enviando dinero a su hermano, un sacerdote llamado James (Henry B. Walthall), para que le ayude a criarla y ahora quiere impedir que se case con uno de su cohorte criminal. Después de que Joe habla con su hermano para no celebrar la boda, varios de sus subordinados secuestran al Almirante. Sintiendo que su padre anda detrás del trastorno, la hija viaja hasta su burdel para enfrentarse con él, pero en su lugar se encuentra con un asiático llamado English Charlie Wing (Kamiyama Sojin) que trata de violarla. Joe interviene en el asalto y es fatalmente apuñalado.

Al menos un crítico estaba molesto con el énfasis del filme en el grotesco maquillaje de Chaney a expensas de su actuación. Mordaunt Hall se quejó de que «en esta película Chaney tenía un ojo tan cubierto, que parecía tener cataratas, y ese innegablemente concienzudo disfraz es culpable de gran parte de su representación. Es obvio en muchas de las escenas que él no quiere que el público olvide su ojo ciego». Sin embargo, Stuart Rosenthal, un crítico



*El escritor-director Tod Browning, una importante figura en el Cine del Aislamiento. Las probabilidades de crear otro drama de discapacidad vengativa contribuyeron, sin duda, a darle cierto brillo en sus ojos.*

moderno, vio en la fisonomía de Chaney algo muy diferente: una considerable gama de emociones que dan impulso a las escenas finales del filme. «Cuando Singapore Joe prepara con júbilo una broma pesada para el grasiento Charlie Wing, su cara sufre una transformación desde la malicia hasta la cólera, pasando por el asombro, para terminar en una teatral hostilidad cuando encuentra a su hija en la habitación con su hermano y el Almirante. Esto marca el tono para la escena final de la cinta, que culmina con el terrible ataque sexual del oriental y la muerte de Joe. Todo lo que precede a este momento es el tratamiento de un romance frustrado, en realidad, una pelea familiar. La cara de Chaney se utiliza estructuralmente en este caso como pivote visual para redirigir el modo» (33).

Browning fue pionero entre su generación de artistas de la imagen en movimiento en su habilidad de tratar el

---

(33) *NYT*, 29 junio 1926, p. 21; Stuart Rosenthal y Judith Kass, *The Hollywood Professionals, Vol. 4: Tod Browning, Don Siegel* (Nueva York: A. S. Barnes, 1975), p. 22.

drama de las oscuras relaciones entre los padres y sus hijos adultos. *La sangre manda* es uno de los múltiples ejemplos del trabajo de Browning, en el cual un padre rehúsa revelar su identidad a su hijo o descubre, para su inevitable disgusto, que él es, de hecho, el padre de una persona a la que, hasta la fecha, había estado manipulando durante mucho tiempo. *The Show* (1927), que Browning dirigió el año siguiente partiendo de un guión de Waldemar Young como una continuación de *La sangre manda*, sigue un patrón similar, incluso desde el punto de vista de caracterizar a un padre con la vista dañada.

Situado en un ambiente de carnaval en Budapest, *The Show* muestra un trío de estrellas de la MGM: Lionel Barrymore como «el Griego», Renée Adorée como «Salomé» y John Gilbert como «Cock Robin». En la atracción ferial del Palacio de Ilusiones, ellos representan una versión de la historia de Salomé y Juan el Bautista varias veces al día, en la cual el Griego aparece para decapitar a Cock Robin. Fuera del escenario, el Griego está enamorado de Salomé, que sufre los malos tratos del insensible y arrogante Cock Robin. La animosidad entre el Griego y Cock Robin es tan fuerte que, en una ocasión, el primero trata «accidentalmente» de usar un hacha de verdad con el segundo durante su actuación. Sucede que Salomé vive con un anciano veterano ciego (Edward Connelly) cuyo hijo ha sido encarcelado y sentenciado a muerte. Para mantener elevado el espíritu del anciano, Salomé ha estado escribiendo y leyéndole cartas haciéndole creer que habían sido escritas por su hijo. Un día, mientras Salomé esconde a Cock Robin de la policía, el Ingenuo Anciano confunde al actor de este espectáculo secundario con su propio hijo. Cock Robin mantiene la ilusión a petición de Salomé y descubre después de que el anciano ha muerto que era el padre de Salomé. Tocado por su bondad, Cock Robin finalmente vuelve a amarla.

Aunque eclipsado por las muchas producciones Browning-Chaney y rechazado por su protagonista (John Gilbert lo describió como «no hay nada de lo que sentirse or-

gulloso») (34), *The Show* es interesante en tanto que ofrece otra entrega del tema de «oscura relación familiar» y presenta a un padre cuya discapacidad juega un papel especial. (Si combinamos sus funciones con las del Griego, tenemos construido, en realidad, un vértice del triángulo de Edipo: una figura de Padre discapacitado, similar al de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.) Además, *The Show* era uno de los primeros filmes de Browning que utiliza el carnaval o un circo como telón de fondo para una historia que incluye una persona discapacitada. La vida del circo llegó a ser un motivo principal en sus trabajos posteriores; es un ambiente que utilizó para su más famoso filme de discapacidad, *La Parada de los Monstruos* (*Freaks*, 1932), y también para su siguiente filme, *Garras Humanas* (*The Unknown*, 1927).

Otra colaboración a tres bandas entre Browning, Chaney y Young —este último era claramente el escritor favorito del director, que una vez más adaptó una historia de Browning— fue *Garras Humanas*, protagonizada por Chaney como Alonzo (¡el nombre real del actor!), un actor de circo anunciado como «La maravilla sin brazos». Su especialidad es una estrafalaria actuación en la que le tira cuchillos a Estrellita (Joan Crawford) con los dedos de los pies. Alonzo realmente tiene brazos, aunque los mantiene fuertemente atados a los lados cuando está en público, aunque sólo lo sabe el asistente de Alonzo, un jorobado enano llamado Cojo (el protegido de Rex Ingram, John George). El tiene incluso dos pulgares en la mano izquierda, una anomalía que sería una gran estratagema argumental en el filme.

Alonzo está muy enamorado de Estrellita, pero la mujer, muy neurótica, tiene mucho miedo a que la toque un hombre. Una pizarra dice: «Estrellita desearía que Dios se hubiese llevado los brazos de todos los hombres». Durante

---

(34) Para denigrar aún más la película, Gilbert escribió: «Yo quería hacer Lilliom, pero se me negó el privilegio de hacer esa buena historia.» *The Show* fue lo último que vomitó de forma ilegítima. Ver Gilbert, «Jack Gilbert», p. 105.

una disputa, Alonzo mata al padre de Estrellita, el propietario del circo. Estrellita ve el asesinato, pero sólo puede identificar al asesino sobre la base de que el asesino tiene dos pulgares. Para evitar la identificación y al mismo tiempo cimentar su relación con Estrellita, Alonzo llega hasta el extremo de chantajear a un doctor para que le ampute los brazos. Por desgracia para él, la mujer supera su neurosis y se enamora de Malabar, el hombre fuerte del circo, cuya especialidad es contener dos caballos galopando en una gran rueda de ardilla, uno con cada brazo. Alonzo, ahora realmente sin brazos, se trastorna completamente y planea una extraña forma de venganza; durante una de las actuaciones de Malabar, él trata de obstruir la rueda con la esperanza de que los caballos arranquen los brazos del hombre fuerte de cuajo. Sin embargo, a Alonzo le sale el tiro por la culata ya que se resbala y se cae bajo los batientes cascos de los caballos.

Desde una perspectiva freudiana, es casi imposible no leer el miedo de Estrellita a los brazos de los hombres, la autodiscapacitación de Alonzo y la tentativa de éste de mutilar a Malabar como simbolismos sexuales ligeramente disfrazados. Como muchas otras cintas sobre discapacidad, los actos mutilantes en *Garras Humanas* pueden ser equiparados a una forma de inhabilitación o castración simbólica. De hecho, Stuart Rosenthal en su libro sobre Browning sugiere que Alonzo es un hombre muy viril y que su decisión de amputarse los brazos es una forma de autocastración para ganarse el afecto de la sexualmente tímida Estrellita (35). Alonzo, de repente inhabilitado, sufre un *shock* al saber que Estrellita ha superado sus inhibiciones sexuales, busca ahora «castrar» a su rival, el tipo de hombre que ella antes encontraba repugnante.

Si Chaney, Browning y Young eran conscientes de los profundos aspectos psicosexuales del filme, no lo expresaron en público. Chaney vio la cinta principalmente como su último intento de inculcar cualidades compensatorias en la gente que consideraba como la hez de la sociedad.

---

(35) Rosenthal y Kass, *Browning, Siegel*, p. 43.

«He tratado de mostrar que la gente humilde a menudo tiene los ideales más elevados», dijo. «En el fondo, cuando la vida no ha sido muy amable conmigo, siempre he tenido esta ternura de sentimientos, la compasión de un tipo por un compañero que sufre. *El Jorobado* era un ejemplo de esto. Lo mismo *Garras Humanas*.» Browning también minimizó cualquier subtexto: «Cuando estoy trabajando en una historia para Chaney, yo nunca pienso en el argumento. Sale por sí mismo después de que concibo una caracterización. Por ejemplo, en *Garras Humanas*, al principio yo empecé solamente con la idea de un hombre sin brazos. Veamos, me dije a mí mismo. ¿Cuáles son las situaciones más sorprendentes para tal deformidad? La trama final, que concierne a un actor de circo que utiliza sus pies como si fueran sus manos, que ama y pierde a la chica y finalmente intenta un terrible crimen con los dedos de los pies, salió de tal razonamiento. La misma regla se aplica en *La sangre manda*. El núcleo de la idea era simplemente un hombre de una atrocidad tan repugnante que estaba avergonzado de presentarse ante su hija. Es posible tener dos o tres argumentos y tratamientos con esta situación» (36).

Una cierta actitud sobre la discapacidad se detecta en los comentarios anteriores de Browning tanto como en sus filmes. Como Rosenthal señaló de Browning y sus intereses: «Le atraen inevitablemente las situaciones de frustración moral y sexual. En esto, al igual que en su preocupación por la culpabilidad intercambiable, las personalidades intercambiables y los patrones de atracción y repulsión humanas, coincide extraordinariamente con el cineasta francés Claude Chabrol. Lo que diferencia a Browning es su anormal fascinación por las criaturas deformes que pueblan sus filmes, una fascinación que no siempre es completamente intelectual, y en la cual encuentra un encanto extremo» (37).

---

(36) Chaney citó en Waterbury, «Lon Chaney», p. 113; Browning citó en Dickey, «Maker of Mystery», p. 80.

(37) Rosenthal y Kass, *Browning, Siegel*, p. 9.

Más aún, otro ejemplo que ilustra la atracción de Browning por las «criaturas deformes», por así decirlo, es *Los Pantanos de Zanzíbar* (*West of Zanzibar*, 1928), coescrita por Young basándose en la obra de Broadway Kongo, de Chester De Vonde y Kilbourne Gordon. Chaney interpretó a un mago profesional llamado Phroso («Flint», en algunas copias del filme) que se queda parálítico de la cintura para abajo después de que el amante de su esposa, un canalla llamado Crane (Lionel Barrymore), le tira de un balcón. Su deseo de vengarse del amante sólo se ve incrementado más tarde, cuando encuentra a su mujer muerta al lado de una niña pequeña. Pensando que Crane es el padre de la chica, Phroso (que ahora se llama «Piernas Muertas» en el filme) concibe un más siniestro y ciertamente forzado modo de venganza: secuestra a la niña, la cría hasta que alcanza la madurez y entonces planea asesinar a la joven mientras Crane observa. Sin embargo, el plan fracasa cuando Piernas Muertas descubre que la joven es su propia hija y muere después de salvarla de los asesinos que ha contratado. *Los Pantanos de Zanzíbar* es una ilustración muy gráfica de la predilección de Browning por crear personajes discapacitados con emociones fuertes y conflictivas mezclándose bajo la superficie. Como Rosenthal ha señalado: «la desfiguración física para Browning es un signo de un gran caos interno y de ninguna manera denota una criatura pura o comprensiva. En los filmes de Browning el sufrimiento real saca las cualidades peligrosas en un hombre. Cualquier buena obra que pueda hacer al final es el resultado de su fuerza inicial de carácter en vez del sufrimiento impuesto externamente, el cual fuerza a hombres como Piernas Muertas... a una nueva y más profunda culpabilidad» (38).

Los críticos del período apreciaron las habilidades para actuar de Chaney, pero fueron generalmente despectivos con los filmes y con sus ridículos y retorcidos argumentos. «Toda la idea es muy improbable», escribió J. S.

---

(38) *Ibid.*, p. 39.



*«Piernas Muertas» reacciona a las noticias de que la joven que él pensaba que era la hija de su enemigo es, sin embargo, su propia hija en Los Pantanos de Zanzibar (1928), de Tod Browning, un filme que protagonizaron Lon Chaney, Lionel Barrymore y Mary Nolan.*

Dickerson de *The Penalty*, una opinión compartida por Welford Beaton en su crítica de *Garras Humanas*: «la idea es ridícula, si nos tomamos la película en serio, lo que presumo que es lo que Browning quiere que hagamos... Es increíble que un hombre haga una cosa tan tonta; por tanto, la historia entera no convence y no es interesante». Aunque los filmes no cosecharon muchos éxitos de crítica, el público estaba fascinado por el concepto de los personajes físicamente discapacitados cuyos esfuerzos vengadores fallaban trágicamente, y acudieron en masa a los teatros que proyectaban tales películas. «Estaban tan estandarizadas, la trama y los personajes eran tan intercambiables que su éxito popular es difícil de explicar», escribió el his-

torizador William K. Everson. «Sólo podría atribuirse a las increíbles actuaciones de pantomima de Lon Chaney, quien ciertamente los salvaba de su mediocridad, y al hecho de que todos eran tan cortos y baratos, que era imposible no ganar dinero. La mayoría de ellos eran cuentos crueles, perversos y excesivamente morbosos. De forma individual podrían parecer un plato fuerte, por la predilección de Browning por los clímax irónicos bastante llamativos; pero vistos colectivamente, son un cliché» (39).

Si tomamos una perspectiva más amplia, sin embargo, comienzan a emerger otras posibilidades para la popularidad de los filmes. El filme de Chaney *El milagro* apareció el mismo año que los americanos presenciaron oleadas de soldados de infantería que volvían de la I Guerra Mundial cansados de las batallas, muchos de ellos ahora discapacitados. En vista de un renovado reconocimiento social de las minusvalías, Browning, Chaney y sus colaboradores podían haber basado sus siguientes filmes en la percepción de que los hombres físicamente discapacitados, tanto civiles como veteranos, estaban amargados como resultado de las contribuciones a la sociedad y el mantenimiento de su condición de minusválidos. (Vale la pena señalar que en 1920 —el mismo año de *The Penalty*, de Chaney— hubiera quedado claro que la Ley de Rehabilitación de Veteranos no servía sino para una pequeña minoría de veteranos y auguraba la Ley Smith-Fess, que Woodrow Wilson firmó ese año, y que autorizaba un programa de rehabilitación profesional para civiles físicamente discapacitados.) Como fue representado en las películas de Chaney y Browning, eran animales heridos física y psíquicamente, amenazas al orden patriarcal, que necesitaban castigo.

Esta observación no explica por sí misma la popularidad de las cintas, pero el público bien podía verse cautiva-

---

(39) *Motion Picture News*, 27 noviembre 1920, p. 4155; *The Film Spectator*, 20 agosto 1927, p. 7; Everson, *American Silent Film*, p. 221. Para un exhaustivo estudio de Chaney y su trabajo, ver Michael F. Blake, *Lon Chaney: The Man Behind the Thousand Faces* (Vestal, N.Y.: Vestal Press, 1993).

do por los mensajes primarios ofrecidos en el nivel subtextual de los filmes. Las películas de Chaney y Browning difieren de las primeras del Vengador Obsesivo como *The Circus Man*, *The Broken Law* y *The Ordeal*, en las que a menudo se incluye la acción de discapacitar dentro de sus contextos narrativos. (En los filmes más antiguos, las condiciones de minusvalía de los personajes —columnas vertebrales distorsionadas, normalmente— existían antes de comenzar las películas.) Las cintas bien podían haber forzado a los espectadores, a nivel inconsciente, a considerar a los personajes recientemente discapacitados como aberraciones postedípicas. En otras palabras, el público pudo haber percibido las figuras como renegados que habían violado la Ley del Padre rehusando reprimir su deseo por la Madre. Por tanto, estaban inhabilitados y entonces buscaban venganza como un medio de recuperar el falo. Aunque los realizadores y el público podían no haber sido totalmente conscientes de esto, estuvieron creando y recibiendo «marginados sexuales», tipos que sucumbían a atormentadores deseos prohibidos y quienes, a pesar de la retribución que inevitablemente recibían (o quizá a causa de ella), sería difícil que encabezaran la lista en términos de fascinación absoluta.

Aunque las representaciones de Lon Chaney de discapacitados físicos inundaron el Cine del Aislamiento durante los años veinte, ciertamente no era el único en llevar tales personajes a la pantalla. El grueso actor escocés Ernest Torrence, que interpretó en, al menos, dos filmes —*Tol'able David* y *El Jorobado de Nuestra Señora de París*— a un villano capacitado que se beneficiaba de la minusvalía de otros, apareció como uno de los más famosos personajes minusválidos, en 1924. Este fue el año en que Herbert Brenon, después de *The Two Orphans*, de la Fox, dirigió *Peter Pan* para la Paramount. Con un guión de Willis Goldbeck (un descubrimiento de Rex Ingram que más tarde alcanzó alguna notoriedad como el guionista principal de *La Parada de los Monstruos*, de Tod Browning) basado en la obra para niños del mismo nombre de James M. Ba-

Barrie, la película de Brenon presenta a Torrence en el papel del Capitán Garfio, el pirata que quiere vengar la pérdida de su mano, y a Betty Bronson como el personaje del título y foco de la cólera de Garfio.

Barrie, que estaba muy encaprichado con el tema de la villanía de Garfio («El hombre no es completamente malvado», escribió, «tiene un Tesoro en su camarote y es un excelente flautista»), había estado buscando el apoyo de los realizadores durante años, en especial de Mary Pickford, para que le prestara su talento a sus proyectos. En 1920, el sexagenario Barrie escribió un *Scenario for a Proposed Film of Peter Pan*, una especie de guión que tenía un cierto sentido cinematográfico, material que se podría cortar para la obra y presentado como una evidente fuente de placer por el dramaturgo. «Me divierto mucho acercándome al guión de Peter Pan otra vez e incluyendo cosas nuevas», escribió. «Podría continuar haciéndolo hasta el Día del juicio y, entonces, poner el juicio.» Los jefazos de la Paramount tomaron algunas de las ideas del guión, pero, por razones no del todo aclaradas, decidieron hacer la película a la manera teatral convencional, incluyendo el aspecto del filme. Generalmente, la forma de rodar del operador James Wong Howe consistía en planos generales, prácticamente sin movimientos de cámara, y él y Brenon redujeron el lenguaje cinematográfico al mínimo. Fue una cualidad que no pasó desapercibida para el dramaturgo escocés: «Hoy he visto un trozo de la película de *Peter Pan* con todos los cortes que yo había hecho y pensé que estaba mucho mejor, pero hasta aquí sólo está repitiendo lo que se ha hecho en el escenario, y la única razón para hacer una película sería hacer las cosas que el teatro no puede hacer» (40).

A pesar de la teatralidad general de *Peter Pan*, Brenon representó parte de la cinta desde la perspectiva del per-

---

(40) James M. Barrie, *The Plays of J. M. Barrie* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1928), p. 73; carta a Cynthia Asquith, 27 diciembre 1920, en *Letters of J. M. Barrie*, ed. Violet Meynell (Nueva York: Charles Scribner's Son, 1947), p. 187; *ibid.*, carta a Cynthia Asquith, 14 noviembre 1924, p. 201.

sonaje discapacitado, como Wallace Worsley había hecho el año anterior con *El Jorobado de Nuestra Señora de París*. Durante una escena crucial en la que Garfio trata de envenenar a Peter Pan, Brenon dotó a Garfio con el «poder de la mirada», alternando primeros planos y planos medios de él cuando mira hacia Pan con planos generales de Pan dormido. Worsley había utilizado esta estrategia al servicio del programa validista (en este caso, aumentando el aislamiento de Quasimodo), y lo mismo hizo Brenon. Su decisión de fragmentar cinematográficamente el cuerpo de Garfio mediante una serie de primeros planos le permitían la oportunidad perfecta de acentuar lo que Barrie utilizó para definir la identidad del villano. Como Jacqueline Rose ha señalado, la infame prótesis del capitán es el primer y el último signo de él en la escena y sirve de base a sus palabras: «un retruécano visual-verbal con Garfio como nombre y como objeto» (41). Aunque Barrie es, de hecho, el principal responsable de desarrollar la máscara de Garfio, el énfasis de Brenon de la prótesis —repetida en el *Peter Pan* de Disney (1953) y en *Hook*, de Steven Spielberg (1991)— no tiene homólogo en esta escena de la obra de Barrie. Además, el director deja claro que el malhechor finalmente recibe castigo por mirar, como Worsley había hecho con Quasimodo.

Garfio no era el único marinero que sirvió como modelo para el Vengador Obsesivo cinematográfico. Otro importante antecedente literario fue el Capitán Ahab de *Moby Dick*, y ese personaje también encontró su espacio en las pantallas a mediados de los años veinte. El principal responsable fue la afamada estrella teatral John Barrymore, que, cuando estaba en la cresta de su popularidad, firmó un contrato de tres grandes películas con la Warner Bros. en la primavera de 1925. La Warner quería que la primera de sus «superpelículas» fuera *Don Juan*, pero este antiguo filme de la Vitaphone tendría que esperar; el ídolo de

---

(41) Jacqueline Rose, «Writing as Auto-Visualisation: Notes on a Scenario and Film of *Peter Pan*», *Screen*, 16, n.º 3 (otoño 1975): 47.

las sesiones de tarde, cuyo extraordinario acuerdo contractual le dio el derecho de aprobar o sancionar el tema principal de los tres filmes, insistió en que la película inicial fuera una adaptación de *Moby Dick*. Barrymore, que tenía una primera edición de la obra de Melville de 1851 entre sus queridas posesiones, consideraba a Ahab un «papel soñado» y procuró llevar la novela a la pantalla con ilusión: «Este libro me atrae y siempre lo ha hecho. Tiene un especial atractivo ahora, ya que en los últimos años, en el teatro y en la pantalla, he interpretado tantos personajes archiconocidos, henchidos de orgullo, con pelucas de cabello rizado —príncipes, reyes y similares—, que yo disfruto muchísimo el rudo y casi demoníaco personaje en el que se convirtió el Capitán Ahab en la última mitad de la película después de que *Moby Dick*, la ballena blanca, le amputara la pierna» (42).

No es una exageración señalar que el «Gran Perfil» estuviera encantado con la oportunidad de interpretar personajes atormentados y con discapacidades. Era como si Barrymore quisiera demostrar al público que no era una simple «estrella», sino un consumado actor que podía hacerse cargo de atormentados papeles asociados con Lon Chaney en la mente de los aficionados al cine. Uno de sus papeles favoritos en el teatro era Richard Crookback, de Shakespeare, un personaje que interpretó y que fue muy aclamado en una producción de Hollywood de *Richard III* en 1920. Se derrumbó por las exigencias físicas y psicológicas del papel al cabo de un mes, pero, no obstante, le agradó la oportunidad de haberlo interpretado: «Yo creo que fue la primera actuación genuina que realicé y quizá la mejor de ellas. Fue la primera vez en la que me metí de verdad dentro del personaje que estaba interpretando. Quiero decir que pensaba que yo *era* el personaje y en mis

---

(42) Barrymore se cita en James Kotsilibas-Davis, *The Barrymores: The Royal Family in Hollywood* (Nueva York: Crown Publishers, 1981), p. 99; John Barrymore (con Karl Schmidt), *Confessions of an Actor* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1926). La cita aparece en la última página del libro.

sueños *sabía* que era él» (43). Para Barrymore, el papel de Ahab representaba, precisamente, el retorno a ese tipo de intensa experiencia interpretativa.

A pesar del presumible éxito de un proyecto que contaba con el talento de Barrymore, el estudio estaba preocupado porque esta traducción fiel de la novela de Melville pudiera ganarse la antipatía de un significativo número de espectadores. «No sé qué vamos a hacer para incluir un asunto amoroso», escribió Barrymore. «El podría enamorarse de la ballena. Sin embargo, estoy seguro de que Hollywood encontrará la forma» (44). De hecho, lo hizo. El productor jefe, Jack Warner, asignó el guión a Bess Meredyth, una guionista de cine con alguna experiencia en diseñar Vengadores Obsesivos (ella escribió los guiones de la cinta convertida en serie de la Universal sobre un paralítico vengativo llamada *The Trey of Hearts* en 1914), e inventó rápidamente un triángulo amoroso para la producción, ahora titulada *The Sea Beast*. Meredyth entregó el guión al director Millard Webb, un kentuckiano que, como ella, había entrado en el negocio como extra en las películas de D. W. Griffith, y, en su manos, el triángulo tomó una importancia igual a la obsesión de Ahab con la ballena blanca.

Barrymore entró de todo corazón en la producción y utilizó su considerable influencia para decidir muchos aspectos del filme. Ejerciendo su derecho a escoger a la actriz que sería su pareja, Barrymore y Webb vieron innumerables pruebas de pantalla de coprotagonistas potenciales antes de que, por fin, se quedaran con la veinteañera Dolores Costello, que era, por casualidad, la hija de un actor de Broadway que había protagonizado el *Richard III* de la Vitagraph en 1908, Maurice Costello. Barrymore bombardeó a Meredyth con ideas sobre la historia y las caracterizaciones, muchas de las cuales ella, diplomáticamente, rechazó. El ayudó a supervisar la construcción de decora-

---

(43) Citado en Gene Fowler, *Good Night, Sweet Prince: the Life and Times of John Barrymore* (Nueva York: Viking Press, 1944), p. 194.

(44) Barrymore, *Confessions of an Actor*, n. p.

dos y atuendos. Siendo un pescador de altura voraz, Barrymore incluso trató de convencer a Warner para que acorralara a una verdadera ballena con la cual podía hacer la batalla (a lo que el estudio se opuso, alegando el gasto y el riesgo para su estrella).

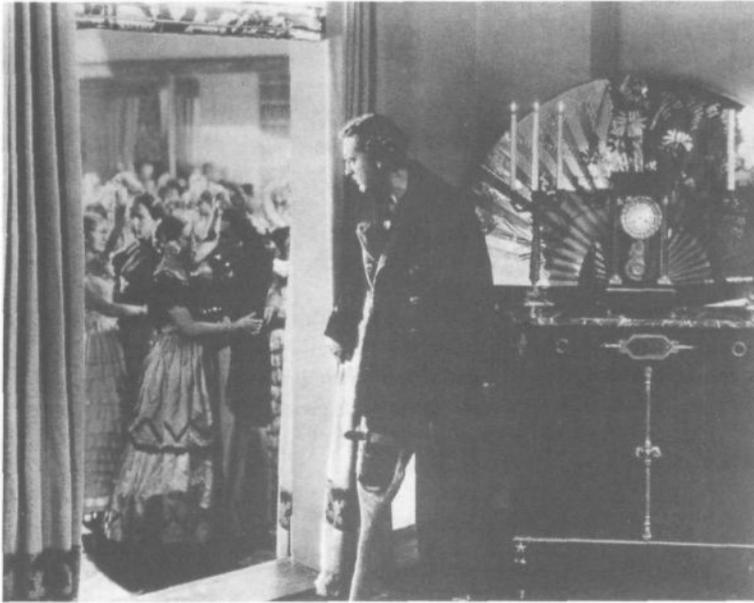
Filmado entre el puerto de San Pedro y las islas Catalina, *The Sea Beast* presentó a Barrymore en el papel de Ahab Ceeley, un ballenero de New Bedford cuyo conflicto, que se ha ido cociendo lentamente desde hace tiempo, con su medio-hermano Derek (George O'Hara) por la bella Esther (Dolores Costello) llega a su ebullición cuando Derek empuja a Ahab por la borda durante una expedición ballenera y la ballena blanca gigante llamada Moby Dick le arranca la pierna. De vuelta a tierra, Derek engaña a su medio-hermano discapacitado haciéndole creer que Esther no le ama, un ardid que envía a Ahab de vuelta al mar, donde persigue a Moby Dick con la intención de vengarse de la ballena. (En este punto, puede haber algunas preguntas como a quién se refiere el título del filme [literalmente, Bestia del Mar]. Una etiqueta más apropiada podría haber sido *Sea Beasts* [Bestias del Mar].) Otra de las invenciones de Meredyth —que se aleja totalmente de la novela de Melville, al igual que otros filmes del Vengador Obsesivo— fue el final feliz. Tras enterarse de la traición de Derek y de vengarse, Ahab vuelve a una vida relativamente armoniosa con su adorada Esther.

Aunque el romántico argumento secundario de Meredyth era muy cuestionable para el purista de Melville y su conclusión bastante subversiva en un nivel psicoanalítico (la búsqueda vengativa de Ahab sobre Derek y la ballena, representaciones paternalistas, lejos de salirle mal, consigue su propósito y conduce a situaciones equivalentes a «una reunión de madre e hijo»), la Warner Bros. apenas consideró *The Sea Beast* como una afrenta a los valores patriarcales mayoritarios; de hecho, el estudio decidió hacer una exhibición en sesiones numeradas cuando se dio cuenta de que sería un éxito, como sucedió en seguida. Alquilieron grandes teatros para proyectar el filme y le carga-

ron la fuerte suma de dos dólares de entonces por la entrada, y la estrategia dio resultado. *The Sea Beast* estuvo entre las películas más taquilleras de la Warner ese año. El público la adoraba, como hicieron los críticos, sin preocuparse por la fidelidad de *The Sea Beast* a la novela de Melville. Calificándola de «eminentemente satisfactoria» y «un clásico», un crítico de *Photoplay* se entusiasmó: «lo más sobresaliente del largometraje es la exquisita historia de amor de Ahab y Esther, bellamente interpretada por John Barrymore y Dolores Costello. Lo florido de su romance, la dulce agonía de sus partidas cuando Ahab se hace a la mar, la angustia causada por el malentendido que separa a los amantes, son algunos de los momentos más conmovedores jamás aparecidos en la pantalla». El romance y la implicación de que a este personaje discapacitado le espera una vida relativamente tranquila significó una importante reorientación con respecto a las primeras películas de Vengadores. Las clásicas colaboraciones de Browning y Chaney continuaron, aunque Barrymore, como el puntal básico de la cinta, parecía más interesado en dejar ver la angustia de su personaje. Como el crítico de *Photoplay* señaló de la actuación de Barrymore, «su agonía es casi demasiado realista en la escena en la que los marineros cauterizan el sangrante muñón de la pierna arrancada por la bestia marina. Es demasiado espantoso para las almas sensibles». El crítico de la *National Board of Review Magazine* lo encontró asimismo excesivo: «Su trabajo escénico frecuentemente muestra una tendencia a la exageración y una indulgencia en la virtuosidad por su propio bien. Su registro de dolor cuando le cauterizan la pierna lacerada con hierros ardientes está ciertamente "muy pasado" como corresponde a un efecto artístico.» No obstante, aunque Barrymore dejó de hacer los papeles «archiconocidos» y «orgullosos» que se esperaban de él, tardó en repetir la experiencia. Durante los primeros años del sonoro, encontró esa oportunidad (45).

---

(45) Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System* (Londres: MacMillan, 1986), p. 104; *Photoplay*, marzo 1926, p. 55; *National*



*El perfil del aislamiento: el legendario John Barrymore en el papel del Capitán Ahab en The Sea Beast (1926), el primero de los diversos filmes de la Warner Bros. basado en el Moby Dick de Herman Melville.*

Mientras tanto, a su hermano Lionel le tocó el turno como personaje discapacitado en otra obra que sigue la tradición del Vengador Obsesivo. Como *The Sea Beast*, *Drums of Love* (1928) carecía de los perfiles definidos de los filmes de Browning-Chaney, pero, a diferencia del primero, estaba dirigido por una persona versada en el Cine del Aislamiento: un amigo íntimo de los Barrymore llamado D. W. Griffith. Los escasos beneficios de taquilla de *Dos huérfanas* y otros costes financieros habían forzado a Grif-

---

*Board of Review Magazine*, marzo-abril 1926, p. 14. Se publicó una edición de *Moby Dick* para que coincidiera con el reestreno de *La fiera del mar*, una crítica de la Warner que no convence a nadie defiende que se desvía mucho de la novela. La declaración está reimpresa en Hollis Alpert, *The Barrymores* (Nueva York: Dial Press, 1964), p. 260.

fith a vender su estudio de Mamaroneck en 1925 y, a finales de los años veinte, estaba en la nómina del nuevo jefe de la United Artists, Joseph Schenck (46). Uno de sus primeros proyectos como director bajo las órdenes de Schenck fue una adaptación de la famosa tragedia italiana *Francesca da Rimini*, escrita por Gerrit Lloyd, el que fuera agente publicitario de Griffith. Griffith, sin duda, estaba impresionado por el *pedigree* del melodrama (*Francesca da Rimini* había sido la fuente de inspiración de innumerables obras artísticas) y estaba bastante familiarizado con uno de sus vástagos: la adaptación teatral de George Henry Boker de 1853, ampliamente revisitada durante el siglo XIX. Con la promesa de Schenck de contar con libertad artística y financiera y la oportunidad de trabajar de nuevo con uno de sus actores favoritos, Griffith se lanzó al trabajo (47).

Quizá para evitar ir a la deriva de las leyes de la propiedad intelectual, Lloyd y Griffith trasplantaron la famosa historia italiana a la Sudamérica portuguesa y titularon su película *Drums of Love*, pero, sin embargo, fueron bastante fieles a la obra de Boker. Narraron la historia del Duque Cathos de Alvia (Barrymore), un noble del siglo XVIII que va a contraer matrimonio, concertado, con la hija de un rival político. La Princesa Emanuella (Mary Philbin) no co-

---

(46) Por casualidad, ocurrió un revés que tiene algo de Vengador Obsesivo: un joven llamado Edward Bender perdió una mano durante el rodaje de *America*, de Griffith (1924), cuando explotó un cañón y demandó a Griffith por 50.000 dólares. El juez falló a su favor, recompensándole con 20.000 dólares. Ver Henderson, *D. W. Griffith: His Life and Work*, p. 267.

(47) Obras, pinturas, óperas, al menos un poema sinfónico y un filme de la Vitagraph de 1907 producido por J. Stuart Blackton, con Florence Turner en el papel titular, están entre la abundante descendencia artística a lo largo de los siglos. Ver Wagenknecht y Slide, *Films of D. W. Griffith*, p. 230, y Anthony Slide, *The Big V: A History of the Vitagraph Company* (Mutechen, N.J.: Scarecrow Press, 1976), pp. 18-19. Se puede encontrar un juicio sobre el gran aprecio de Griffith por el trabajo de Barrymore en las pp. 89-90 de una crónica autobiográfica sin título de aquél. MOMA.

noce a su prometido, mucho mayor que ella y que tiene la columna vertebral distorsionada. (Barrymore incluso se pegó pelo animal en el dorso de las manos, para aumentar las cualidades «repulsivas» del Duque y para reforzar la asociación de tales personajes con las bestias que destacaron en los primeros filmes de Chaney como *A Blind Bargain* y *El Jorobado de Nuestra Señora de París*.) El Duque envía a su guapo hermano menor, el Conde Leonardo (Don Alvarado, con un aspecto muy parecido al de Valentino), a buscarla y no tarda mucho tiempo en saltar chispas entre los dos jóvenes. Mientras el Duque está fuera, en la guerra, Emanuella y Leonardo se enredan en un furtivo amor. Ellos son observados por el vengativo bufón de la corte, Bopi (Tully Marshall), quien más tarde informa al Duque de sus indiscreciones. El final original de *Drums of Love* más o menos sigue la conclusión establecida en las muchas historias de Francesca da Rimini: al ver violado su código moral, el Duque asesina a los jóvenes amantes antes de expirar.

Con alguna reminiscencia de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *The Show* en su posicionamiento de un hombre discapacitado como una ingenua figura paterna, *Drums of Love* se estrenó en Nueva York en enero de 1928 e inspiró solamente elogios poco entusiastas. Su pobre recepción se debe en parte al trágico final de la película, que es incongruente por la concepción de Lloyd y Griffith de Cathos (se basaron demasiado en el personaje de «Lanciotto» de Boker) y la manera en que Barrymore lo interpreta. En relatos anteriores de Francesca da Rimini, Lanciotto era una simple encarnación de la villanía, pero en manos de Boker el personaje llegó a ser más y más complejo y amable. Normalmente, este desarrollo sería una cosa positiva, pero, en su deseo de crear un personaje de proporciones shakespearianas, Boker introdujo tantos elementos de conflicto que, según su biógrafo, Lanciotto llegó a ser «ininteligible» y confundió el trágico final de la historia. Lloyd y Griffith, desafortunadamente, reprodujeron este defecto en su filme y la actuación de Barrymore en el

papel del «cornudo» Cathos, muy sensible, sólo lo acentuó, al igual que lo hicieron las representaciones bastante simples de Philbin y Alvarado. Como Richard Schickel ha escrito, «quizá no es tanto la muerte de los amantes, después de todo, no son una pareja interesante, lo que molesta al público, sino el hecho de que es el duque que interpreta Barrymore quien, tras ganarse el corazón de los espectadores, ahora debe rendirse a los dictados del "honor" y darles muerte. Uno no quiere que haga eso y no lo cree totalmente capaz de este acto» (48).

Creyendo que la cirugía mejoraría las oportunidades del filme con la crítica y el público, Griffith volvió a llamar al reparto y al equipo de filmación y rodó un nuevo final el mes siguiente. Este nuevo final, que Griffith injertó en la película para su estreno general en marzo, también tiene trazas del Vengador Obsesivo: Bopi echa en cara al Duque las violaciones de su código moral, que no tienen desagravio, y ambos se hieren mortalmente el uno al otro. El moribundo Cathos perdona a Emanuella y a Leonardo, permitiendo así a los jóvenes amantes continuar su romance. Aunque este extraño final es de alguna manera más consecuente con las caracterizaciones que le precedieron, es todavía ofensivo; no sólo mantiene la idea de otro personaje discapacitado que termina en tragedia, sino que ahora también presenta la idea de una persona incapacitada que, lejos de recibir justicia por la transgresión moral contra él, muere mientras los transgresores prosperan. Por decirlo de otra forma, otro personaje discapacitado muere de el polvo en nombre de la felicidad de los capacitados. Este nuevo final no mejora nada la posición de la cinta

---

(48) Oliver H. Evans, *George Henry Boker* (Boston: G. K. Hall, 1984), p. 79; Schickel, *D. W. Griffith*, p. 539. El análisis de Evans de la obra de Boker se centra en la inconsistencia de Lanciotto y uno de sus principales argumentos es que el dramaturgo transformó a Lanciotto en una amalgama de los personajes de Shakespeare. El personaje se parece a Ricardo, pero su indecisión, su condición de víctima y sus tendencias suicidas recuerdan a Hamlet, Macbeth, Lear y Julio César. Ver Evans, *George Henry Boker*, pp. 71-88 y 129-131.

con respecto a la crítica y al público, indicando, entre otras cosas, que el público estaba, en el fondo, cansado de estas cosas.

Un examen del final de la era muda no estaría completo sin alguna mención de una película que, aunque oscura en sus propios términos, sentó el precedente para un nuevo ciclo de filmes que presentaban personajes discapacitados con cualidades negativas y/u obsesivas: *The Magician* (1926), el último filme de discapacidad de Rex Ingram. Adaptado de una novela de 1908 de Somerset Maugham y filmado en las diminutas instalaciones de producción de Ingram en la Riviera francesa (para escapar de Irving Thalberg y de Louis Mayer y la restrictiva mentalidad corporativa que representaban para él, Ingram se trasladó a Niza en 1924, donde continuó haciendo películas para la MGM), *The Magician* está protagonizado por el distinguido actor alemán Paul Wegener en el papel de Oliver Haddo, el personaje del título. Para hacer este personaje, Ingram —y Maugham antes que él— se basó en el gran sacerdote del ocultismo, Aleister Crowley. Semejante al Dr. Frankenstein de Mary Shelley, Haddo, morador del castillo, necesita el corazón de una virgen para revivir un cadáver y rapta a una joven (Alice Terry) la víspera de su boda para tal propósito. Le hipnotiza, pero su novio (Ivan Petrovitch) frustra sus intenciones antes de que pueda llevar a cabo sus propósitos. Ayudando a Haddo en esta siniestra historia está un jorobado diabólico y enano, interpretado, con los dientes rotos y el pelo enmarañado, por Henry Wilson, por aquel entonces el amuleto de buena suerte viviente de Ingram. Aunque el filme recibió muchas críticas negativas y respondió pobremente en taquilla —el público y la crítica esperaban algo más en la línea de Ingram (que hacía tradicionalmente cuentos románticos) y se desanimaron por las espeluznantes implicaciones de la cinta—, dio paso a una tendencia que tuvo resonancia durante toda la década de 1930 y años posteriores. Como William K. Everson ha argumentado, *The Magician* «era probablemente el primer ensayo sangriento de Hollywood de la escuela del

“doctor loco”» y contiene los ingredientes de muchos de los filmes de terror que se hicieron después. Sabiendo que la novela de Maugham no contiene referencias a ningún asistente de laboratorio, discapacitado o no (Ingram inventó el personaje para la película, presumiblemente para dar trabajo a su amigo Wilson y para sacar partido de la fascinación del público por figuras como el Quasimodo de Lon Chaney), *The Magician* bien podría ser la primera en la larga lista de películas que tienen a un personaje masculino secundario con deformaciones en la columna que obedientemente sirve a su amo loco (49).

Si se puede extraer un mensaje de la amalgama de películas mudas que va desde 1912 hasta el final de 1920, es éste: los realizadores hicieron creer a su público que las normas para la gente físicamente discapacitada eran la indefensión y la dependencia de los capacitados y que si no llegaban a curarse, o al menos a mantener la dependencia, eran pervertidos peligrosos. Si en las películas los personajes minusválidos mostraban sus méritos mediante alguna combinación de buenas obras, inocencia, espiritualidad y una vida, en general, de largo sufrimiento, y no eran ancianos, probablemente volverían al mundo de la mayoría —como si fuera su última «recompensa»— mediante una curación. Significativamente, ésta es una acción que no está en sus manos; los doctores, representantes de la sociedad capacitada, administrarían la cura en la clásica moda paternalista, aunque, en ocasiones, un feliz accidente o la figura paternalista más importante de todas —Dios— sería la causa. El énfasis de la industria del cine en la pasividad con respecto a uno mismo, también tomó una forma mucho más oscura. Sus practicantes nunca vacilaron en mostrar lo que recibirían los personajes discapacitados si se desviaban de los roles socialmente aprobados para ser autodependientes y tomar sus propias decisiones, especialmente para los amargados y vengativos: el

---

(49) Everson, *American Silent Film*, p. 219. Para una revisión contemporánea, ver *MPW*, 6 noviembre 1926, p. 41.

castigo, normalmente la muerte. Los realizadores, evidentemente, encontraron algo que objetar sobre la gente con discapacidades permanentes; en la mayoría de sus películas, encontraron que, o bien tenían cura y reabsorbían los personajes dentro de la sociedad mayoritaria, o bien los mataban.

Curación o muerte. Palabras desoladoras, pero que básicamente resumen la no tan escondida filosofía de la mayoría de la sociedad hacia su minoría discapacitada, como reflejaron en sus cintas de la era muda, particularmente en los largometrajes. Esta filosofía, aunque inquietante, no



*El diabólico jorobado listo para cometer crímenes inconfesables llegó a ser común en los filmes mudos. Separado de los que tiene a su cargo por una escalera, el ayudante de laboratorio de Olivier Haddo (Henry Wilson) vigila receloso al héroe afligido (Ivan Petrovitch) y a su siempre agradecida heroína (Alice Terry) en *The Magician*, de Rex Ingram (1926).*

es tan sorprendente en vista del hecho de que ha guiado la mayoría de las acciones en numerosas ocasiones. Como Roland Barthes observó en su importante *Mythologies*, una sociedad *petit-bourgeois* actúa típicamente sobre su miedo a los Otros neutralizándolos en una de estas dos maneras: transformándolos en partes de sí misma o condenándolos. «Cualquier diferencia es reducida a igualdad», escribió, «porque el Otro es un escándalo que amenaza la existencia [pequeño burguesa].» (De hecho, el anexo de Robin Wood sobre la opinión de Barthes se corresponde incluso más estrechamente con esta filosofía de «curación o muerte». La sociedad burguesa trata con la Desigualdad, argumentó, «rechazándola y *si es posible aniquilándola* o presentándola como segura y asimilándola, convirtiéndola, tanto como sea posible, en una réplica de sí misma» [énfasis del autor]) (50).

Más interesante es que las películas de este período machacaron un mensaje muy diferente del defendido durante los mismos años por los profesionales de la rehabilitación. Estos líderes en su campo insistieron en que los soldados y los civiles podían vencer sus discapacidades, volver a encontrar un trabajo y convertirse en ciudadanos útiles de nuevo, *si* tenían la actitud correcta. Quizá reconociendo la lentitud del Gobierno y la ineptitud general sobre tales hechos, los profesionales de la rehabilitación hicieron hincapié en la autodependencia como la llave de una vida satisfactoria. Esta perspectiva, que representaba una manera increíblemente sesgada de tratar la minusvalía (en particular por su falta de respeto hacia la discriminación dirigida inevitablemente hacia la gente con discapacidades físicas), contenía el mensaje positivo de que la gente debía hacerse cargo de sus propias vidas. Como hemos observado, sin embargo, era un concepto que la industria del cine encontró insostenible.

---

(50) Roland Barthes, *Mythologies*, traducción de Annette Lavers (Nueva York: Hill and Wang, 1972), p. 151; Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan* (Nueva York: Columbia University Press, 1986), p. 73.

Esta aparente discrepancia entre los programas de dos principales instituciones puede explicarse mejor en términos de lo que podríamos llamar fenómenos de demora. En virtud del hecho de que la industria del cine necesita meses, años e incluso décadas, en algunos casos, para reajustar su modo de pensar y crear películas que reflejen sentimientos mayoritarios, las películas no pueden sino ir a rastras de las opiniones mayoritarias. El punto de vista de Molly Haskell es acertado:

«A los sociólogos les gusta pensar en el cine como un espejo de la sociedad, pero, por supuesto, el registro que les proporciona es realmente un documento histórico, ya que en el tiempo que se necesita hasta llegar a un acuerdo para hacer una película, producirla y estrenarla, la sociedad cuyo retrato ofrece ha adquirido nuevas arrugas y líneas de expresión. El retraso ha sido tradicionalmente una función no de la logística de la realización, sino del natural conservadurismo de los potentados que se encargan de ellas, *ombudsmen* del "público de masas", que responden a los estímulos con menor rapidez que los novelistas, ensayistas y estetas» (51).

Incluso cuando el Gobierno de los Estados Unidos estaba haciendo planes para el número masivo de veteranos discapacitados, por ejemplo, la industria del cine, en su mayor parte, todavía estaba produciendo, a pedales, cintas muy sentimentalizadas. Incluso hubo un mayor retraso en la industria tras el mensaje general de autodependencia. Hizo falta una segunda guerra, dos docenas de años después, para proporcionar el clima adecuado para que la industria del cine se pusiera al corriente, pero cuando lo hizo —como se verá en el capítulo cinco— introdujo el mensaje con una venganza.

---

(51) Molly Haskell, «Movies 1973», *The Massachusetts Review*, 14, n.º 4 (otoño 1973): 815.

Tan cuestionables como son estas imágenes hoy, los realizadores de aquel entonces les encontraron un sentido más útil, el mantener a la minoría físicamente discapacitada en su sitio. Cuando la industria maduró en un oligopolio repleto de novatos guiados por una filosofía conservadora siempre en expansión, las perspectivas de las imágenes ilustradas tuvieron un futuro muy poco prometedor.

## 4. LA EDAD DE ORO DE LOS MONSTRUOS

Incluso cuando la emergente tecnología del sonido sincronizado prometía nuevas posibilidades artísticas y comerciales para los realizadores, los poderes económicos se aseguraron la continuación de las tendencias conservadoras que desarrollaron durante el período inmediato al término de la I Guerra Mundial. Como resultado de esta siempre creciente competición por los dólares de los aficionados al cine y los elevados costes de producción y exhibición de películas, el proceso de consolidación de Hollywood continuó rápidamente. Muchos pequeños negocios que habían sobrevivido a los efectos deflacionistas en los primeros años veinte fueron absorbidos por rivales o simplemente murieron uno por uno. Pocos estudios continuaron haciendo películas, y los que lo hicieron —MGM, Paramount, Warner Bros., Fox, Radio-Keith-Orpheum (RKO) y, en menor medida, compañías como Universal, Columbia, Goldwyn y Disney— crecieron rápidamente.

Como parte de esta solidificación industrial, las compañías cinematográficas llegaron a ser cada vez más dependientes de los inversores y banqueros de Wall Street durante el período siguiente al *crack* de mercados de 1929. El sonoro y la conversión de los teatros para exhibirlas (entre las que estaba la estrategia de Warner, que duró poco, de equipar los teatros con auriculares para ayudar a los miembros del público ciego y con pérdida de oído) (1)

---

(1) Tras los primeros éxitos de sus programas Vitaphone, la Warner Bros. anunció sus planes para adaptar cincuenta asientos en cada uno de sus teatros con auriculares, que darían un sonido amplificado a la gente con pérdida del oído y comentarios narrativos a aquellos con deficiencias en la visión. A pesar de lo nobles que suenan estas intenciones, la única cosa notable sobre este breve experimento fue la atención favorable que generó para el estudio. Ver Harry M. Geduld, *The Birth of the Talkies* (Bloomington: Indiana University Press, 1975), p. 145. Ver también John S. Schuchman, «Silent Movies and

eran propuestas caras y forzaron a las corporaciones cinematográficas a incurrir en enormes deudas. Sin embargo, conscientes de que el gran público estaba acudiendo en masa a ver las «películas habladas», los financieros y los banqueros estaban encantados de poner dinero en estos atractivos vehículos de inversión a cambio de una fuerte participación en los beneficios y la posibilidad de ejercer una fuerte influencia sobre las compañías y sus filmes (2). Así, no debería extrañarnos saber que la industria del cine, ya de por sí una institución conservadora, continuara esta tendencia desarrollando historias regresivas en estructuras y caracterizaciones. Los personajes capacitados y discapacitados ahora tenían voces, pero sus declaraciones estaban cada vez más sujetas a la aprobación de las fuerzas conservadoras representantes del capital financiero. Aunque las representaciones cinematográficas de personas con discapacidades físicas cambiaran generalmente a mejor durante la época de la II Guerra Mundial, las imágenes que la industria había estado cultivando durante décadas hasta esta fecha encontraron continuada expresión durante los años calificados como la época dorada de Hollywood.

«Durante la década siguiente al Armisticio, deseamos olvidar la guerra y todo lo que estaba relacionado con ella», escribió Welford Beaton, de *The Film Spectator*, en 1930, «pero habíamos pasado por un estado mental y estábamos deseosos de enfrentarnos a las cosas tal y como eran». Influenciados por la inmediata aclamación en todo el mundo con que se recibió *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*), la novela antibélica de 1929 de Erich Maria Remarque sobre jóvenes alemanes que alcanzaron la gloria en la guerra sólo por morir de uno en uno, los miembros de la industria del cine quisieron apro-

---

the Deaf Community», *Journal of Popular Culture*, 14, n.º 4 (primavera 1984): 58-78.

(2) Hampton, *History of the Movies*, p. 409. Un excelente vistazo a las finanzas del período se encuentra en Wasko, *Movies and Money*, pp. 47-102.

vechase del renovado interés por la Guerra Mundial creando una oleada de películas de guerra de mentalidad pacifista durante los primeros años treinta. Basándose en el legado de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *El gran desfile* y otros filmes antibelicistas de la época muda, construyeron *Journey's End* (1930), *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*, 1930), *The Last Flight* (1931), *Más allá de la victoria* (*Beyond Victory*, 1931) y *El águila y el halcón* (*The Eagle and the Hawk*, 1933), entre otras. Para reforzar los temas pacifistas de sus producciones, los realizadores a menudo representaban soldados discapacitados por la guerra como legados vivos, y a menudo muertos, de lo absurdo del conflicto (3).

Liderando la baraja de cineastas estaba Carl Laemmle, Jr., director de producción recientemente incorporado a la Universal, conocido dentro de la industria como «Junior Laemmle». Anunció los planes de su estudio de centrarse en filmes prestigiosos, de alto presupuesto, y uno de los primeros proyectos que este joven de veintidós años supervisó fue realmente ambicioso: una adaptación de *Sin novedad en el frente*, de Remarque, con un coste de 1,2 millones de dólares. Con el consentimiento de su padre, contrató a los célebres autores de teatro Maxwell Anderson (autor de *El precio de la gloria*) y George Abbott para escribir el guión y escogió como director a Lewis Milestone, un ruso veterano de la I Guerra Mundial que había perfeccionado sus habilidades de realización como ayudante del director en los *U. S. Signal Corps* rodando filmes durante la guerra y como montador de muchas películas de Hollywood (como *La fiera del mar*) durante la década de 1920. *Sin novedad en el frente* se rodó totalmente en Universal City, y Laemmle y Milestone poblaron sus escenas de batalla con dos mil extras, muchos de los cuales eran realmente veteranos, y, algo bastante audaz, completaron los papeles que tenían

---

(3) *The Film Spectator*, 10 mayo 1930, p. 7. Resúmenes de estos filmes se pueden encontrar en Jay Hyams, *War Movies* (Nueva York: W. H. Smith, 1984), pp. 39-43.



*El Cine del Aislamiento en transición personificado por Junior Laemmle (en el centro) y D. W. Griffith (derecha). Posando con el magnate del teatro Sid Grauman en 1928, Griffith acababa de sufrir un revés con Su mayor victoria y estaba de camino hacia el olvido tras veinte años de realización, mientras Laemmle sería pronto coronado como jefe de producción de la Universal por su padre y supervisaría películas de éxito, como Sin novedad en el frente y El doctor Frankenstein. (Cortesía del Museum of Modern Art. /Film Stills Archive.)*

diálogo con actores no conocidos en su mayoría. Cuando Remarque declinó la oferta de interpretar la figura autobiográfica de Paul Baumer, el equipo de producción-dirección asignó el papel principal a un actor relativamente desconocido: Lew Ayres, de veinte años, quien más tarde figuraría en otras películas sobre discapacidad.

Influenciados por *El gran desfile* y su empleo de las imágenes de botas, los realizadores de *Sin novedad en el frente* hicieron del calzado un recurrente motivo para referirse a hechos de amputación. Mientras los jóvenes solda-

dos alemanes, apropiadamente, estaban con «botas de campaña» al principio del filme, Franz Kemmerich (Ben Alexander) enseña orgullosamente sus botas importadas a Mueller (Russell Gleason), uno de sus camaradas, diciendo que son el mejor par del ejército. Más tarde, uno de los momentos más emocionantes ocurre cuando los amigos de Kemmerich le visitan en un hospital improvisado después de que ha perdido una pierna en la batalla. (Es un momento que, dicho sea de paso, se muestra al público desde la perspectiva de los otros soldados; cuando Kemmerich dice que «me duele cada dedo del pie derecho», la cámara, reflejando un punto de vista capacitado, se inclina desde la parte superior de su cuerpo hacia abajo, hasta sus piernas, tapadas por una manta en la cama.) Mueller, en un momento dado, encuentra las botas de Kemmerich bajo la cama y se las enseña a los otros, que acarician el buen cuero. Mueller sujeta la suela de las botas contra la que lleva puesta para comprobar su número y entonces dice: «estaba pensando... Si tú no vas a usarlas, Franz, ¿por qué no nos las dejas? ¿Para qué te sirven? Yo puedo utilizarlas. Mis botas me hacen ampolla tras ampolla». Poco antes de morir, Kemmerich le dice a Paul en privado que le dé las botas a Mueller. Este se las prueba con ilusión y exclama «¡mis botas!», incluso cuando Paul, con cierta angustia, dice «yo le vi morir». Lo siguiente son varios primeros planos de las botas cuando Mueller las lleva en la batalla. Le matan, pero las botas terminan en los pies de otro soldado; fotografiado de las piernas hacia abajo, es sólo cuestión de segundos antes de que él muera también.

*Sin novedad en el frente* fue un éxito financiero para los Laemmle y cosechó toda clase de premios, incluyendo los Oscars a la Mejor Película y al Mejor Director, y abundantes elogios de la crítica. «Nunca se había hecho una película de guerra tan terrorífica... un óleo enorme y soberbio», deliró James Hamilton, de *Cinema*, por ejemplo, mientras Beaton, de *The Film Spectator*, simplemente lo llamó «la película más grande jamás filmada». A pesar de la resonancia emocional de *Sin novedad en el frente* y

otros filmes antibélicos, sin embargo, la realidad de la Gran Depresión golpeó los hogares y la industria, que ya había empezado a abandonar temas tan deprimentes. Cuando Hollywood comenzó a sentirse atraído por un material más escapista, el tratamiento de la discapacidad, patético y excepcionalmente triste, en las cintas bélicas fue eclipsado por un renovado interés en uno de los legados más problemáticos de la última etapa del cine mudo (4).

Después de haber probado que su sistema Vitaphone de sonido-en-disco era, para la época, comercialmente viable, Warner estrenó un compendio de retazos de *vaudevilles* y piezas teatrales filmadas dirigido por John Adolphi llamado *Arriba el telón* (*The Show of Shows*), a finales de 1929. Un segmento, rodado en Technicolor, era una sólida actuación de John Barrymore, con sus últimos éxitos en el papel de *Don Juan* (*Don Juan*) y *La fiera del mar*. Los críticos estaban impresionados por el manejo de Barrymore en su primer papel hablado en una película. Por ejemplo, Mordaunt Hall, del *New York Times*, escribió que «la parte más irresistible [en *Arriba el telón*] es la que está dedicada a la magnífica declamación de John Barrymore... Es impresionante el maravilloso control de sus expresiones faciales y con su habilidad para conseguir un efecto completo en su papel» (5). El personaje que interpretó, sin embargo, era penosamente familiar: el deforme Ricardo, con negra armadura y una cabeza sanguinaria, nada menos, en un soliloquio de *Enrique VI, acto tercero*.

Esta familiaridad también se extendió a uno de los primeros largometrajes sonoros sobre discapacidad: *La fiera del mar* (\*) (*Moby Dick*), de la Warner (1930). Alentado por

---

(4) *Souvenirs* del programa de *All Quiet on the Western Front*, MH Library; *Cinema*, junio 1930, pp. 37-38; *The Film Spectator*, 10 mayo 1930, p. 7. El guión de *Sin novedad en el frente* está impreso en *Best American Screenplays*, ed. Sam Thomas (Nueva York: Crown Publishers, 1986), pp. 13-72.

(5) *NYT*, 21 noviembre 1929, p. 24.

(\*) N. de la T.: En vista de que las dos películas se estrenaron con el mismo título, y para facilitar la comprensión del análisis posterior, se ha mantenido su título original, *Moby Dick*.

el éxito de *La fiera del mar* cuatro años antes, el estudio decidió hacer un *remake* del filme, esta vez sonoro, con John Barrymore como protagonista, una vez más, en el papel de Ahab Ceeley. Como hiciera en la anterior película, Barrymore inicialmente interpretó al ballenero de New Bedford como un pícaro mujeriego, cuyo talento para las acrobacias a bordo rivalizaba con el de Douglas Fairbanks. Después de su desafortunado encuentro con Moby Dick, sin embargo, su única preocupación es cazar la ballena gigante, incluso invocando a Lucifer para que le ayude en su propósito.

Aparte del intento obvio de sacar provecho de *La fiera del mar* y de la fama de su estrella, *Moby Dick* parecía principalmente una excusa para que Barrymore repitiera su papel favorito y lo embelleciera mediante la nueva tecnología de sonido sincronizado. Como un biógrafo de Barrymore señaló, «John, como siempre, se deleitaba con cualquier oportunidad de simular sufrimiento físico, demencia, agonías, cualquier cosa que requiriera que deformara su cuerpo e hiciera fea su cara, y los aficionados al cine estaban helados hasta el tuétano por los gritos de agonía de Ahab mientras soportaba la cauterización de su pierna mutilada. "Dales más tortura", dijo John. Al público le encanta la tortura» (6).

A primera vista, una comparación de *Moby Dick* con *La fiera del mar* sugiere que el Vengador Obsesivo ha seguido su curso. *Moby Dick* mantiene el triángulo amoroso que Bess Meredyth había desarrollado para la película anterior, pero el nuevo equipo formado por J. Grubb Alexander y Lloyd Bacon (escritor y director, respectivamente) modificó en gran medida el personaje de Derek y, al hacerlo, contribuyó a quitarle cuerda a la actividad vengativa tan estrechamente asociada con los primeros filmes del Vengador Obsesivo. En *La fiera del mar*, Ahab repartió sus esfuerzos vengadores de igual forma entre Moby Dick y

---

(6) John Kobler, *Damned in Paradise: The Life of John Barrymore* (Nueva York: Atheneum, 1977), pp. 256-257.

Derek, que empujó a Ahab por la borda y le puso en el camino de la ballena. En *Moby Dick*, sin embargo, Derek es un débil marinero de agua dulce que no tiene nada que ver con la amputación de la pierna de Ahab, pero que desata su ira como resultado de una información falsa que le da. Aunque, como su predecesor, *Moby Dick* termina con Ahab sobreviviendo a su doble búsqueda y estableciendo una vida serena con su amada. La venganza de Ahab contra su hermano tiene un carácter más secundario y atenuado que en la cinta muda.

Este aspecto de *Moby Dick* era sólo uno de los diversos factores que sugieren que el Vengador Obsesivo estaba en decadencia. Los problemas con el alcohol forzaron la carrera de Barrymore a una espiral descendente y, aunque continuó haciendo películas durante toda la década de 1930 (la última fue en 1941, un año antes de su muerte), rara vez volvió a los desafíos físicos y psicológicos que representaban la interpretación de Vengadores Obsesivos y personajes afines. Los problemas de salud también vencieron la resistencia de Lon Chaney; una de sus dolencias estaba directamente relacionada con la exigente naturaleza de muchas de sus caracterizaciones en la pantalla. «No puedo interpretar papeles de lisiados nunca más», dijo poco después de *Garras Humanas*. «Ese problema con la columna va peor cada vez que hago uno, y está empezando a preocuparme» (7). Sólo un mes después, completando un *remake* de *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, 1930), su única película hablada, Chaney sucumbió a un cáncer de garganta y otras complicaciones.

A pesar de la muerte de Chaney y la participación cada vez menor de Barrymore, el Vengador Obsesivo y los villanos discapacitados afines pervivieron durante los años treinta, especialmente como resultado de un creciente interés por las películas de horror. Robert Bogdan y sus colegas han observado que «desde los primeros filmes de te-

---

(7) Ver Clarence A. Locan, «The Lon Chaney I Knew», *Photoplay*, noviembre 1930, pp. 58-64.

rror hasta las modernas interpretaciones, las discapacidades físicas y mentales se han mostrado para connotar asesinatos, violencia y peligro» (8), y en ningún sitio es esta tendencia más evidente que en la serie de películas de Frankenstein de la Universal Pictures, comenzando con *El doctor Frankenstein (Frankenstein)*, en 1931. Estrenado por Junior Laemmle, el recién contratado director británico James Whale se encargó de las primeras dos entregas. Este ciclo de películas se prolonga hasta bien entrada la siguiente década y ofrece un auténtico espectáculo de segunda fila de estereotipos relacionados con la discapacidad. En especial, continuó la tradición que la Universal y otros estudios de Hollywood cultivaron durante los años del cine mudo adscribiendo atributos malvados u obsesivos a los personajes con la columna vertebral distorsionada.

El personaje trazado de esta forma en *El doctor Frankenstein* es Fritz (Dwight Frye), un tipo zarrapastroso que ayuda al Dr. Henry Frankenstein (Colin Clive) a robar tumbas y cuerpos que están todavía balanceándose en el patíbulo. Dicho sin rodeos, Frankenstein trata a su ayudante como un perro. Con frecuencia, llama a Fritz tonto y le ordena cosas, mientras que él, fiel y afanoso, sigue las órdenes del doctor al pie de la letra. Fritz es sometido a muchos abusos, pero, lejos de su amo, desahoga su frustración sobre la creación de Frankenstein, el Monstruo (Boris Karloff). En una escena, Fritz entra en una habitación como una mazmorra y ordena al Monstruo, que está encadenado y lanzando gruñidos, que se calle. Como un domador de animales mostrando autoridad a las fieras a su cargo, Fritz chasquea un látigo a los pies del Monstruo. Frankenstein entra y, en un tono de voz más triste que enfadado, reprende a su ayudante: «Oh, vete, Fritz. Déjalo solo, déjalo solo». Después de que Frankenstein enrolla el látigo y sale, Fritz, que antes ha descubierto por accidente

---

(8) Robert Bogdan, Douglas Biklen, Arthur Shapiro y David Spelkoman, «The Disabled: Media's Monster», *Social Policy*, 13, n.º 2 (otoño 1982): 33.

que el Monstruo teme al fuego, comienza a aterrorizarle con una antorcha.

Gran error. En la siguiente escena, un grito lejano distrae a Frankenstein y a su mentor, el Dr. Waldman, de su lectura. Van escaleras abajo a investigar y encuentran el cuerpo de Fritz colgado de las vigas, y ven su sombra proyectada completamente sobre una pared cercana. (Whale había filmado una escena que, de hecho, mostraba al Monstruo matando a Fritz, pero cayó víctima de los censores.) Los realizadores amontonaron más desdén sobre el patético Fritz haciéndole morir de la misma manera que muchos de aquellos cuyos cuerpos robó en servicio de su amo. Cuando nos enteramos de su muerte, no sentimos remordimientos, sino que, en su lugar, nos quedamos con la sensación de que un animal vicioso ha matado a otro, uno más despreciable.

Whale y los guionistas Peggy Webling, Garret Fort y Francis Edward Faragoh sacaron la idea de Fritz de la adaptación teatral de 1823 que Richard Brinsley Peake hizo de la novela de Mary Shelley titulada *Prometeo o El mito de Frankenstein* (el libro no contiene tal personaje), pero estaban siguiendo claramente sus propias ideas para desarrollarlo: el Fritz de Peake, un cómico algo parlanchín no discapacitado, se parece poco al rencoroso ayudante interpretado por Dwight Frye. Utilizando al ayudante de Haddo en *El mágico dominio* en vez de su modelo original, los realizadores rara vez permitieron a su creación alcanzar el nivel de un ser humano hecho y derecho. Le deshumanizaron en todo momento y no vacilaron en dotarle de maldad gratuita. No existe confusión en su mensaje; en la tradición de los villanos jorobados del cine mudo, su cuerpo torcido es el símbolo de una mente retorcida, en su caso, una mente que accede fácilmente a los requerimientos más macabros y encuentra un encanto sadomasoquista en aterrorizar (9).

---

(9) Un ejemplo de la fuerte influencia de *El mágico dominio* sobre los realizadores de *El doctor Frankenstein*, incluyendo el desarrollo

Los realizadores incluso hicieron que recayera sobre Fritz el peso de la responsabilidad del comportamiento violento del Monstruo. Robert Florey, un cineasta francés que contribuyó a hacer el guión de *El doctor Frankenstein* y fue, en un principio, el candidato a dirigirla, fue quien ideó la infame escena en la que Fritz irrumpe en una clase de medicina, encuentra y deja caer el cerebro «normal» que Frankenstein quería y toma, en su lugar, uno señalado como «anormal». Esta vena sádica que los realizadores le adscribieron es la base para el consiguiente trastorno. «La crueldad de Fritz al torturarle engendra crueldad en el Monstruo», dijo Whale mientras discutían la estrategia narrativa del filme, «y el resto era simplemente concebir el tipo de asesinatos y cómo cometerlos» (10).

A pesar de su cuestionable perspectiva sobre los temas de discapacidad, *El doctor Frankenstein* proporcionó cinco millones la primera vez que estuvo en cartelera —su coste de producción multiplicado por diecisiete— y continuó ganando mucho más. Su éxito hizo que otros ejecutivos de Hollywood se pelearan por desarrollar sus propias películas de terror. Cuando el género, que había disfrutado de una larga historia en el cine europeo, empezó a introducirse en los filmes de Hollywood, uno de los desafortunados resultados que tuvo fue un renovado interés en asociar la discapacidad física con el comportamiento malvado.

En una evidente reorientación de los filmes de *gangsters* de su estudio y con un recobrado interés por los musicales, Hal Wallis, de la Warner produjo su propia cinta de terror presentando un tipo cerebral que manoseaba cadáveres: *Los crímenes del museo* (*Mystery of the Wax Mu-*

---

del personaje de Fritz, puede verse en Donald F. Glut, *The Frankenstein Legend: A tribute to Mary Shelley and Boris Karloff* (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1973), pp. 82-83. Un crítico ha ido tan lejos como para sugerir que Fritz simboliza el lado malvado del propio Frankenstein, «una personificación de sus retorcidas emociones». Ver Martin Tropp, *The Story of Frankenstein* (Boston: Houghton Mifflin, 1976), p. 91.

(10) Citado en James Curtis, *James Whale*, Realizadores, n.º 1 (Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1982), p. 81.

seum, 1933). Con la mayor parte de su historia basada en la ciudad de Nueva York, ese año (el escenario contemporáneo era una de las pocas cosas que la marcaba como una película Warner) *Mystery of the Wax Museum* siguió el liderazgo de *El doctor Frankenstein* situando a una persona discapacitada entre los ayudantes del loco protagonista: en este caso, un sordo de nacimiento llamado Hugo (Matthew Betz). El director Michael Curtiz, que acababa de crear su propia versión del Vengador Obsesivo en una versión en lengua germana de Warner de *Moby Dick* llamada *Dämon des Meeres* (1931), limitó el tiempo de Hugo en pantalla a unos pocos minutos y le redujo a dos funciones principales: servir como sospechoso en los escalofriantes actos (¿podía ser él la figura misteriosa que roba cuerpos del depósito?) y sumarse a la horripilante atmósfera general del filme. Negándole el uso del lenguaje de los signos, los realizadores le hicieron «comunicarse» con vocalizaciones ininteligibles y, en ocasiones (y dentro del contexto de la composición establecida, inexplicablemente), iluminaron su cara con una fuente de luz desde abajo, una táctica que acentuaba las ya marcadas facciones del actor. Ambas estrategias tenían el efecto de reducirle a una bestia extraña y siniestra cuyo único propósito era proporcionar un valor de *shock* transitorio.

*Frankenstein* causó un mayor impacto en uno de los antiguos ejecutivos de la Universal que en la propia Warner Bros. Envidioso del exitazo de su anterior estudio, Irving Thalber, de MGM, se volvió a uno de los directores que más tiempo llevaba en la empresa y, supuestamente, le dijo: «Quiero algo que sobrepase en horror a *Frankenstein*» (11). El director, cuyos gustos en materia de cine a menudo se inclinaban hacia lo horrible y que más tarde en su carrera hizo al menos dos obras genuinas del género —*La Casa del Horror (London after Midnight, 1927)* y *Drácula (Dracula, 1931)*—, respondió con todo su afán

---

(11) Citado en *No, but I Saw the Movie: The Best Short Stories Ever Made into Film*, ed. David Wheeler (Nueva York: Penguin Books, 1989), p. 144.

creando una colonia completa de Vengadores Obsesivos en una de las más inquietantes películas jamás filmadas: la célebre *La Parada de los Monstruos* (*Freaks*, 1932), dirigida por Tod Browning.

Browning, que había basado *El trío fantástico* (*The Unholy Three*) en una novela de título similar de Tod Robbins de 1925, recurrió a su tocayo una vez más para buscar material. Esta vez siguió una sugerencia de Harry Earles (un actor de baja estatura que había coprotagonizado con Lon Chaney las dos versiones, muda y sonora, de *El trío fantástico*) y leyó un relato corto titulado «Spurs» que Robbins había publicado en un número de *Munsey's Magazine* en 1923. El director se sintió intrigado por el cuento —un enano de circo llamado Jacques Courbé se vuelve vengativo después de que los compañeros circenses capacitados traten de dejarle fuera del cobro de una herencia— y pronto comenzó a trabajar sobre los detalles narrativos con los guionistas Willis Goldbeck y Leon Gordon. Browning, entonces, reunió a un grupo de gente realmente discapacitada, física y mentalmente, de todo el mundo, para interpretar papeles principales y secundarios en sus filmes como monstruos en espectáculos secundarios (por ejemplo, contrató un actor sin miembros de Nueva Guinea llamado Randian, conocido profesionalmente por apodos tales como «el Torso Viviente», el «Hombre Serpiente» y el «Hombre Oruga») y encontró un evidente encanto en trabajar con ellos. «Había un cierto regocijo en la forma en que Tod Browning estuvo haciendo esa película que nos hizo pensar en él como el Conde Drácula del Estudio Diez», escribió Budd Schulberg, quien en 1932 era un observador adolescente en el lote de la MGM. «Estos monstruos estaban por todo el decorado y nos daba escalofríos mirarlos. Pero él disfrutó demasiado viéndolos.» La extraña cinta resultante alternaba entre la sentimentalidad empalagosa y la explotación ultrajante (12).

---

(12) Fiedler, *Freaks*, p. 168; Budd Schulberg, *Moving Pictures: Memories of a Hollywood Prince* (Nueva York: Stein y Day, 1981), p. 314.

En la publicidad antes del estreno, la MGM buscó claramente la competición del «más horrible todavía». Presentó el filme como un «cuento emocionantemente espantoso» y se refirió a los actores discapacitados con frases como «criaturas del abismo», «extraños hijos de las sombras» y «formas de pesadilla en la oscuridad». El titular de uno de sus artículos, «Más atracciones de feria en *La Parada de los Monstruos* que en los circos combinados del mundo entero», resumía hiperbólicamente el enfoque de márketing de la compañía. Uno de sus anuncios era Browning en estado puro: «¡Macabras bromas de la naturaleza —viviendo en un mundo aparte— tan humanos como cualquiera de nosotros, movidos por el mismo amor, celos y odio! Aquí por fin está su drama real» (13).

*La Parada de los Monstruos* se centra en Hans (Earles), un enano que ama a una trapecionista capacitada llamada Cleopatra (Olga Baclanova). Su amor no es correspondido hasta que ella descubre que va a heredar una considerable fortuna. Cleopatra se casa con el artista pequeño, después de lo cual ella y su amante —Hércules, el hombre fuerte del circo (Henry Victor)— planean envenenar al desafortunado Hans. Cuando los otros «monstruos» comprenden que el par de artistas capacitados han utilizado y casi asesinado a uno de los suyos, no dudan en planear una venganza exacta a sangre fría; en una secuencia de pesadilla repleta de truenos y relámpagos, los personajes del título asesinan a Hércules y mutilan a Cleopatra de tal forma que se convierta también en un «monstruo»: una grotesca «mujer pollo». Como un anunciador del carnaval sabiamente observa al principio de *La Parada de los Monstruos*, «¡si ofendes a uno, ofendes a todos!» (14).

---

(13) *Freaks Pressbook*, BR Collection.

(14) Se puede encontrar un estudio provocativo de la película en Kristin Laskas, «Freaks», *Cinema Texas Program Notes*, 10, n.º 1 (29 enero 1976): 45-50; y Danny Peary, *Cult Movies: the Classics, the Sleepers, the Weird and the Wonderful* (Nueva York: Delacorte Press, 1981), pp. 107-110.

La escena de la venganza fue una de las más evidentes desviaciones del trabajo de Robbins, en términos del número de agresores implicados y la extensión de su justo castigo. En el relato, solamente Courbé, con la ayuda de su perro entrenado, exige alguna represalia y, significativamente, esto no implica la desfiguración permanente. Browning y sus escritores transfirieron el rencor de Courbé a una comunidad entera de artistas discapacitados (aunque es una víctima, el Hans de Harry Earle es relativamente bueno comparado a sus colegas de *La Parada de los Monstruos* y a Courbé) y a diferencia del enano vengador de Robbins, los personajes del título recurren a la mutilación para inhabilitar a un torturador capacitado. La escena de la venganza se vuelve así espeluznante y contradictoria —véase lo retorcido de la historia: miembros de una minoría tradicionalmente inhabilitada utilizan la fuerza de su colectivo para inhabilitar a un miembro de la mayoría (para convertirlo en uno de ellos); en efecto, lleva a uno a preguntarse si ella es realmente inhabilitada o habilitada de una forma nueva— y, en una reorientación digna de mención con respecto al trabajo previo de Browning, el director no mostró a sus Vengadores Obsesivos recibiendo algún castigo por sus acciones. Su toma de venganza ha llevado a la mayoría de los críticos durante años a denunciarlo como un importante error de cálculo de Browning y sus guionistas. John Brosnan representó las opiniones de muchos otros cuando escribió:

«Esta represalia de los monstruos, aunque parcialmente justificada, es un gran fallo en la película. Hasta entonces, Browning les había presentado de forma correcta básicamente como gente “normal”, a pesar de sus minusvalías físicas... y mucho más agradables que las dos personas físicamente perfectas. Pero cuando al final recurre a la popular imagen de los monstruos del circo como criaturas extrañas y siniestras, destrozó todo su buen trabajo previo, y se expuso, al mismo tiempo, a la acusación de explota-

ción, aunque, para ser justo con Browning, la idea de la historia vino del propio enano, Harry Earles» (15).

Las inquietantes cualidades de la escena de la venganza estaban realzadas por la forma en que el director de fotografía de Browning, Merrit Gerstad, la había rodado. Aunque la oscuridad de la escena (es de noche y sólo ocasionalmente se ilumina por los relámpagos) y el ruido de la tormenta hace difícil de ver y oír las cosas, Browning hizo que Gerstad filmara gran parte de la escena, desde un punto de vista de gusano, como si los personajes discapacitados se arrastraran por el barro. Una vez más, la decisión de que los personajes con discapacidades físicas compartan el poder de la mirada con sus compañeros de reparto que no lo son —demostrado en obras tan tempranas como *El Jorobado de Nuestra Señora de París* y *Peter Pan (Peter Pan)*— apenas sugiere un juego limpio; las veces en que se dota a los personajes discapacitados con la mirada son: o cuando están en posiciones relativamente desvalidas (como se refleja principalmente en la mirada fija loca de amor de Hans y en la mirada fija con el corazón roto de la que fuera su novia, Frieda, interpretada por la hermana del pequeño Earles, Daisy) o acercándose de forma homicida a los malvados capacitados.

Si no hubiera sido por la reputación de Browning como creador de filmes taquilleros para la MGM durante los años veinte, los dirigentes del estudio nunca le hubieran permitido hacer *La Parada de los Monstruos*. Su patrón era sin duda Irving Thalberg, que quería desesperadamente que el estudio tuviera un filme de terror competitivo y quien, según el editor de la MGM, Samuel Marx, «era un innovador. El no era reacio a probar cosas que Louis B. Mayer ni siquiera quería intentar y discutieron sobre *La Parada de los Monstruos*». King Vidor, a quien Thalberg había autorizado para dirigir *El gran desfile* y *Aleluya*

---

(15) John Brosnan, *The Horror People* (Nueva York: St. Martin's Press, 1976), pp. 65-66.

(*Hallelujah*, 1929), este último un filme raro, con un reparto compuesto en su totalidad por negros, se hizo eco de estos sentimientos: «[Thalberg] dijo: “Creo que la MGM está haciendo suficientes películas y bastante dinero como para permitirse, por una vez, hacer un filme experimental. Hará algo por el estudio y por la industria del cine”. Así que ésta era una actitud bastante buena para un alto ejecutivo de producción.» Thalberg prestó a Browning un sólido apoyo durante el rodaje de *La Parada de los Monstruos* y frustró los esfuerzos de los afligidos empleados y ejecutivos de la MGM, un horrorizado Mayer entre ellos, que querían liquidar la película a media producción. Marx recordó:

«De pronto, los que estábamos sentados en el restaurante del estudio comiendo nos encontramos “Adivina lo que es” sentado en la mesa de al lado o a los gemelos siameses que estaban unidos, y medio estudio se vació cuando ellos entraron, porque se les quitó el apetito. Y así, [el productor de la MGM] Harry Rapf, que era una gran figura moral, formó un grupo con todos nosotros y fuimos a quejarnos a Irving sobre los monstruos y él se rió de ello. Dijo: “Ya sabéis, estamos haciendo todo tipo de películas. Olvidadlo. Voy a hacer esa película. Tod Browning es un buen director, él sabe lo que está haciendo”, y la película se hizo» (16).

Como un compromiso para continuar la cinta, Thalberg estuvo de acuerdo en marcar límites en la cantina

---

(16) Marx y Vidor se citan en *MGM: When the Lion Roars*, un documental de Turner Pictures de 1992 producido por Joni Levin, dirigido por Frank Martin y escrito por Frank Martin y Michael Henry Wilson. La anécdota de Marx difiere de una versión de 1987, en la que él alegó que la marcha de la oficina de Thalberg se suspendió porque el director Jack Conway dijo: «Irving tiene razón tan a menudo, que tiene que aprender el derecho a estar equivocado.» Ver Samuel Marx, *A Gaudy Spree* (Nueva York: Franklin Watts, 1987), p. 132.



*¡Aquí te están mirando! Los personajes de La Parada de los Monstruos, de Tod Browning (1932), ejercen el poder de la mirada fija durante la fiesta de boda de Hans y Cleo.*

del estudio para los artistas discapacitados —en realidad, para aislarlos—, pero esto no detuvo a otros empleados de la MGM, que mostraron su desagrado, usando un lenguaje deshumanizante en el proceso, por tener que trabajar con la *troupe* de Browning. Uno de los montadores de *La Parada de los Monstruos* dijo: «Ya es bastante malo tener que verles durante el día cuando estás en el escenario, pero cuando tienes que mirarlos [*sic*] en la moviola durante dieciocho horas al día, te subes por las paredes» (17).

Entre las muchas ramificaciones de *La Parada de los Monstruos*, la más importante fue su contribución a la

---

(17) Citado en Brosnan, *The Horror People*, p. 66.

destrucción de la carrera de Thalberg. El había dicho a la delegación de Rapf que «si era un error, yo asumiré la responsabilidad», y sus palabras volvieron para atormentarle cuando la película fracasó en los teatros durante el verano de 1932. Su corazón, con un defecto congénito, ya debilitado por la fiebre reumática y las tensiones de un trabajo que no pasaba desapercibido, Thalberg sufrió un grave ataque al corazón a finales de 1932 y pasó un amplio período de tiempo en el extranjero recuperándose. Cuando volvió a la costa oeste el año siguiente, se encontró que Louis Mayer —que había considerado, entre otras cosas, el fiasco de *La Parada de los Monstruos*— había reducido el papel de Thalberg en el estudio de vicepresidente a cargo de la producción a simplemente el de productor. Aunque Thalberg fue el creador de una lista de filmes de calidad para la MGM hasta la fecha de su muerte en 1936, a la edad de treinta y siete años —incluyendo el Oscar a la Mejor Película en 1935, *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*)—, escogió neciamente una versión modernizada de *La Parada de los Monstruos* como uno de sus primeros proyectos a su regreso. Después de añadir un nuevo prólogo (todavía adjunto a la mayoría de las copias de *La Parada de los Monstruos* disponibles hoy) y rebautizando la película *Nature's Mistakes*, utilizó un comentario positivo de Louella Parsons en uno de los muchos medios de Hearst como piedra angular para su nueva campaña de marketing. Por desgracia para todos los implicados, sin embargo, la cinta reinventada se hundió tan rápidamente como la autoridad ejecutiva de Thalberg en la MGM. Uno no puede dejar de pensar que él tenía *La Parada de los Monstruos* y sus subsiguientes arreglos en mente cuando escribió a finales de 1933 que «una mala película, o incluso una película bastante buena que no es tan buena como debería, puede hacer a la compañía que la hace tanto daño como a la propia película. Así que, sabiendo todo esto, normalmente por experiencias amargas, el productor inteligente continuará experimentando —lo que en cine significa seguir gastan-

do— hasta estar seguro de que ha hecho el mejor producto posible» (18).

*La Parada de los Monstruos* fue un desastre en la taquilla y un duro golpe a la reputación de la MGM, pero, por razones que no acertamos a comprender, el estudio permitió a Browning continuar haciendo películas. La MGM le hizo mantenerse apartado tras su última revisión de 1932 de *Los Pantanos de Zanzíbar*, titulada *Congo (Kongo)* (dirigida por el desconocido William Cowan y protagonizada por Walter Huston en el papel de «Piernas Muertas», que va en silla de ruedas, un personaje que ya había ensayado en Broadway), pero Browning aprovechó las vicisitudes que rodearon la marcha de Thalberg y convenció a otros ejecutivos de la MGM de que él podía volver a hacer películas tan taquilleras como antes, especialmente en el género de terror.

Después de dirigir dos cintas más, una de las cuales fue *La Marca del Vampiro* (*Mark of the Vampire*, 1935), Browning volvió al tema del Vengador Obsesivo con *Muñecos infernales* (*The Devil Doll*, 1936). Sus escritores, que aportaban provocativas credenciales, eran Garret Fort, guionista de *El doctor Frankenstein*; Guy Endore, que había desarrollado una reputación de autor de terror como resultado de su trabajo el año anterior en *La Marca del Vampiro*, *Las manos de Orlac* (*Mad Love*) y *El Cuervo* (*The Raven*), y, por último y bastante sorprendentemente, Erich von Stroheim. Utilizando la novela de Abraham Merritt *Burn Witch Burn!* como base, Browning y sus escritores desarrollaron en *Muñecos infernales* la historia de Paul Lavond (Lionel Barrymore), un banquero parisino convicto, por error, por malversación y asesinato. Se escapa de la Île du Diable con un viejo científico llamado Marcel (Henry B. Walthall), que antes de su encarcelamiento había

---

(18) Citado en Samuel Marx, *Mayer and Thalberg: the Make-Believe Saints* (Londres: W. H. Allen, 1976), p. 180; Irving Thalberg y Hugh Weir, «Why Motion Pictures Cost So Much», *Saturday Evening Post*, 4 noviembre 1933, p. 10.



*Los tres hombres en esta foto de 1933 contribuyeron significativamente al Cine del Aislamiento durante las décadas de 1930 y 1940: Irving Thalberg (derecha), quien supervisó numerosos filmes de discapacidad durante su ejercicio como director de producción de la MGM; Louis Mayer (izquierda), vicepresidente y director general de la MGM, y Sam Wood (segundo por la izquierda), quien durante los años cuarenta dirigió dramas de discapacidad como Kings Row y The Stratton Story. Cortesía del MOMA/ Film Stills Archive.*

estado experimentando con un método para reducir a los humanos a tamaño de muñecos y dirigirlos a su antojo. Ellos se reúnen con la esposa de Marcel, que usa muletas, Malita (Rafaela Ottiano), una mujer con ojos como platos y con cejas perpetuamente levantadas, que se ha hecho cargo del laboratorio en ausencia de su marido. Intrigado por las posibilidades de los humanos diminutos, Lavond se va a París con Malita para continuar su trabajo después de que Marcel muere de un ataque al corazón, y allí abren una tienda de juguetes como tapadera para sus experi-

mentos. Utilizando un disfraz de anciana, Lavond ordena a los «muñecos» vengarse de los tres banqueros que le inculparon.

Aunque sus acciones y su consecuente culpabilidad hacen del capacitado Lavond la figura que más se parece a los personajes discapacitados de Lon Chaney en las películas mudas de Browning, Malita, disminuida física y moralmente, le sigue muy de cerca. Malita, una extraña mujer Vengadora Obsesiva, comparte una distintiva cualidad con el Capitán Garfio de *Peter Pan*, el Fritz de *El doctor Frankenstein* y tantos otros personajes del Cine del Aislamiento: sufre una discapacidad que rápidamente toma alusiones simbólicas negativas. El público no tarda mucho en darse cuenta de que ella y su marido están locos, pero Browning empujó su caracterización un paso más; ella no sólo está loca, sino que también es malévola. Planea vengar la muerte de Marcel insistiendo maníacamente en llevar a cabo sus planes para empequeñecer a la población del mundo entero, con o sin la colaboración de Lavond. Cuando Lavond rehúsa poner en práctica su obsesión, ella ordena a uno de los muñecos que le apuñale con un diminuto estilete envenenado. Lavond elude al miniaturizado asesino y le dice: «Por qué, ¡pobre granuja loca. Debería destruirte junto con todo este horror!». El comienza a destrozar el laboratorio y, en respuesta, Malita le amenaza con tirarle un frasco del explosivo líquido. Lavond trata de detenerla pero ella tira la botella y vuela el laboratorio. El escapa, pero ella no.

No contento con calumniar a la gente discapacitada mediante un personaje solamente, Browning y sus escritores convirtieron *Muñecos infernales* en un compendio de estereotipos sobre minusvalías. La malvada Malita comparte mucho tiempo en pantalla con una amplia gama de figuras, incluyendo a la madre ciega de Lavond (Lucy Beaumont), una santa, que se ofrece a servir como mediadora para Lavond y su hija, que está ida; una Dulce Inocente mentalmente incapacitada llamada Lachna (Grace Ford), una joven rubia descrita como «una endogámica campesi-

na medio tonta» por Malita, que la tiene como empleada, y una variación de la imagen de Víctima Trágica en forma de Emil Coulvét (Robert Greig), uno de los antiguos colegas de la banca de Lavond. (Este se queda totalmente inmóvil después de que uno de los muñecos de Lavond le apuñale con un cuchillo envenenado, y el doctor que le atiende deja clara la opinión validista de los realizadores: «El nunca será capaz de decirnos qué sucedió. Está paralizado sin remedio para el resto de su vida. Una mente brillante aprisionada en un cuerpo inútil».) Inexplicablemente ansioso por continuar *La Parada de los Monstruos* con otra cinta que presentara múltiples personajes discapacitados, pero deseando evitar la enorme y violenta reacción que recibió el primer filme, Browning optó por una vía más tradicional y contrató actores capacitados para interpretarlos.

Quizá el retrato que hizo en *Muñecos infernales* de los banqueros como villanos, vengativos y damnificados resultó demasiado para la MGM (que, como cualquier otro estudio, dependía de la banca para su supervivencia), pero, para Browning, fue solamente hacer una película más antes de salir de la escena de Hollywood. Sin tener a Irving Thalberg ni a otros ejecutivos que simpatizaban con él para protegerle, Browning tenía solamente cincuenta y siete años cuando la MGM se deshizo de él. Se instaló en Santa Mónica con un retiro bastante opulento, y este hombre, que se había pasado dos décadas escrutando los rincones más recónditos del Cine del Aislamiento, vivió allí en la oscuridad hasta su muerte a la edad de ochenta años. El año que murió, 1962, coincidió con un renovado interés por la película que había destrozado su carrera. A *La Parada de los Monstruos* le levantaron la prohibición de exhibición de treinta años en Gran Bretaña, y llegó a ser un filme un tanto respetado en Europa (de hecho, se proyectó en el Festival de Cine de Cannes en 1962, aunque, por desgracia, representando la categoría de «horror») y engendró numerosos debates en los Estados Unidos tras su reestreno a principios de esa década.



*Rafaela Ottiano y Lionel Barrymore en un «duelo de miradas» en Muñecos infernales (1936), el penúltimo filme de Tod Browning. La desconocida Ottiano interpretó un tipo de personaje rara vez construido en las películas: una mujer Vengadora Obsesiva.*

Incluso cuando la carrera de Browning comenzó a quedarse sin fuelle a mediados de los años treinta, un tipo de Louisville que también se había incorporado a la MGM alrededor de 1925, Hunt Stromberg, trabajaba construyendo varios villanos físicamente discapacitados para una película cuya historia había sido anteriormente filmada al menos cuatro veces: *La Isla del Tesoro* (*Treasure Island*, 1934), basada en la novela serializada (1881-82) de Robert Louis Stevenson. Con un guión de John Lee Mahin, dirección de Victor Fleming —otro de la larga lista de realizadores que aprendieron con D. W. Griffith, pondría docenas de cantantes y bailarines pequeños en su obra de 1939, con MGM, *El Mago de Oz* (*The Wizzard of Oz*)— y

jactándose del talento de tres directores, *La Isla del Tesoro* fue fiel a los detalles narrativos de Stevenson. Como cabría esperar, la fidelidad alcanzó a reproducir la conexión entre la discapacidad-villanía de la novela, que Stromberg y su equipo ensalzaron mediante varias estrategias cinematográficas.

El principal malhechor es, por supuesto, el mentiroso, ladrón y muy peligroso Long John Silver, interpretado en el filme de la MGM por Wallace Beery, un antiguo actor del estudio. La cinta presenta a Silver objetivado en la forma clásica, poco después de que el joven Jim Hawkins (interpretado por Jackie Cooper, de doce años) ha abordado, muy excitado, el barco de Squire Trelawne, Hispaniola. El chico encuentra un cañón y pretende dispararlo. Mira a través de una pequeña abertura en un bote cerca del cañón y ve la mitad inferior de un hombre que está de pie en el muelle. El hombre no tiene pierna derecha por debajo de la rodilla y lleva una muleta bajo su brazo derecho. La cámara de Fleming, representando la perspectiva de Jim, se mueve entonces para mostrar todo el cuerpo. El hombre, Silver, mira detenidamente a la cámara y, con voz ruda, dice: «Bueno, hijo, ¿quieres volarme la otra pierna?».

Esta técnica objetivadora contribuyó a la compleja caracterización del famoso villano de Stevenson. En la novela y en la película, Silver es incuestionablemente un asesino a sangre fría; le da igual matar a otros tripulantes, como al tipo sin pinta de sospechoso a quien acuchilla después de dejarle KO con su muleta. Al final de la película, sin embargo, se llega a convertir en un granuja al que abrazaríamos. Esta última cualidad, lógicamente la imagen que el departamento de publicidad de MGM debía desarrollar en sus anuncios del filme, fue el resultado de la decisión de Stromberg de escoger a Wallace Beery, una gran estrella nada convencional, para el papel. Según Ephraim Katz, Beery es «gordo, de voz sepulcral, con cara de caucho, con la boca torcida y un malicioso brillo en los ojos, añadido a la personalidad del héroe más sin-

gular» (19). Llegó a ser uno de los actores más populares de su tiempo, y a menudo interpretó a un palurdo encantador y, en especial, hizo papeles de réplica con jóvenes. Emparejando a Beery con Jackie Cooper, Stromberg esperaba volver a lograr la química especial que había funcionado tan bien entre los actores en películas como *El Campeón* (*The Champ*, 1931) y *El arrabal* (*The Bowery*, 1933).

Entre los personajes secundarios de Stevenson había un pirata ciego llamado Pew, una odiosa creación que destacó en una versión de 1920 de *La Isla del Tesoro* a causa de un actor en la cima de su carrera llamado Lon Chaney. Como fue interpretado en la nueva película por William V. Mong, Pew no muestra la ambivalencia de los realizadores hacia Silver; le presentaron simplemente como un villano manipulador y repulsivo. Desdentado, con el pelo largo en mechones y vestido con harapos, Pew inicialmente se objetiviza a sí mismo como un pobre ciego «que ha perdido la preciosa vista de sus ojos en la graciosa defensa de su país, Inglaterra», para ganarse la confianza de cualquiera que le pregunte de dónde es. Cuando Jim le informa de que está en el Admiral Benbow Inn, el aparentemente dulce Pew agarra el brazo del chico y cambia su tono de inmediato. Exige ver a Billy Bones y le amenaza con romperle el brazo si no lo hace. Más tarde, Pew echa la culpa a Jim por no encontrar ningún tesoro en la habitación de Bones y le dice al joven: «Mocoso soplón. Debería romperte el brazo. Te sacaré los ojos». Pew muere después de que un carruaje le atropella, y permanece casi completamente inconsciente al fatal trauma que el ocupante del vehículo, irónicamente un médico, le acaba de causar. No le bastaba con incrementar el número de caballos que atropellan a Pew (solamente uno en la novela); el director no pudo resistir transformar la situación en un *Grand Guignol* insertando un plano que explícitamente muestra las ruedas del carruaje arrollando al pirata. La forma tan

---

(19) Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia* (Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1979), p. 98.

gráfica en la que muere Pew, que no se corresponde con ninguna de las otras de la película, muestra que Pew, a diferencia de Silver, es, en ciertos términos, una vívida personificación de los miedos de los capacitados.

El año 1934 también fue testigo del desarrollo de otra película de marineros de la MGM con un tema de discapacidad: *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*), estrenada al año siguiente. El principal promotor de la película fue el director independiente Frank Lloyd, nacido en Glasgow, quien, por su cuenta, había adquirido los derechos para la primera obra de la trilogía *Bounty*, de Charles Nordhoff y James Normal Hall —*Rebelión a bordo*, publicado por primera vez en 1932—, y también para las siguientes entregas propuestas, *Men Against the Sea* y *Pitcairn's Island*, que comenzó a aparecer en las estanterías de las librerías dos años después. Lloyd le propuso a Irving Thalberg en 1934 la idea de hacer la película con la MGM a condición de que se le permitiera dirigirla, y Thalberg, que estaba al acecho de proyectos que podrían realzar su categoría en el estudio (y también ayudar a que la gente olvidara su debacle de *La Parada de los Monstruos*), aprovechó la oportunidad. Sin embargo, no pudo deshacerse completamente de la vieja mentalidad de *La Parada de los Monstruos*. «A la gente le fascina la crueldad, y esto es por lo que les gustará *Rebelión a bordo*», declaró (20).

Mientras John Farrow, Talbot Jennings, Jules Furthman (quien bajo el seudónimo de Stephen Fox había escrito el guión de *La Isla del Tesoro* de 1920) y Carey Wilson trabajaban en varias versiones del guión, Thalberg comenzó a reflexionar sobre las posibilidades del *casting* y otros detalles de producción. Los planes originales decían que el papel de Bligh sería para Wallace Beery, que aparecía entonces en *La Isla del Tesoro*, pero Thalberg quería un británico auténtico para interpretar al imperioso capitán y escogió en su lugar a su asociado Charles Laughton.

---

(20) Citado en Bob Thomas, *Thalberg: Life and Legend* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969), p. 274.

*Land Ho!*

### TREASURE LIES AHEAD . . .

Remember the lump in your throat that you just couldn't swallow...when you saw "The Champ"...and heard Jackie Cooper say: "You'll always be a champ to me!" And the tears that dimmed your eyes...when "Swipes" cuddled his cat in his arms and left the home of "Chuck Connors". Now they're together again! They'll steal your heart in this, one of the grandest of all adventure classics!

## WALLACE BEERY • JACKIE COOPER



## TREASURE ISLAND

with LIONEL BARRYMORE

OTTO KRÜGER • LEWIS STONE • CHARLES "Chic" SALE

Robert Louis Stevenson's Immortal Characters Spring to Life...

WALLACE BEERY	as Long John Silver	JACKIE COOPER	as Little Joe Hawkins
LIONEL BARRYMORE	as Billy Bones	Otto Kruger	as Dr. Lively
Lewis Stone	as Captain Smollett	"Chic" Sale	as Ben Gunn
William V. Mong	as Old Pew	Dorothy Peterson	as Mrs. Hawkins

A METRO-GOLDWYN-MAVER PICTURE

Directed by Victor Fleming

Produced by Hunt Stromberg

*Aunque los anuncios de La Isla del Tesoro (1934) de MGM no mostraron la discapacidad de Long John Silver, la película refleja un tratamiento bastante diferente.*

Los otros papeles principales —Fletcher Christian y Roger Byam— fueron, respectivamente, para Clark Gable y Franchoy Tone. Thalberg y Lloyd comenzaron a rodar a principios de 1935 en las instalaciones de la MGM y en localizaciones como Isla Catalina, en los estrechos de Santa Bárbara y en Tahití, y la película, producida con un coste de alrededor de 1,9 millones de dólares, fue estrenada en noviembre de ese año (21).

Aunque *Rebelión a bordo* es más conocido por su examen de los horrores de la vida naval británica durante el siglo XVIII, tuvo entre sus personajes secundarios un respiro cómico en el doctor del barco, que tiene una discapacidad. Un alcohólico apodado «Baco», el cirujano (Dudley Digges) a quien le falta una pierna y le encanta inventarse cuentos fantásticos sobre cómo la perdió. En una versión, ocurrió mientras luchaba contra los franceses cerca de Jamaica; en otra, fue a manos de un torero español borracho en Trinidad. (En un momento dado, el Capitán Bligh le dice: «Cirujano, hubieras sido un historiador excelente. Sientes un profundo desprecio por los hechos». El médico sólo provoca la risa de Bligh en todo el filme cuando le responde: «Yo no menosprecio los hechos, señor; soy indiferente a ellos».) Baco es una figura generosa y querida entre la tripulación, aunque su bondad toma curiosos derroteros a veces. Cuando Bligh ordena a Roger Byam que vuelva a subir al palo mayor durante una furiosa tormenta, por ejemplo, el cirujano le da al marinero su chaqueta, una botella de licor y, a continuación, le despacha alegremente: «Eres un muchacho valiente. Si fuera necesario, estaría contento de amputarte la pierna en cualquier momento». Su muerte, como resultado de la crueldad del capitán (gravemente enfermo, el cirujano se desmaya después de que Bligh insiste en que atienda a un apalizado),

---

(21) Se pueden encontrar crónicas del rodaje de *Rebelión a bordo* en Bosley Crowther, *The Lion's Share: The Story of an Entertainment Empire* (Nueva York: E. P. Dutton, 1957), pp. 230-232, y Thomas, *Thalberg*, pp. 272-280.

afecta a todos los hombres de a bordo y es uno de los mayores puntos críticos de la cinta.

Aunque el cirujano es otra víctima de la intolerancia de los capacitados, hay un aspecto encomiable en su representación. A diferencia de la gran mayoría de películas que representaban personajes con discapacidades físicas hasta la fecha, *Rebelión a bordo* apenas se detiene sobre la apariencia de la pierna amputada del cirujano. Aunque el doctor habla con frecuencia sobre su pérdida, normalmente desde una perspectiva humorística (su sugerencia de que otra persona «le gastó una mala pasada» amputándole la pierna se repite constantemente en el filme), Lloyd hizo que su cámara, Arthur Edeson, fotografiara a Digges casi exclusivamente de rodillas hacia arriba. Tanto si ésta era una decisión consciente para no mostrar la discapacidad como si simplemente era un modo de complacer a un maduro actor que no se parecía en nada a Chaney, *Rebelión a bordo* fue una de las primeras películas de la MGM de los años treinta que sugirió un declive en su preocupación por la imagería monstruosa.

La idea de mezclar humor y discapacidad física durante la década no era exclusiva de *Rebelión a bordo*. De hecho, había comenzado a principios de la era sonora con un aplazamiento literal del período anterior: *Luces de la ciudad* (1931), de Charles Chaplin. Uno del puñado de filmes de la década de 1930 que mantuvo vivo el estereotipo de la Dulce Inocente que se cura y seguramente la película más conocida de Chaplin, *Luces de la ciudad* se centra en su personaje, tan familiar, del Vagabundo, enamorado de una joven ciega que está en la miseria y que le ha confundido con un hombre rico y su serie de desventuras cómicas mientras trata de conseguir dinero para una operación que le restaure la vista.

Chaplin, que produjo, dirigió, escribió, montó la película y compuso su tema musical, había empezado a trabajar en *Luces de la ciudad* en 1928, una época en la que muchos cineastas estaban convirtiendo las películas mudas que tenían en marcha en parcialmente habladas o las

abandonaron en favor de hacer «películas sonoras al cien por cien». Chaplin paró la producción durante varios meses para valorar sus opciones y, finalmente, llegó a la conclusión que la nueva tecnología arruinaría la universalidad del personaje del Vagabundo que él había estado cultivando durante quince años. Cuando reanudó el trabajo, decidió mantener la película esencialmente en su forma muda. «El personaje de la pantalla continúa sin hablar por elección», declaró. «*Luces de la ciudad* está sincronizada [al tema musical] y ciertos efectos sonoros son parte de la comedia, pero es una película sin diálogo, porque yo preferí que fuera así» (22). Todo el mundo dentro de su órbita pensó que estaba fuera de lugar, pero él perseveró.

El conocidísimo argumento principal del filme sobre el Vagabundo y la ciega que vende flores no necesita mayor explicación (23), pero vale la pena observar que tiene sus raíces en un cuento sensiblero que Tod Browning, ¿quién lo diría?, podría haber encontrado prometedor. Escribió Chaplin:

«Se desarrolló a partir de la historia de un payaso que, en un accidente en el circo, pierde la vista. El tiene una hija pequeña, una niña enferma, nerviosa, y cuando vuelve del hospital, el doctor le advierte que debe esconderle su ceguera hasta que ella esté suficientemente bien y fuerte para entenderlo, porque el *shock* podría ser demasiado para ella. Sus tropezos y choques con las cosas hacen que la niña se ría alegremente.»

A pesar de ser consciente de la proximidad de su historia a toda la producción de Browning (situar la acción en

---

(22) Charles Chaplin, «Pantomime and Comedy», *NYT*, 25 enero 1931, sec. 8, p. 6.

(23) Por ejemplo, ver Gerard Molyneaux, *Charlie Chaplin's «City Lights»* (Nueva York: Garland, 1983), y Charles J. Maland, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989), pp. 115-123.

el circo, fingir que no está ciego ante su hija), Chaplin no tardó mucho en llevarla a la línea de su creciente sentimentalismo. Como afirmó sobre la historia original, «es demasiado asquerosa. Sin embargo, se transfirió la ceguera del payaso a la florista en *Luces de la ciudad*» (24).

Chaplin definió a la joven sin nombre simplemente en términos de su discapacidad (es «Una chica ciega» en los créditos) y la concibió con las líneas clásicas de la Dulce Inocente. Se refirió al papel como «espiritual» y señaló que uno de sus logros en el reparto fue «encontrar a una chica que pudiera parecer ciega sin menoscabo de su belleza. Muchas aspirantes miraban hacia arriba, poniendo los ojos en blanco, lo que era demasiado angustioso» (25). Chaplin no sólo insistió en que la desvalida y pura «Chica Ciega» fuera agradable de mirar, sino que también inhabilitó mucho más al personaje, ya sin vista, despojándole de la imaginación. Como el documental de 1983 *Chaplin Desconocido* evidencia, Chaplin había tomado pruebas de cámara de sí mismo como un príncipe cubierto de medallas en un intento de representar la imagen mental que tiene la mujer de su benefactor, pero decidió que se desviaba demasiado del mensaje que quería transmitir y no lo incluyó en la película definitiva. Varios momentos en el filme sugieren un interés en imitar la apariencia de la «mirada» —un primer plano de la mujer muestra su melancólica «mirada fija» por la ventana después de oír a una joven pareja dejando su apartamento, por ejemplo—, pero, en general, Chaplin la privó del poder asociado a la mirada hasta el final del filme, cuando, con su vista restaurada (y también, por implicación, su sexualidad), asume el dinamismo de una doncella y, poco después, participa en lo que quizá sea el más famoso y conmovedor intercambio de miradas en la historia del cine.

El cineasta asignó el papel a una joven de Chicago de veinte años, con poca experiencia como actriz, llamada

---

(24) Charles Chaplin, *My Autobiography* (Nueva York: Simon y Schuster, 1964), p. 325.

(25) *Ibid.*, p. 326.



*Interpretada por Virginia Cherrill, la vendedora de flores ciega de Luces de la ciudad (1931), de Charles Chaplin, es una de las Dulces Inocentes más famosas del cine. (Cortesía de Movie Star News).*

Virginia Cherrill. «Para mi sorpresa, ella tenía la facultad de parecer ciega», escribió Chaplin. «Le pedí que me mirara, pero que pensara que no me veía, y pudo hacerlo.» Chaplin había esperado inicialmente que esta cualidad natural pudiera trasladarse a la pantalla dando la impresión de que no era mundana, algo crítico para el tipo de personaje que quería construir. Más tarde, sin embargo, vio que era difícil trabajar con una actriz sin experiencia y la despidió cuando llevaban un año de producción, pero volvió a contratarla después de darse cuenta de cuánto material habría que volver a filmar (no sin antes hacer unas pruebas a Georgia Hale, su coprotagonista en *La quimera del oro* —*The Gold Rush*—, de 1925, en el papel de ciega). Cherrill más tarde dedujo que la razón por la que Chaplin

había estado tan a disgusto con ella fue que él tenía dificultades para separarla a ella del papel que interpretaba, y que, como una divorciada «chica de sociedad», ella tenía pocas similitudes con la ingenua que él estaba tratando de crear. «Quizá él me vio como la chica ciega y no como soy», indicó ella, «y por esa razón no le gustaba» (26).

En el fondo, poco le importaba al público que Cherrill no interpretara a Galatea en el *Pygmalion* de Chaplin fuera de la pantalla. Atrapados por el romance sentimental de Chaplin de dos «marginados», los espectadores hicieron de *Luces de la ciudad* un éxito incalificable (la película recaudó unos beneficios de cinco millones de dólares durante su primera exhibición). También le fue más que bien con los críticos, aunque hubo algunas voces que disientían entre las alabanzas de la crítica. Al escribir sobre el filme varios meses después de que se estrenara, Francis Ferguson indicó, en términos que no dejan lugar a dudas, que «Chaplin utiliza parte de la parafernalia desechada por el cine, y no ha dado vida a su medio. Su música, aunque extraordinariamente bien ajustada a los cambios de humor y ritmos de la pantomima, es una música de película trillada; su chica ciega, aunque está muy bien en su bondad, es una ingenua de película». George Jean Nathan, sin embargo, encontró el patetismo de la cinta forzado, calcando sus elementos clave —«la belleza depende del color del cristal con que se mira y, con el retorno de la visión, ella encuentra que su amor y el del otro son un lugar común y bastante feo»— de las obras literarias y teatrales de la primera era. Incluso el propio Chaplin se quedó de alguna manera desconcertado por lo pasado de moda del filme: «Me deprimió el comentario de un joven crítico que dijo que *Luces de la ciudad* era muy buena, pero que rayaba en lo sentimental, y que en mis películas futuras yo debería intentar aproximarme al realismo. De pronto, me di cuenta de que estaba de acuerdo con él.» A pesar de la for-

---

(26) *Ibid.*; Cherrill se cita en *Unknown Chaplin*, en 1983, un documental producido por Kevin Brownlow y David Gill para la Thames Television.

ma y el contenido regresivos de la película, lo que permanece es que *Luces de la ciudad* le tocó la fibra sensible al público, y en esto jugó un papel importante su antigua actitud paternalista hacia los personajes discapacitados (27).

Entre otras cosas, el filme de Chaplin señalaba la aceptabilidad —al menos para la mayoría de los realizadores y del público— de volver a la vieja combinación de discapacidad y humor. Norman Z. McLeod, de la Paramount, un veterano de la I Guerra Mundial que rápidamente se desvió hacia la comedia después de entrar en la industria del cine en 1919, dirigió a W. C. Fields en *It's a Gift* (1934), un *remake* de la cinta muda de Fields *It's the Old Army Game* (1926). Basada en una historia del propio Fields escrita bajo el seudónimo de «Charles Bogle», *It's a Gift* trata de un tendero de New Jersey llamado Harold Bissonette (Fields) y sus planes de comprar un naranjal en California. Totalmente accidental con respecto a la estructura narrativa principal, si puede llamarse así, están las tendencias destructivas de un viejo cliente, ciego y duro de oído, llamado Mucke (Charles Sellon). Mucke, que está en pantalla sólo unos pocos minutos, destroza cosas de poca importancia al romper el cristal del escaparate de la puerta principal del almacén, cajas llenas de cristalería y un expositor con bombillas. Sin saber el caos que ha causado, Mucke, al que generalmente se le trata como a un niño (Bissonette le pide que se siente llamándole «cariño»), no es mucho más que un retroceso a los Desventurados Cómicos del cine anterior a 1910.

Otra comedia de la Paramount, aunque lejos de la comedia de golpe y porrazo de *It's a Gift*, fue *Candidata a millonaria* (*Hands Across the Table*, 1935). Dirigida por Mitchell Leisen, que había comenzado rivalizando con el recién designado jefe de producción Ernst Lubitsch como

---

(27) Francis Fergusson, «A Month of the Theatre», *The Bookman*, abril 1931, p. 185; George Jean Nathan, *Passing Judgments* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1935), p. 212; Chaplin, *My Autobiography*, pp. 382-383.

primer director del estudio de comedias románticas, *Candidata a millonaria* se centra en dos buscadores de oro del período de la Depresión —una manicura llamada Reggi Allen (Carole Lombard) y el gallardo Theodore Drew III (Fred MacMurray), que ahora es pobre— que se enamoran en medio de tergiversaciones cómicas y malentendidos mientras van en busca de compañeros adinerados. El rival romántico de Theodore es Allen Macklyn (Ralph Bellamy), un acaudalado ex piloto que utiliza una silla de ruedas a consecuencia de haber sufrido graves lesiones en un accidente de aeroplano varios años antes. A pesar de sus nombres, inexplicablemente coincidentes, Reggi y Allen no son pareja en este filme. Allen está completamente enamorado de Reggi y planea proponerle matrimonio, pero Reggi, que ha buscado con afán al magnate antes de descubrir su condición de discapacitado, le ve estrictamente como su mejor amigo. De hecho, el crítico del *New York Times*, André Sennwald, ni siquiera considera a Allen como uno de los intereses románticos de Reggi; simplemente se refiere al personaje como «un aviador lisiado que inspira confianza a la chica» (28).

Apenas se puede culpar a Sennwald por llegar a tal interpretación, ya que la película posiciona a los espectadores para que traten a Allen como menos que un «hombre de verdad» durante la primera escena del personaje. Se descubre que usa una silla de ruedas y se favorece su objetivización mediante una serie de planos del estilo de los que los realizadores de Hollywood normalmente reservaban para las figuras femeninas: 1) una panorámica que va de un plano medio de Reggi entrando en el apartamento de Allen a un plano general de él sentado trabajando, dando la espalda a la cámara y con su silla de ruedas metida bajo el escritorio lo suficiente como para que parezca como una silla normal de ejecutivo; 2) un primer plano de la cara de Reggi, muy ilusionada; 3) un plano general de Allen girándose hacia ella y separándose del escritorio, re-

---

(28) *NYT*, 2 noviembre 1935, p. 13.

velando su silla de ruedas; 4) un plano medio de Allen mientras le mira a ella; 5) un primer plano de Reggi, cuya cara se relaja ligeramente y a continuación sonríe un poco, que lo dice todo. Ella y el público han reconocido sus cualidades «feminizadas»; como era de esperar, él ha sido fetichizado como un Otro. Entre otros elementos problemáticos de la comedia están el inapropiado diseño *art-decò* de la silla de Allen (la analista de cine Lauri Koblas lo ha caracterizado como una «monstruosidad de silla que aumenta la minusvalía de Macklyn»), cuestiones financieras y de movilidad (la película muestra al opulento Allen solo en su apartamento de un rascacielos, aislado del resto del mundo) y el mensaje de que la gente discapacitada debería sacrificar su felicidad y renunciar a relaciones románticas con gente capacitada (29).

Una comedia muy diferente apareció ese mismo año como resultado de los planes de Junior Laemmle de hacer una secuela de una de las minas de oro de taquilla de su estudio. Laemmle, que había dimitido como jefe de producción en la Universal a finales de 1934 («no necesito trabajar tan duro», dijo, «simplemente, no vale la pena»), supervisó varios filmes durante 1935, y el primero fue un proyecto que él ya había imaginado varios años antes: una continuación de *El doctor Frankenstein*. De inmediato, se encontró con un gigantesco problema; el primer director, James Whale, no quería saber nada del nuevo proyecto. Whale dijo sobre Laemmle y otros ejecutivos de la Universal:

«Siempre están igual. Si tienen éxito con una película, siempre quieren hacerla de nuevo. Tienen una razón comercial que me parece perfecta. *El doctor Frankenstein* fue una mina de oro en taquilla y una secuela tiene todas las de ganar, por pésima que sea. Habían hecho un guión para una segunda parte y olía que daba asco. En cualquier caso, me daba esca-

---

(29) Klobas, *Disability Drama*, p. 117.

lofríos la simple idea de la película original y no quiero volver a hacerla nunca más» (30).

Sin embargo, Junior lo consiguió. Les hacía mucha falta otro éxito para ayudar a equilibrar las finanzas de la Universal (a pesar de los beneficios caídos del cielo de *Sin novedad en el frente* y *El doctor Frankenstein*, los efectos de la Depresión y de la decisión de Laemmle en 1929 de concentrarse en hacer obras caras forzaron a su compañía a una situación de pérdidas durante buena parte de su ejercicio como director de producción) y Laemmle intentó persuadir a Whale ofreciéndole los suficientes incentivos económicos y, al final, accedió a dirigirla. Sin embargo, creyendo que sería un error continuar *El doctor Frankenstein* con una historia tan manida, Whale decidió infundir a la segunda parte, *La Novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein)*, un humor grotesco, relacionado en su mayor parte con su marginada sexualidad. La película resultante fue y es una curiosa mezcla de atributos, como el biógrafo de Whale, James Curtis, ha sugerido: «Es una excitante película de monstruos, con buen ritmo, que no decepciona. Pero los adultos y el público más sofisticado pueden disfrutar *La Novia de Frankenstein* no tanto como un *show* de terror, sino como una fantasía caprichosa y una excitante pieza de cine. *La Novia de Frankenstein* es, a menudo, divertida hasta la hilaridad. Lo que la distingue de muchas otras películas similares es que el humor es totalmente intencional» (31).

Una de las primeras tareas a la que se enfrentaron Whale y los guionistas William Hurlbut y John Balderston fue construir una nueva historia de las cenizas de la con-

---

(30) Laemmle se cita en Curtis, *James Whale*, p. 118; Whale se cita en pp. 102-103.

(31) Curtis, *James Whale*, p. x. Ver también Martin F. Norden, «Sexual References in James Whale's *Bride of Frankenstein*», en *Eros in the Mind's Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film*, ed. Donald Palumbo (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986), pp. 141-150.

clusión de *El doctor Frankenstein*: la ferocidad del Monstruo termina en un viejo molino. A pesar de la aparente certeza de esta escena, los realizadores resucitaron el argumento mostrando que el Monstruo había evitado su destino de morir calcinado cayendo al sótano del molino, convenientemente inundado. Mientras Hurlbut y Balderson trabajaban en los detalles correspondientes, Whale se aseguró la continuidad entre los filmes contratando a Colin Clive y a Boris Karloff para repetir sus papeles de Frankenstein y el Monstruo, respectivamente.

El director también quería que Dwight Frye fuera otra vez el ayudante que roba tumbas, pero se encontró con un problema distinto: el Monstruo había matado a Fritz en la primera cinta. Whale y sus escritores solventaron el asunto creando un personaje sustituto llamado «Karl» (una oblicua referencia a los Laemmle, quizá) y, sin necesidad de una personificación de la discapacidad y la villanía para explicar el comportamiento violento del Monstruo, lo concibieron como un personaje capacitado. Frye no interpretó al escurridizo Fritz y a Karl muy diferentes (ambos personajes muestran una tendencia especial a cometer crímenes —actos necrófilos en particular— en nombre de Frankenstein), pero hay algunas diferencias validistas que merece la pena destacar. Aunque Whale y su primer equipo de guionistas mostraban a Frankenstein amenazando a Fritz a golpes y utilizando el látigo contra él, Whale y su nuevo equipo prescindieron de tal tratamiento hacia Karl. En su lugar, Frankenstein y su colega el Dr. Pretorius (Ernst Theisiger) ofrecen a Karl una recompensa en metálico por llevar a cabo actos desagradables, como ir a buscar un cadáver de mujer reciente. De esta forma, implicaban que el discapacitado Fritz es mucho más dependiente que Karl de sus mentores. En este sentido, Karl, que no es víctima de abusos, casi no actúa por rencor hacia el Monstruo, como Fritz. De nuevo, como Whale ya había demostrado la contribución de Fritz al violento comportamiento del Monstruo, él y sus guionistas no vieron la necesidad de repetirse, al menos en este punto, teniendo un segundo

ayudante de Frankenstein que hace pagar sus frustraciones al Monstruo.

Más destacado que el manejo de Whale, Hurlbut y Balderston de este nuevo papel de Dwight Frye fue su desarrollo de un estereotipo cuyo apogeo alcanzó desde mediados de los años treinta hasta mediados de los cuarenta: el «Sabio Santo», un devoto anciano con una discapacidad (casi siempre ceguera) que es la voz de la razón y la conciencia en un mundo caótico. Casi exclusivamente un personaje secundario, el Sabio Santo es sensible, caritativo y, sobre todo, sabio. Sin el menor rastro de amargura, el Sabio, como Cassandra, dispensa gratuitamente su sabiduría a los protagonistas capacitados que le rodean, aunque le ignoren y actúen por su cuenta y riesgo. Como su prima la Dulce Inocente, el tipo Sabio Santo tiene un alto grado de espiritualidad y una asociada falta de sexualidad. El Sabio carece del requisito de juventud para cualificarle para la cura milagrosa, tan a menudo otorgada a la Dulce Inocente, pero, como recompensa de algún tipo, los realizadores a menudo dotaron al Sabio con la habilidad de «ver» (es decir, entender) cosas que la gente con vista no ve.

El refuerzo de la industria del cine de la estereotipada habilidad de la «segunda visión» de los ciegos se remonta al menos a 1909, con la aparición de *The Light that Came*, de D. W. Griffith. En un anuncio del filme, la compañía Biograph dio a conocer su punto de vista:

«Nosotros, por supuesto, asumimos que son más desafortunados aquellos por cuya vista el Destino ha pasado el manto de la oscuridad, pero la Divina Providencia, y es razonable que así sea, seguro que compensa a aquellos tan afligidos con dones que lo aminoren y que les ayuden a afrontar sus enfermedades con fortaleza, y no sólo eso, sino que sus poderes de discernimiento son mucho más agudos que los de aquellos dotados de visión. Es la vista del alma, que ve más allá que los ojos. Se le puede llamar in-

tuición; pero cualquier cosa que pueda ser, es un raro don» (32).

Herederero del Ingenuo Anciano (también está basado en los puntos de vista gerontofóbicos y validistas, estuvo limitado principalmente a la era del cine mudo) (33), el Sabio Santo apareció en filmes tan dispares como *Muñecos infernales* (la madre de Lavond, anteriormente citada), *Heidi* (*Heidi*, 1937), *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942) y *Su milagro de amor* (*The Enchanted Cottage*, 1945), pero encontró su máxima expresión en *La Novia de Frankenstein*, uno de los primeros filmes de la era sonora en presentar tal personaje. Tomó la forma del ermitaño ciego sin nombre, interpretado por el actor escocés O. P. Heggie, que se hace amigo del monstruo de Frankenstein. Con los ojos encendidos con un brillo místico y su rostro barbado que a menudo se vuelve hacia el cielo, el ermitaño parece como si acabara de salir de una historia bíblica. Cuando este solitario dice una oración de gratitud profundamente sentida por el regalo de un amigo, Whale acentuó el momento ofreciendo una interpretación de un solo de órgano del «Ave María» como música de fondo y haciendo que un crucifijo, colgado para que destaque en una pared contigua, brillara unos pocos segundos después de hacer un fundido con todo lo demás.

En la siguiente escena, nos damos cuenta de que el ermitaño ha estado compartiendo su comida, su bebida y sus aposentos con el Monstruo e incluso ha comenzado un modesto programa de socialización con él. Su tratamiento humanitario lleva a una fuerte ironía más tarde cuando un cazador (John Carradine), asustado ante la visión de

---

(32) *MPW*, 13 noviembre 1909, p. 696. Este párrafo también aparece en la descripción del periódico sobre la película en la p. 691 en el mismo número.

(33) Quizá el público de las películas mudas estaba relativamente deseoso de aceptar el estereotipo del Ingenuo Anciano porque ellos tampoco podían oír las voces que hubieran aclarado los malentendidos.



*El eremita ciego (O. P. Heggie) enciende un puro, sin saber la angustia que eso causa al Monstruo (Boris Karloff), en La Novia de Frankenstein, de 1935, dirigida por James Whale.*

que el Monstruo está viviendo con el eremita, le pregunta incrédulamente: «Por Dios, hombre, ¿es que no lo ve?». Aunque sin vista, el ermitaño «ve»; él es el único personaje de toda la película que comprende que el Monstruo se comportará como un ser humano si se le trata así. No estamos muy seguros del respeto de los realizadores hacia el Sabio Santo —él es un personaje demasiado elaborado en su paso de lo sublime a lo común y en su piedad, cualidades que llevaron a Mel Brooks a satirizarle despiadadamente casi cuarenta años después en *El Jovencito Frankenstein (Young Frankenstein)*—, pero en una cinta repleta de humor raro y figuras clarividentes, muchas de las cuales son propensas a la violencia inmediata, el eremita de *La Novia de Frankenstein* se erige en una de las poquí-

simas representaciones de estabilidad, prudencia y paz en todo el filme.

El ascenso del Sabio Santo durante la última parte de la década y principios de la siguiente coincidió aproximadamente con el declive de su estereotípico pariente la Dulce Inocente. La retrógrada *Luces de la ciudad*, de Chaplin, también abrió el camino para el retorno a Hollywood de varias combinaciones de discapacidad-humor, mantuvo la imagen viva e inspiró a otros realizadores a volver, aunque brevemente, a temas de curabilidad.

La versión juvenil de la Dulce Inocente que se cura hizo un rápido regreso durante los años treinta, en especial en un par de filmes basados en un clásico de Dickens: *Scrooge* (1935), producido por los estudios Twickenham, de Gran Bretaña, y *Cuentos de Navidad (A Christmas Carol)*, de la MGM, una cinta que David O. Selznick tenía previsto producir en 1935, pero que no se completó hasta 1938, con Joseph Mankiewicz (34). Ambas películas presentaban al Inocente de los Inocentes, el pequeño Tim. Aunque el tacaño Ebenezer Scrooge tiende a llamar más la atención en *Scrooge* que en *Cuentos de Navidad* (algo nada sorprendente, dado el título del filme y el hecho de que Seymour Hicks, que interpretó a Scrooge no solamente en este filme, sino también en una película muda de título parecido veintidós años antes, era uno de los escritores de la cinta), los creadores de ambos filmes presentaron al pequeño Tim como un pobre y encantador niño desamparado, cuyo tono de voz angelical y sus modales de querubín podrían hacer de él un triunfador en una actuación de los Niños Cantores de Viena. El director de la MGM, Edwin Marin, hizo posible la objetivación de Tim mediante el montaje de una serie de planos al principio de *Cuentos de Navidad*: un primer plano del sonriente sobrino de Scrooge, Fred, mientras baja sus ojos desde la cara de Tim a un plano del pie derecho con abrazaderas del chico. Ambos filmes recalcan las cua-

---

(34) Ver la carta de Selznick a Nicolas Schenck, junio 1935, en *Memo from David O. Selznick*, ed. Rudy Behlmer (Nueva York: Viking Press, 1972), p. 86.

lidades compasivas y espirituales de Tim. («El me dijo, volviendo a casa, que esperaba que la gente en la iglesia le viera porque está lisiado», señala su padre a su madre en *Scrooge*, «y podría ser agradable para ellos recordar, en el día de Navidad, quién hizo a los mendigos cojos, caminar, y a los ciegos, ver».) Quizá pensando que el público de la época de la Depresión se identificaría con un personaje así, los realizadores utilizaron la discapacidad como una representación literal de las penurias económicas que todos atravesaron por aquel entonces.

La Navidad y su promesa de recompensas en el otro mundo también proporcionó el contexto de *Heidi* (1937), una de las contribuciones de Darryl Zanuck a la manía de los *shows* de monstruos que ha abrumado la industria del cine. Zanuck, ex guionista de la Warner, que prosperó hasta convertirse en ejecutivo de producción a las órdenes de Jack Warner, había roto con el estudio en 1933 para formar el suyo propio, la Twentieth Century Pictures, con Joseph Schenck. Dos años más tarde, él y Schenck fusionaron su compañía con el equipo de la vieja Fox para crear Twentieth Century-Fox, con Zanuck como director de producción y Schenck como presidente del Consejo de Administración. (William Fox, una importante figura en el Cine del Aislamiento durante la I Guerra Mundial, había vendido una participación mayoritaria de su firma a los bancos en 1930, después de la caída de los mercados de 1929, que agravada por las medidas del Gobierno antimonopolios casi hundieron la compañía.) Formada en la época menos propicia, Twentieth Century-Fox se mantuvo en una posición precaria durante buena parte de la Depresión y sobrevivió principalmente gracias a la enorme popularidad de sus filmes de Shirley Temple. El estudio, que se incorporó relativamente tarde al Cine del Aislamiento, emuló con rapidez a sus rivales haciendo varias películas sobre discapacidad. El más destacado, si se le puede llamar así, está protagonizado por la mayor estrella de Zanuck (35).

---

(35) Como John Schuchman ha señalado, el estudio produjo al menos tres películas en esa fecha que trataban la sordera junto a las

Adaptado por Walter Ferris y Julien Josephson del afamado cuento de Johanna Spyri y dirigido por Allan Dwan —en su tercera década como director de cine—, *Heidi* sigue las aventuras de la pequeña huérfana que da nombre al título, interpretada, más bien con exageración, característico valor y sin hacer puchereros, por una Temple de nueve años. Al principio de la película, su insensible Tía Dete (Mady Christians) abandona a la nena en la morada de su abuelo (Jean Hersholt) en los Alpes, un solitario temido por los vecinos de la ciudad que está al pie de la montaña que le sirve al abuelo de hogar. Para que ningún espectador se preocupara, los realizadores rápidamente sacaron a relucir una Sabia Santa en la forma de la anciana Anna (Helen Westley, cuyo personaje es, de hecho, identificado en los títulos de crédito no como Anna, sino como «Anna la ciega») que es una auténtica fuente de información aclaratoria sobre las cualidades positivas del misterioso abuelo. Como sucede con los Sabios Santos anteriores y posteriores, sus comentarios parecen grandes verdades.

A la Tía Dete de Heidi sólo le interesa el dinero, a juzgar por los asuntos en los que más tarde se ve complicada, al raptar a su sobrina de cabellos rizados para llevarla a Frankfurt y «venderla» al acaudalado Herr Sesemann (Sidney Blackmer) como acompañante para su hija Klara, que va en silla de ruedas y está a menudo aislada, interpretada por Marcia Mae Jones. (Sesemann es un viudo que está a menudo fuera del país por negocios.) Heidi se resiste al principio, pero más tarde sucumbe y proporciona a Klara muchos momentos felices. Mientras está allí conoce a Fraülein Rottenmeier (Mary Nash), la gobernanta sin sentido del humor de Klara a quien Sesemann ha contratado poco después de que Klara se lesionara la espalda, con la que no está de acuerdo, y que hace honor a las dos primeras sílabas de su apellido (\*).

---

historias principales: *Charlie Chan at the Olympics* (1936), *Sins of Man* (1936) y *El gran milagro* (*The Story of Alexander Graham Bell*, 1939). Sus crónicas están en *Hollywood Speaks*, pp. 114-115.

(\*) N. de la T.: «Rotten» significa malísima y también, literalmente, podrida.

Aunque por rondas alternativas sobreactúan o no llegan, *Heidi* destaca como uno de los primeros filmes sonoros que muestra a un personaje capacitado tratando conscientemente de mantener a una persona discapacitada —una niña, nada menos— «en su sitio» para conseguir beneficios financieros. (Los realizadores de la época muda trataron con frecuencia este concepto, por supuesto, en la relación entre la Madre Frochard y Louise en las muchas adaptaciones de *Les Deux Orphelines*.) La odiosa Señorita Rottenmeier está siempre diciéndole a Klara cosas como «Recuerda que eres una niña enferma», principalmente porque le interesa mantener su dependencia. Como un diálogo lleno de tensión entre Dete y la Fraülein deja claro, le despedirían si Klara llegara a andar. Al igual que para la dócil persona a su cargo, el ambiente privilegiado de Klara la hace resaltar de sus compañeras Dulces Inocentes en *Luces de la ciudad*, *Scrooge* y *Cuentos de Navidad*, pero, como ellas, es completamente inocente, ingenua y confiada, cualidades ensalzadas —si ésta es la palabra correcta— por la actuación plana y sin implicarse mucho de Jones. Como Klara le confía a Heidi con toda sinceridad, «Fraülein dice que quizá yo nunca vuelva a andar».

Aunque encomiable por su explícito reconocimiento de la explotación de los capacitados y relativamente equilibrado en sus representaciones de las miradas fijas de los personajes, *Heidi*, sin embargo, trata la discapacidad física de un forma simplista y fácil. Heidi, siempre optimista, anima a Klara a que intente andar y, al final de la película, los otros personajes y el público descubren que Heidi ha sido su terapeuta, trabajando con ella todos los días hasta llegar al momento cumbre del día de Navidad, cuando, como un regalo a su padre, Klara da unos pocos pasos vacilantes. Como parte de este proceso revelador, la película compara la continuación de su discapacidad con una falta de voluntad (Heidi le dice en varias ocasiones a Klara que podría andar si realmente quisiera) y, significativamente, nunca se muestra ninguna «terapia» más allá de los primeros intentos frustrados.

Este tratamiento superficial tiene sus orígenes no sólo en el texto original de Spyri, sino también en el drama de curabilidad que Allan Dwan produjo y dirigió en 1920 llamado *The Scoffer*, sobre un médico recalcitrante que finalmente se ablanda y practica una operación para corregir la minusvalía de un joven. Siguiendo el ejemplo de este primer filme, Dwan centró *Heidi* sobre una persona capacitada que inicialmente se rebela ante la idea de tener que «servir» a una niña discapacitada (aunque, en este caso, la niña es, irónicamente, mayor que la protagonista), pero se hace a la idea y ayuda a la joven a que vuelva a las filas de los capacitados. No sólo retomando el tema de las discapacidades curables, sino también haciendo que una niña muestre el camino para la recuperación de la capacidad, Dwan, que públicamente reconoció su gusto por los finales felices, forzó a *Heidi* a pasar de lo sublime a lo común rayando en la parodia. A pesar de su gran popularidad (un gran vehículo publicitario para Shirley Temple, le ayudó a ser la número uno de Hollywood en taquilla a mediados de los años treinta), *Heidi* marcó el declive en el interés de Hollywood por la curabilidad, pero solamente después de que otros estudios trataran variaciones sobre el tema (36).

Las tradicionales Dulces Inocentes de *Luces de la ciudad*, *Scrooge*, *Cuentos de Navidad* y *Heidi* no fueron los únicos personajes de la Edad de Oro a los que se concedió la curación. El que fuera director auxiliar de Tod Browning, Pandro Berman, había sido ascendido a director de producción de la RKO a principios de 1934 y una de sus primeras decisiones fue contratar a John Cromwell para dirigir *Cautivo del deseo* (*Of Human Bondage*) a partir de un guión de Lester Cohen. Basada en la novela publicada por W. Somerset Maugham en 1915, un tiempo en el que los temas de curabilidad llegaron a ser una norma en los largometrajes, *Cautivo del deseo* trata de un estudiante de medicina y supuesto artista llamado Philip Carey (Leslie

---

(36) Ver los comentarios de Dwan en Eric Sherman, *Directing the Film: Film Directors on Their Art* (Los Angeles: Acrobat Books, 1976), p. 25.

Howard) que tiene un pie zambo y que está encaprichado de —o, por usar su frase, «vinculado» a— una camarera del East End londinense, Mildred Rogers (Bette Davis). Aunque el filme no fue el éxito que Berman había esperado (según Betty Lasky, que trabajaba en el estudio, la cinta, poco menos que espectacular porque «la perfecta actuación de Howard toca con demasiada convicción la fibra sensible femenina. El público femenino no podía perdonar que el lisiado Carey... volviera a estar con la despreciable Mildred tantas veces») (37), *Cautivo del deseo* destaca porque es un hombre adulto quien interpreta, en esencia, un papel de Dulce Inocente —Howard, delicadamente caracterizado, mira con ojos de cordero degollado durante casi toda la película— y es bastante consciente de su discapacidad.

La torpeza es evidente en varios aspectos. En una fragmentación del cuerpo rara vez encontrado en los filmes que no tratan sobre la discapacidad, *Cautivo del deseo* utiliza planos de los pies de la gente, especialmente de Carey, en varias escenas, comenzando con un «momento de definición» que se yuxtapone a una declaración del personaje —«Tengo mis limitaciones»— con un plano de sus pies que simplemente revela su pie zambo y su zapato especial. El compositor Max Steiner, a quien los ejecutivos de la RKO le pidieron que escribiera una nueva banda sonora después de que el público se riera irrespetuosamente en los momentos inapropiados en el preestreno, sumó el insulto a la injuria de designar un motivo musical para Carey que imitaba su ritmo irregular de caminar (38).

Por si estas tácticas cuestionables no fueran suficientes, Cromwell y Cohen sometieron a Carey a varios humillantes encuentros con validistas y no pudieron resistir la tentación de echarle la culpa a la víctima, haciendo que un

---

(37) Betty Lasky, *RKO: The Biggest Little Major of Them All* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984), p. 110.

(38) Whitney Stone con Bette Davis, *Mother Goddam: the Story of the Career of Bette Davis* (Nueva York: Berkley Medallion Books, 1974), p. 58.

«amigo» le diga que es demasiado sensible con respecto a su pie. Siguiendo el ejemplo de Maugham, también le adscribieron una cualidad simbólica a la discapacidad de Carey asociando su cojera con su encaprichamiento de la sórdida Mildred. Cuando, finalmente, él llega al punto de no retorno en su relación con ella (ella le dice, gruñendo: «¿Sabes lo que eres tú, monstruo cojo? ¡¡Un lisiado!! ¡¡Un lisiado!! ¡¡UN LISIADO!!!»), él se libera de una particular «esclavitud» y, al mismo tiempo, se somete a una operación que le cura el pie. Carey, entonces, cuenta a su nueva amante que él estuvo «cojeando por la vida» durante el tiempo que estuvo con Mildred, pero ahora «todo ha terminado. No voy a cojear nunca más. Ahora ya está solucionado».

A pesar de estas problemáticas cualidades, vale la pena señalar que Cromwell permaneció fiel a las normas estilísticas y de predominio masculino de la época haciendo que el director de fotografía, Henry Gerrard, rodara buena parte de la película desde la perspectiva de Carey. Como varón con una minusvalía no visible —una rara combinación en aquellos días—, Carey es, a ratos, un objeto al que mirar fijamente y el poseedor de la mirada. Es una potente combinación que tiene el efecto de empujar la identificación de los espectadores con el personaje.

Una cinta de una cosecha similar que utilizó una estrategia visual muy diferente —que tendía a minimizar las diferencias entre los personajes capacitados y los que no lo están— pero que reflejaba fuertemente la misma asunción de prejuicios validistas fue *Sublime Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1935). Adaptada del *bestseller* de Lloyd C. Douglas por el equipo compuesto por el matrimonio de Sarah Y. Mason y Víctor Heerman junto con George O'Neil, *Sublime Obsesión* gira en torno a un millonario *playboy*, Bobby Merrick (Robert Taylor), que indirectamente provoca dos grandes accidentes en la vida de la esposa de un acaudalado doctor, Helen Hudson (Irene Dunne): un bote de rescate especialmente equipado está ocupado atendiendo al ebrio Merrick, que se ha caído por la borda durante un ac-

cidente, y no puede llegar a tiempo para salvar a su marido, que se está ahogando; y a ella misma la atropella un coche y se queda ciega cuando intenta alejarse de él. Descubriendo un misterioso «poder de infinita bondad» que había guiado al marido de Helen, Bobby le dedica su vida a ella, incluso hasta el punto de enamorarse y convertirse en neurocirujano para ser capaz de restaurarle la visión, como hace después.

Dirigiendo este *affair* espiritual y sentimental estaba John Stahl, que había llegado al estudio en 1930, después de producir una ristra de filmes con poquísimos presupuestos para la compañía Tiffany y, con James Whale, había llegado a ser uno de los principales directores de los Laemmle. La emergente reputación de Stahl como director de «películas de mujeres» se confirmó no sólo en el guión del filme (aunque Stahl no aparece en los créditos como guionista en este relato de una sufrida mujer, sus guionistas y él reescribieron ampliamente la cinta en el plató) (39), sino también en su aspecto general. Hay pocos primeros planos y muy poco del acostumbrado montaje alternado de planos subjetivos-objetivos diseñado para fomentar la identificación con un personaje en particular (el protagonista masculino, normalmente).

En su lugar, Stahl hizo que el director de fotografía John Mescall, que también había rodado *La Novia de Frankenstein* ese año, utilizara la cámara con mucho movimiento, principalmente mediante planos medios y generales. El resultado es que, a menudo, se ve a dos o más actores a la vez, por lo general, de las rodillas hacia arriba. Los protagonistas, igualmente atractivos y encantadores, se muestran a menudo en el mismo plano y, por tanto, Helen rara vez es el objeto agradable y digno de compasión de la mirada de Bobby. En su lugar, los protagonistas se ofrecen como festines visuales para el público consumidor.

---

(39) Betsy McLane, «Take One Stahl, Take Two Sirk: Genre Transpositions», conferencia de la Society for Cinema Studies, Pittsburgh, Pa., mayo 1983, p. 10.

Aunque *Sublime Obsesión* es formalmente un asunto muy manido, su fotografía y montaje contradicen varios de los mensajes de la película. Por ejemplo, los realizadores siguieron el ejemplo de la novela haciendo que Helen hable de sí misma minusvalorándose para mantener su aislamiento después de que Bobby le acaba de proponer el matrimonio. Este es el sentido del siguiente diálogo, subrayado por la música de violín de Franz Waxman, que Stahl y Mescall tradujeron mediante un sencillo plano medio mostrando a los personajes de perfil:

«HELEN: ¿Casarme contigo? No, no puedo.

BOBBY: Cariño, pero ¿por qué no? No hay nada que lo impida ahora.

HELEN: ¿Cómo puedes decir eso? Una mujer ciega a la que hay que llevar de la mano.

BOBBY: No, eso no es verdad, Helen. Además, ¿qué diferencia hay cuando lo que yo quiero es llevarte de la mano, para siempre?

HELEN: ¿Qué diferencia, cuando a todos los sitios donde vamos hay miradas y susurros? A mí no me importaría, pero no podría soportarlo por ti. No quiero que te tengan lástima por mi culpa. Te amo demasiado.

BOBBY: Pero, cariño, si me quieres, eso es todo lo que importa.

HELEN: Es inútil, Bob. Tú estás en el mundo. Yo no.»

Además de esta penosa perspectiva que recuerda los días de *The Roué's Heart*, de D. W. Griffith, y anteriores, *Sublime Obsesión*, como *Heidi*, *Candidata a millonaria* y muchas otras películas de la época de la Depresión, concebidas como fantasías para espectadores sin un duro, tiene como contexto una gran riqueza. Helen, viuda de un doctor de posición acomodada, le dice a Bobby más tarde que las acciones de la mina de cobre de su padre le darán ingresos para el resto de su vida. La recién discapacitada Helen es, de esta manera, capaz de continuar su estilo de

vida privilegiado en medio de opulentos decorados, mientras que los problemas económicos con los que se enfrentaban inevitablemente sus homólogos de la vida real apenas tenían nada que ver.

Más molesto que el país de fantasía económico que los realizadores construyeron para Helen fue la arraigada creencia validista en que se centra la cinta: la llamada «sublime obsesión». En esencia, se refiere al deseo de parte de los médicos, recién dotados de un poder divino, para practicar hazañas desinteresadas. Tal y como la película lo presenta, la proeza más generosa de todas —la cumbre de la cuasi-divinidad— es practicar operaciones correctoras. En otras palabras, la película defiende la noción de que los doctores deberían actuar como sustitutos divinos para curar a la gente de sus discapacidades. En efecto, para convertirlos, con celo misionero. Dicho sin rodeos, el filme refleja el cénit de las actitudes paternalistas hacia la gente con discapacidades físicas o sensoriales. Aunque los actores interpretan sus papeles de forma sincera y sencilla, la película es tan exagerada en sus valores que, como *Heidi*, raya en la parodia (de hecho, varios críticos de épocas posteriores han comentado sus cualidades cómicas, aunque la intencionalidad de todo este humor es discutible) (40). Finalmente, a pesar de que la realidad de la discapacidad comenzaba a causar impresión, los realizadores sólo volvieron a tales temas en alguna ocasión en las décadas siguientes.

A finales de los años treinta, la industria del cine estaba poco preparada para los tumultuosos tiempos que se avecinaban. Aunque la industria había madurado hacia un monopolio vertical integrado por un número relativamente pequeño de compañías que controlaban la producción, distribución y exhibición de películas, éste fue destruido por los estertores de la Depresión y los años de derroche (por no mencionar las medidas anti-*trust* de la

---

(40) McLane, «Take One Stahl», pp. 11-12; Jean-Loup Bourget, «God Is Dead, or Through a Glass Darky», *Bright Lights*, 2, n.º 6 (invierno 1977-78): 26.

administración Roosevelt contra las ocho grandes compañías de Hollywood en 1938). Golpeado por todos lados por los poderes económicos, el cine mostró poca inclinación a experimentar con representaciones progresistas de discapacitados o de cualquier otro grupo oprimido. Pensaban que invertir más dinero en sus producciones —dinero prestado, en la mayoría de los casos— sería el primer paso para darle la vuelta a la suerte, y siguieron fieles, con mayor tenacidad, a la idea de crear extravagancias basadas en obras e imágenes del pasado.

Estos poderes económicos jugaron un papel importante en el consiguiente *revival* de uno de los Vengadores Obsesivos más llamativos del cine: Quasimodo, un papel que hizo famoso Lon Chaney en 1923. La Universal Pictures Corp. había caído víctima de la dureza de los tiempos tras años de pérdidas y, en 1936, Laemmle, padre e hijo, cedieron el control mayoritario de su estudio a J. Cheever Cowdin, presidente de la Standard Capital Corporation. Junior Laemmle, desbancado a resultas del cambio, comenzó su recorrido por Hollywood como productor independiente y se pegó a la MGM, por poco tiempo, en 1937. Recordando el filme mudo de mayor éxito de su estudio, Laemmle logró convencer a los ejecutivos de la MGM para comprar los derechos de *El Jorobado de Nuestra Señora de París* con la esperanza de crear un escaparate para los talentos combinados del actor Paul Muni y el director William Dieterle, el equipo responsable de hacer varias biografías prestigiosas para la Warner Bros. Por suerte para él, el estudio lo compró, pero más tarde se dio cuenta de que lo hizo principalmente por deferencia hacia el difunto Irving Thalberg. (El ejecutivo que había producido *El Jorobado* de Chaney para la Universal en 1923 y que quería hacer un *remake* del filme en la MGM había muerto de neumonía el año anterior.) El interés de la MGM en el proyecto se desvaneció casi tan rápidamente como la influencia de Laemmle en el estudio —le echaron dos meses después— y revendieron los derechos a uno de sus pequeños rivales. Así fue como la RKO resucitó a ese formidable vengador, Quasimodo.

El ambiente era propicio para que una compañía como la RKO aceptara el reto de la producción de gran presupuesto que suponía *El Jorobado*. El anterior jefe de ventas de la Paramount, George Schaefer, tomó posesión como presidente de la RKO en 1938 y, a principios del año siguiente, anunció que su estudio haría hincapié en los filmes de alto presupuesto (filmes «A», en el lenguaje del cine) por encima de los de bajo coste (los filmes «B»). La semana siguiente, el director de producción de la RKO, Pandro Berman, informó que la mayor película de su estudio, que tenía programadas cuarenta producciones ese año, sería *Esmeralda, la zíngara*, que estaría dirigida por William Dieterle, antes empleado de Warner Bros. El estudio entonces acarició la idea de tener a Lon Chaney, Jr. (pseudónimo de Creighton Chaney), interpretando el papel que su padre hizo famoso, pero finalmente se lo asignaron a un actor que lo había ansiado desde que Thalberg habló con él sobre esta posibilidad en 1934: Charles Laughton, estrella de *Rebelión a bordo*, de la MGM, e imagen de otro Vengador, el Capitán Garfio, en una representación de *Peter Pan* en el London Palladium. Con unos distinguidos actores que incluían a Maureen O'Hara en el papel de Esmeralda, Cedric Hardwicke en el de Jean Frollo (evidentemente, «Jehan»; el nombre Hugo que utilizó en el texto original de 1831 no le parecía lo bastante francés a la RKO), Thomas Mitchell en el papel de Clopin, Edmon O'Brien en el de Gringoire y Harry Davenport como el Rey Louis XI, la filmación comenzó con un elaborado decorado construido en Encino de la RKO que imitaba la plaza de Nôtre Dame y que costó 250.000 dólares.

Laughton, una de las mayores estrellas de la RKO, adquirió una considerable influencia en el estudio (consiguió que Berman contratara a su protegida irlandesa, de diecinueve años, Maureen O'Hara, por ejemplo) y fue responsable, en gran medida, de las cualidades monstruosas de la película. Laughton había proyectado una y otra vez *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, de la Universal, para preparar el papel del campanero y, encantado con la actua-

ción de Lon Chaney y su aspecto, insistió en que le pusieran un maquillaje grotesco y solicitó al estudio que contratara a Perc Westmore, de la Warner, de la incomparable familia Westmore de diseñadores de maquillaje de Hollywood, para que le hiciera uno a su entera satisfacción. (Jack Warner prestó de buena gana a su cotizado artista a la RKO por una tarifa de 10.000 dólares.) Laughton y Westmore discutieron frecuentemente sobre los detalles de diseño del maquillaje durante meses, pero finalmente coincidieron en el efecto general, que, por no decir más, era sobrecogedor. El maquillaje de Westmore hizo que Laughton pareciera como si tuviera la mitad de su cabeza derretida y el actor acentuó el efecto dejando que su boca colgara abierta, mostrando que le faltaban los dientes, que tenía una lengua saltona, y que su ojo «bueno» parpadeaba salvajemente. Para atormentar al público, Dieterle, al principio, ofreció vistazos momentáneos de él durante la fiesta del Día de los Inocentes y entonces, en el momento oportuno, le hizo asomar la cabeza por una ventana, abriendo con un gran primer plano concebido para causar un *shock* a los mirones del Día de los Inocentes y a los espectadores (41).

A pesar de la sacudida que produjo la apariencia de Laughton, que no pasó desapercibida para los críticos (cuando el filme se estrenó en el Radio City Music Hall de Nueva York, a finales de 1939, el crítico del *New York Times*, Frank Nugent, recalcó que «el *Music Hall* es el último lugar en el mundo donde podríamos esperar encontrarnos un *show* de monstruos, pero *Esmeralda, la zingara* es esto y algo más»), el personaje que interpretaba representó un cambio en el Vengador Obsesivo de la industria del cine. Fuertemente influenciado por el ascenso del extremismo de derechas en Europa y el estallido de la II Guerra Mundial, los realizadores alteraron la relación de Quasimodo y

---

(41) Thomson, «Man of a Thousand Faces», p. 125; Lasky, *RKO*, p. 136; Simon Callow, *Charles Laughton: A Difficult Actor* (Londres: Methuen, 1987), pp. 133-134.

su mentor inyectando las cualidades fascistas del mundano Frollo y convirtiendo al campanero más en un mártir, como Cristo, de lo que lo fueron cualquiera de los personajes que Chaney interpretó. Dieterle vio a Quasimodo como una de las innumerables víctimas de la tiranía, como sus comentarios sobre la escena del ahorcamiento sugieren: «Cuando Laughton interpretó esa escena, soportando la terrible tortura, él no es la pobre criatura lisiada esperando compasión de la multitud, sino un hombre oprimido y esclavizado sufriendo la más terrible injusticia.» Ya que los tanques nazis invadieron Polonia durante el rodaje de este filme, había pocas dudas de cuál era el marco de referencia de este alemán expatriado (42).

Aquí intervinieron varios factores. Para evitar la colisión con el Production Code Administration en el tratamiento del inmoral Dom Claude Frollo de Victor Hugo, Dieterle y los guionistas Sonya Levien y Bruno Frank siguieron la misma estrategia básica de Wallace Worsley y sus colegas de la Universal dieciséis años antes, adscribiendo las cualidades malignas de Dom Claude a su hermano menor, Jean, interpretado con consumada astucia en la nueva película por Cedric Hardwicke. En la cinta de la Universal, el villano Jehan trata de echar la culpa del asesinato de Phoebus a Quasimodo, lo que desata la obsesión de éste, pero en el filme de la RKO, Jean trata de incriminar a la gitana Esmeralda, a quien ve como proveniente «de una raza maligna». Esta acción empuja a Quasimodo a una especie de autosacrificio; reclamando la bondad de la mujer (ella fue la única que le dio agua después de su paliza), irrumpe en la Corte y alega que lo hizo él. Como en la película muda, el campanero finalmente se vengó del malhechor arrojándolo desde lo alto de la catedral después de un forcejeo, pero los creadores de este nuevo

---

(42) *NYT*, 1 enero 1940, p. 29; Dieterle se cita en Callow, *Laughton*, p. 136. Para ver lo profundamente que afectaron los hechos europeos al reparto y al equipo de *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, véanse las pp. 135-136.

filme se salieron del tiesto al sugerir que él contribuyó decisivamente a hacerlo. Mientras vemos con tristeza el azotamiento de Quasimodo, Dom Claude observa que «si su castigo parece injusto, existe un poder mayor que ve [pau-sa] y toma venganza». Adscribiendo una cualidad antifascista a sus acciones vengadoras y atribuyéndoselas a la voluntad de Dios, Dieterle, Levien y Frank —a diferencia de sus homólogos de la Universal y, de hecho, el propio Hugo— no vieron necesidad de deshacerse de él; volvieron, sin embargo, al tema básico del aislamiento sentando a Quasimodo en una gárgola de Nôtre Dame después de que las fuerzas de la tiranía derechista han sido vencidas, viendo a Esmeralda irse a caballo con el poeta Gringoire y preguntándose en voz alta por qué no había sido hecho de piedra (43).

Al tiempo en que la RKO puso en marcha sus planes para *Esmeralda, la zíngara*, los ejecutivos de la Universal estaban echando un vistazo a algunas de las producciones más rentables del estudio durante la era Laemmle. Después de ver los enormes beneficios de una sala de cine de Los Angeles que se estaba forrando proyectando tres de los filmes de terror de principios de los años treinta —*El doctor Frankenstein, Drácula y El Hijo de Kong (The Son of Kong, 1933)*— durante el verano de 1938, el reorganizado estudio reestrenó con júbilo *El doctor Frankenstein* en un programa doble, junto con *Drácula*, por todo el país antes de que bajaran los enormes beneficios financieros. El equipo de dirección de Cowdin, de la Universal, con el

---

(43) Al menos otras tres producciones basadas en la novela de Hugo han aparecido desde 1939: en 1957, una versión francesa dirigida por Jean Delannoy y protagonizada por Anthony Quinn; una inglesa de 1982 hecha para la TV dirigida por Michael Tuchner y protagonizada por Anthony Hopkins, y una americana de 1989 llamada *Big Man on Campus*, dirigida por Jeremy Kagan y protagonizada por Allan Katz. Este último filme, conocido a lo largo de los nueve años que duró su desarrollo como *The Hunchback of UCLA*, hasta que la universidad rechazó que se usara su nombre, nunca se estrenó en cines, sino que fue directamente al vídeo y a la televisión por cable.

presidente, Nathan Blumberg, y el jefe de producción, Cliff Work, no necesitaban más motivación y comenzaron a desarrollar un proyecto diseñado para sacar provecho de estos éxitos. Rehusando unirse a James Whale, que para la fecha estaba pidiendo tarifas que se incrementaban de forma inversamente proporcional a su docilidad, Blumberg y Work firmaron un contrato para varias películas con el periodista y productor-director Rowland V. Lee.

A finales de 1938, Lee comenzó a trabajar en *La sombra de Frankenstein (The Son of Frankenstein)*, otra película que presentaba un personaje malvado con una discapacidad. En este filme, al igual que en su continuación, *Ghost of Frankenstein (1942)*, el personaje más servicial es Igor, un pastor malvado que amaña el patíbulo, pero del que sale con el cuerpo retorcido a consecuencia de la rotura de su cuello. Creado por Lee para dar trabajo a su amigo Bela Lugosi (que lo interpretó en ambas cintas; Lugosi dijo del personaje: «Dios, era muy lindo»), Igor descubre en el primer filme que el Monstruo (Boris Karloff por tercera vez) sobrevivió a la explosión final de *La Novia de Frankenstein*, que arrasó el castillo de Frankenstein, y se hace su amigo con el propósito de hacer lo que todos los Vengadores Obsesivos; Igor planea utilizarle para vengarse de los miembros del jurado que le sentenciaron a muerte. Creyendo que el hijo de Frankenstein, Wolf (Basil Rathbone) pretende matar al Monstruo para restaurar el honor de la familia, Igor trata de liquidarle, pero, en su lugar, Igor termina sus días de un sonoro disparo administrado por el propio Frankenstein hijo. El vengativo Monstruo rapta al hijo de Wolf, pero Wolf le rescata y envía al Monstruo a una muerte segura en un foso con azufre. Significativamente, ayudándole en su búsqueda está el Inspector Krogh (Lionel Atwill, que había interpretado en *Los crímenes del museo* al loco protagonista en 1933), el jefe de policía de la ciudad, que tiene solamente un brazo y que también es un vengativo mezquino. En una ocasión, le dice a Wolf que el Monstruo le había arrancado el brazo cuando era solamente un niño. «Uno no olvida fácilmente,

Herr Baron, un brazo arrancado de cuajo», dice. En *Ghost of Frankenstein*, dirigido por Erle C. Kenton, de la Universal, Igor, que sobrevivió al balazo, chantajea a otro hijo de Frankenstein, Ludwig (Cedric Hardwicke), con trasplantar su cerebro al cuerpo del Monstruo, con desastrosos resultados; los tipos de sangre son incompatibles y le deja ciego («¿De qué sirve un cerebro sin ojos para ver?», brama él) y muere momentos después (44).

Aunque Fritz e Igor representan personajes discapacitados de lo peor que hay, existen notables diferencias entre ellos. Tal y como lo interpretó el formidable Bela Lugosi en ambos filmes, Igor es mucho más astuto y más inteligente que Fritz y lleva a cabo su venganza hasta un extremo mucho más sibilino. Fritz se contenta simplemente con balancear una antorcha o un látigo ante el monstruo de Frankenstein, pero Igor desarrolla un complot bien urdido contra la gente que él considera responsable de su condición y casi tiene éxito al llevarlo a cabo. El grado de dependencia de los miembros capacitados de la sociedad es también un diferencia importante; Fritz es totalmente dependiente del Dr. Frankenstein para su sustento, mientras Igor es bastante independiente de los vástagos de Frankenstein, y vuelve a ellos solamente cuando necesita sus conocimientos científicos o trata de hacérselo a ellos. Al estrenarse al mismo tiempo en que las noticias de los medios de comunicación estaban llenas de crónicas de las acciones fascistas en ultramar, Igor y su forma más calculada de maldad, de algún modo, reflejaba el espíritu de los tiempos; la forma bastante simple de villanía que Fritz representaba en 1931, por otra parte, parecía bastante fuera de lugar para el final de la década (45).

---

(44) Lugosi se cita en Gregory Mank, *Karloff and Lugosi: The Story of a Haunting Collaboration* (Jefferson, N.C.: McFarland, 1990), p. 172. Una detallada historia de *El Hijo de Frankenstein* se puede encontrar en pp. 161-201.

(45) Donald Glut afirma que el guión inicial de *Ghost of Frankenstein*, escrito por Eric Taylor, se llama así por el nuevo ayudante de Frankenstein, que tiene la columna muy torcida, Theodor, que se

Blumberg y Work pusieron el talento combinado de Lee, Karloff y Rathbone a su servicio una vez más en 1939, en un retorno al jorobado de los jorobados, Ricardo III, en respuesta de la Universal a las bravuconas películas de la Warner de finales de los años treinta. Producida y dirigida por Rowland Lee y escrita por Robert N. Lee, *La Torre de Londres (The Tower of London)* estaba protagonizada por Rathbone en el papel de Ricardo y Karloff en el de su devoto (y con un pie zambo) verdugo, Mord. Los Lee no dudaron en acentuar las discapacidades de sus personajes, pero lo hicieron principalmente mediante el diálogo. Como Ricardo señala a Mord, «Jorobado y Cojo. Marginados, ¿eh? Bueno, lo que nos falta en perfección física lo tenemos aquí, [apunta a su frente] ¿eh?», mientras la astuta Anne Neville dice: «Necesitarán algo más que su genio deforme para vencerme». Para reconocer el mérito de los realizadores, no mostraron en exceso las discapacidades de Ricardo y Mord mediante su visualización. Fiel a la tradición del Vengador Obsesivo, sin embargo, Ricardo, con Mord como su instrumento, miente, tortura y asesina para lograr sus fines antes de morder el polvo —en este caso, el polvo de Bosworth Field—, cortesía de Henry Tudor y sus servidores (46).

La construcción de Hollywood de aberraciones monstruosas y otras caracterizaciones con limitaciones alcanzó su punto álgido con películas como *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, *Esmeralda*, *la zíngara*, las secuelas de

---

hace amigo de Igor (los dos hombres jorobados reconocen un vínculo común y se hacen amigos, según Glut). Theodor tenía que haber interpretado el papel principal en *Ghost*, pero W. Scott Darling, el escritor que revisó el guión, sin duda se dio cuenta de lo fuera de lugar que estaba tal personaje en los cuarenta y lo sustituyó por el capacitado Dr. Bohmer (interpretado en la película por Lionel Atwill, que, por casualidad, había actuado como el inspector de policía discapacitado en *El Hijo de Frankenstein*). Véase Glut, *Frankenstein Legend*, pp. 153-155.

(46) Aunque Ricardo recibió mucha atención durante los primeros años del medio y también en *La Torre de Londres*, en 1939, no reapareció hasta que Laurence Olivier dirigiera y protagonizara un lujoso *remake* de Ricardo III (*Richard III*) filmado en Gran Bretaña en 1956.



*Un clásico ejemplo de «una mente retorcida en un cuerpo retorcido»: Bela Lugosi en el papel del malvado pastor Igor de El Hijo de Frankenstein (1939) y Ghost of Frankenstein (1942).*

*El doctor Frankenstein y La Torre de Londres*, a la par que estos vehículos de hacer dinero que incluyen a personajes de baja estatura como son *Blancanieves y los Siete Enanitos*, de Disney (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1938), y *El Mago de Oz*, de la MGM (*The Wizard of Oz*, 1939). Incluso *The Terror of Tiny Town* (1938), un *western* musical del productor independiente Jed Buell, que emplea un reparto compuesto totalmente por actores pequeños, consiguió beneficios. De alguna manera, estos filmes se corresponden con los puntos de vista comúnmente sostenidos sobre la gente discapacitada, como descubrió Meinhardt Raabe, un actor pequeño que interpretó al coronel Munchkin de *El Mago de Oz* cuando trató de encontrar un trabajo de contable después de la película. «Los prejuicios no tenían pelos en la lengua en aquella época», recordaba. «El jefe de contabilidad de una importante empresa ni siquiera miró mi currículum. Me dijo: No tienes nada que hacer aquí. ¡Tú perteneces al carnaval!» Aunque la tendencia de la mayoría de la sociedad y de los realizadores a percibir a la gente discapacitada como monstruosa continuó hasta bien

entrados los años cuarenta, y de hecho nunca ha desaparecido del todo, algunos signos sugieren intereses y aspectos cambiantes. Frank Nugent, crítico del *New York Times*, habló en nombre de una generación de aficionados al cine cuando opinó que el Quasimodo de Laughton pertenecía «al pasado, a las películas más sencillas; él es demasiado basto para los gustos de hoy». Algunos avances significativos en rehabilitación para los discapacitados físicos se habían desarrollado durante los años treinta (en concreto, un movimiento centrado en la asistencia profesional y en la psicoterapia y otro que abogaba por la autoayuda a nivel popular) y los cineastas de Hollywood comenzaron a darse cuenta de estos fenómenos, aunque a su manera, típicamente perezosa y oblicua (47).

Al principio, este reconocimiento se plasmó en caracterizaciones obligadas de soldados discapacitados a causa de la guerra. Uno de estos primeros tratamientos que emergió durante los últimos estadios de la época de los *shows* de monstruos de Hollywood fue la producción de Samuel Goldwyn *Angel en tinieblas* (*The Dark Angel*, 1935), un *remake* de una película de título similar de 1925. Coescrita por Lillian Hellman y dirigida por Sidney Franklin, *Angel en tinieblas* presenta a Fredric March en el papel de un veterano de la I Guerra Mundial que compite con otro (Herbert Marshall) por el amor de su niñez (Merle Oberon) y que tiene serias dudas sobre sí mismo tras quedarse ciego en la guerra, aunque sus amigos, al final, le disipen esas dudas. En 1939, William Wellman produjo y dirigió *En tinieblas* (*The Light that Failed*), una adaptación de la novela de Kipling para la Paramount. Habiendo admirado el trabajo de Ronald Colman en el papel

---

(47) Una revisión con la boca pequeña de la rareza de Buell está en Harry Medved y Michael Medved, *The Golden Turkey Awards* (Nueva York: Berkeley Books, 1981), pp. 98-100; Raabe se cita en Tom Collins, «AAL's Munchkin Is A Giant Success», *Correspondent*, invierno 1992-93, p. 6; *NYT*, 1 enero 1940, p. 29. Ver Marcaline E. Jaques y Kathleen M. Patterson, «The Self-Help Group Model: A Review», *RCB*, 18, n.º 1 (1974): 48.

del veterano ciego en la película muda *Angel en tinieblas*, de Goldwyn, Wellman contrató al actor británico para interpretar a Dickie Helder, un artista que se está quedando ciego después del servicio en la guerra contra Sudán y lleva una vida relativamente independiente y de un lado para otro con amigos y asociados. Aunque la cinta contiene mensajes ruinosos —*Angel en tinieblas* tiene a un veterano ciego comportándose con astucia para hacer que su novia piense que está muerto, mientras que Helder se suicida—, sin embargo, tiene una fuerte aureola de verdad y sensibilidad y uno no puede dejar de pensar que los veteranos de la I Guerra Mundial que ayudaron a realizar las películas —entre ellos, March, Marshall (quien perdió una pierna en la guerra), Wellman y Colman— marcaron la diferencia (48).

Tales filmes son difíciles de encontrar en la edad de oro de los monstruos de Hollywood, pero, como Frank Nugent y aquellos que compartieron sus puntos de vista pronto descubrieron, se harían representaciones más progresistas de personas minusválidas. El creciente curso de la II Guerra Mundial comenzó a ejercer una fuerte influencia en la industria del cine y no pasó mucho tiempo hasta que el Cine del Aislamiento, guiado irónicamente por el estudio que había causado el mayor perjuicio durante las décadas de 1920 y 1930, comenzara a prolongarlo en una nueva dirección.

---

(48) Además, el hermano de Sidney Franklin, Chester, con quien había dirigido numerosas películas, como *Treasure Island*, de 1918, sirvió en la I Guerra Mundial y quizá influyera en el filme de su hermano. También vale la pena señalar que, en principio, Goldwyn había contratado a Thornton Wilder para adaptar *Angel en tinieblas* a una película sonora, pero al final le sustituyó por los guionistas británicos Mordant Shairp y Hellman, quien se refirió a la película años más tarde como «una vieja tontería». Para conocer su crónica de los métodos de trabajo de Franklin, Shairp y ella en esta película, ver Lillian Hellman, *Three: An Unfinished Woman, Pentimento, Scoundrel Time* (Boston: Little, Brown, 1979), pp. 466-467. Se pueden encontrar resúmenes de la realización y la acogida de *Angel en tinieblas* en las biografías de Goldwyn escritas por Marx, pp. 203-204, 213-214, y Berg, pp. 256-259.



## 5. EN VIAS DE REHABILITACION

Aunque la Universal había dispuesto el camino con filmes tales como *Sin novedad en el frente*, el ciclo de *Frankenstein*, *La Torre de Londres* y *Sublime Obsesión*, la Metro-Goldwyn-Mayer emergió en los años treinta como la primera compañía de cine que trataba temas de discapacidad física. Esta es una distinción en la que no merece la pena insistir. Bajo la guía y la filosofía de Irving Thalberg, la MGM se había construido una sólida reputación creando entretenimientos de lujo, pero, por desgracia, varios se concibieron a costa de los personajes con impedimentos físicos.

Tras la muerte de Thalberg, en 1936, y cuando el remanente de filmes que llevaban la marca de su influencia estuvo terminado, la MGM entró en una nueva fase de rodaje de películas sobre discapacidad bastante distinto del que había dejado detrás; las películas del estudio ahora presentaban individuos inteligentes, con iniciativa y de fuerte voluntad, que trataban sus minusvalías de forma relativamente secundaria. Si la MGM estaba tratando de expiar los excesos de la era Thalberg, lo estaba haciendo en una época en la que el mundo, por razones muy comprensibles, estaba prestando renovada atención a la discapacidad física. A finales de los años treinta, la creación por parte de la MGM de civiles discapacitados —«Ciudadanos Superestrellas», que recuerdan a los héroes de los singulares *The Little Cripple* y *Chelsea 7750*— coincidió con los sucesos que condujeron a la II Guerra Mundial tanto como a la guerra en sí, y los filmes resultantes, entre ellos los prototípicos *Angel en tinieblas* y *En tinieblas*, prepararon el terreno para el retorno de toda la industria al tema de los veteranos de guerra discapacitados a mediados de los años cuarenta. Encabezando esta tendencia de caracterizaciones más ajustadas estaba el carismático actor, y en tiempos director, que definió la nueva imagen tanto en la realidad como en el cine.

La carrera cinematográfica de Lionel Barrymore abarcó desde principios de la década de 1910 hasta 1953, el año anterior a su muerte. Hermano mayor de John Barrymore, fue el actor favorito de los dos directores que contribuyeron a dar forma al Cine del Aislamiento de esa época, D. W. Griffith y Tod Browning, y, en ocasiones, apareció en sus películas de discapacidad física. Incorporado al cuadro de estrellas de la MGM en 1926, Barrymore, al igual que su colega Lon Chaney, permanecieron asociados al estudio durante el resto de su vida. «Su lealtad por mí no disminuyó nunca», dijo simplemente de Louis Mayer, «y por eso yo permanezco fiel a él» (1).

Barrymore se enfrentó a un momento crítico en 1938, después de un accidente que agravó la artritis de sus piernas, que iba cada vez peor. A pesar del extremo malestar (durante el rodaje ese año de *Vive como quieras*, el director Frank Capra señaló que Barrymore, cuyo «cuerpo era un desastre», necesitaba rodar por horas para aliviar el dolor artrítico) (2), Barrymore no descuidó su carrera de actor. Antes bien, los estudios rivales tomaron su impedimento como un indicio de que ellos podrían debilitar el control de la MGM sobre sus servicios como actor. Véanse, por ejemplo, las palabras del productor independiente David O. Selznick:

---

(1) Citado en *MGM: When the Lion Roars*.

(2) Capra, *Name Above the Title*, p. 242. La artritis combinada con el accidente es la causa más citada de la discapacidad de Barrymore, pero, como Margot Peters ha señalado, puede que nunca sepamos las circunstancias reales. Las crónicas del *manager* de Barrymore, de los departamentos de publicidad de la MGM y la Columbia y del propio Barrymore (una fuente de poca confianza) oscilan desde unas viejas lesiones en la cadera y en la rodilla hasta un reumatismo inflamatorio, pasando por la sífilis. Se sabe que Barrymore fue adicto a la morfina y a la cocaína tras su discapacidad y es posible que la MGM le proporcionara alguna de estas drogas para que la estrella continuara trabajando. Si fuera verdad, la lealtad mutua de Barrymore y Mayer toma una nueva dimensión. Ver Peters, *The House of Barrymore* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1990), pp. 437-439, 597.

«La única razón por la que podríamos lograr una posible cesión de Lionel Barrymore era que ahora, desgraciadamente, estaba impedido hasta tal extremo (y siento decir que, hasta donde se me alcanza, es probablemente permanente) que es incapaz de caminar y las apariciones que el pobre va a ser capaz de hacer en el futuro van a tener que ser en silla de ruedas... lo cual, naturalmente, limita lo que pueda hacer, y ello le hace más asequible de lo que lo fue hasta hace pocos meses, cuando la MGM le mantuvo ocupado cincuenta y dos semanas al año» (3).

Aunque la MGM continuó manteniéndole ocupado, Barrymore incrementó su trabajo fuera del estudio, actuando en filmes para la Warner, varios proyectos de Selznick y Liberty Films, una firma independiente establecida por los directores estelares Capra, William Wyler y George Stevens después de la II Guerra Mundial. En un extremo de sus papeles tras su discapacidad estaba el miserable misántropo Henry Potter, que hace la vida imposible al sordo George Bailey (James Stewart) y a todo el mundo en *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life!*, 1946), dirigida por Capra. «Nadie más podría hacerlo», escribió Capra, que había hecho que sus escritores especificaran el hecho de que Potter usaba silla de ruedas en el guión (4). En el otro extremo estaba el papel de James Temple, el damnificado propietario de un hotel en Florida que, con su nuera (Lauren Bacall) y su hijo menor, que es oficial del ejército (Humphrey Bogart), están secuestrados por unos *gangsters* durante un huracán en *Cayo Largo* (*Key Largo*,

---

(3) Carta a Merritt Hulburd, 23 octubre 1938, en *Selznick*, ed. Behlmer, pp.128-129.

(4) Capra, *Name Above the Title*, p. 377. El boceto final del guión ofrece la siguiente introducción: «Cerca, en una silla de ruedas como un trono, detrás de la cual está el sicario que suministra la fuerza motriz, se sienta Henry F. Potter, con su bombín pasado de moda en la cabeza.» Véase el guión de *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life!*), 4 marzo 1947, p. 12, FC Colección.

1948), la adaptación de John Houston y Richard Brooks de la obra de Maxwell Anderson. Con todo, Barrymore continuaría interpretando papeles de considerable variedad y profundidad en más de tres docenas de películas después de que empezara a utilizar una silla de ruedas, en 1938.

Los realizadores con los que Barrymore trabajó seguían varias estrategias para acomodar su movilidad impedida. Una primera idea vino del propio Barrymore cuando sugirió que su personaje en *Vive como quieras*, el abuelo Vanderhof, llevara escayola y usara muletas. Aunque Capra minusvaloró la situación de discapacidad de Barrymore en el material publicitario (el actor apareció en nueve fotografías del folleto promocional de la cinta, sin usar muletas en ninguna de ellas), él y su guionista Robert Riskin modificaron el personaje con bastante facilidad, planteando al principio del filme que el estado del abuelo se debía a que se había torcido la pierna después de aceptar el reto de su nieta de deslizarse por una barandilla. Tal alteración afectó la concepción original del personaje de Riskin mínimamente: «No hay nada peculiar en él. Es solamente un hombre de sesenta años. En la calle no le mirarías dos veces.» Una táctica bastante más común fue hacer actuar a Barrymore cuando utilizaba su silla de ruedas, una solución tan elegante como radical por su simplicidad (5).

La idea surgió durante la planificación para una serie de bajo presupuesto de la MGM en la que Barrymore participaría: el ciclo de filmes «Dr. Kildare», de los años treinta y cuarenta. Basándose en el éxito de sus series de «Andy Hardy», el productor de Serie B Joe Cohn y el escritor, convertido en productor ejecutivo, Carey Wilson, habían estado buscando una nueva idea para una serie —preferiblemente una que atrapara el espíritu de la relación padre-hijo, que había funcionado tan bien en las se-

---

(5) Folleto publicitario de *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*), FC Colección; guión de *You Can't Take It with You*, tercer borrador, 17 marzo 1938, p. 10, FC Colección.

ries anteriores— cuando Wilson encontró por casualidad un artículo de revista titulado «Whiskey Sour». Escrito por Max Brand (pseudónimo de Henrik Faust), narra la historia de un idealista doctor recién licenciado de la facultad y su irritable mentor. Wilson y Cohn se pusieron en contacto con Brand y juntos comenzaron a desarrollar historias, que finalmente se transformaron en guiones de la mano de Harry Riskin, el todoterreno Willis Goldbeck (ex protegido de Rex Ingram), Herbert Brenon y Tod Browning, que más tarde dirigió varias entregas.

Cohn y Wilson escogieron como director principal a Harold S. «Harry» Bucquet, un británico que había trabajado en la sombra durante años como director auxiliar antes de dirigir varios «Crime Does Not Pay», cortometrajes que MGM había comenzado a producir en 1935. La serie médica de Kildare representaba la primera oportunidad de Bucquet de dirigir largometrajes y, a pesar de sus convicciones de la Christian Science, aceptó con ilusión el encargo. Para el papel principal del severo aunque comprensivo Dr. Gillespie quería a Barrymore, que era su propio «Gillespie» de alguna manera. Barrymore, trece años mayor que Bucquet, había dirigido varias películas durante los últimos años de la década de 1920 y principios de los treinta y a menudo requirió los servicios de Bucquet como su ayudante.

Con Lew Ayres, de la afamada *Sin novedad en el frente*, dispuesto para interpretar el papel que da título a la serie, Bucquet justo iniciaba su trabajo en la primera de las series de Kildare cuando los productores descubrieron que Barrymore había empezado a utilizar una silla de ruedas. El estudio al principio quiso que Barrymore abandonara el proyecto, pero, con el fuerte apoyo del actor, la opinión de Bucquet prevaleció. «Harry hizo mucho por mí», dijo Barrymore. «Haré el papel por él, aunque tenga que hacerlo en silla de ruedas.» No teniendo deseos de privarse del formidable talento de Barrymore, Wilson, Riskin y Goldbeck modificaron debidamente a Gillespie y, de esta forma, nació uno de los personajes del cine con una disca-

pacidad física más memorable. Barrymore coprotagonizó los quince filmes de Kildare, comenzando con *Young Dr. Kildare* en 1938 y concluyendo en 1947 con *Dark Delusion*, y todavía se le recuerda por su representación del irascible médico en la serie (6).

Barrymore era tan pintoresco durante el desarrollo de Kildare como en la pantalla. «Era la persona más cáustica que he conocido», recuerda Ayres. «Estaba en su silla de ruedas y le podían empujar hacia el centro de la habitación, podía mantener la atención y podía hablar dando la espalda a cualquiera.» A veces, parecía encantado de emplear este artilugio, según Ayres: «El también dijo, hay una cosa maravillosa en usar una silla de ruedas: no tengo que encender ningún cigarrillo a una dama, no tengo que quitarme el sombrero, realmente no tengo que hacer nada... Ni siquiera tengo que empujar la silla de ruedas.» Entre las sesiones de rodaje, Barrymore, que se reconocía a sí mismo como un «vendedor de sillas de ruedas», recibía innumerables cartas de gente discapacitada de todo el mundo que admiraba su trabajo en el cine y quería saber más sobre el tipo de silla que utilizaba (7).

La serie fue casi perfecta en el tratamiento de Gillespie y el uso que hacía de su silla. Rara vez se mostraba la vida del doctor fuera del hospital y los problemas de accesibilidad y los prejuicios que podría encontrarse, por ejemplo. Además, los realizadores, ocasionalmente, hacían que los otros personajes admitieran su empleo de una silla de ruedas con varios grados de insensibilidad. En *The Secret of Dr. Kildare* (1939), por ejemplo, un administrador de hospital se refiere a Gillespie como «una inspiración para

---

(6) Barrymore se cita en Ed Laurence, «Hollywood's Jacks of All Trades», *NYT*, 17 noviembre 1940, sect. 9, p. 4. Bosley Crowther atribuyó la idea de convertir a Gillespie en un personaje que va en silla de ruedas para que Wilson, Ruskin y Goldbeck excluyeran misteriosamente a Barrymore y Bucquet. Véase Crowther, *The Lion's Share*, pp. 258-259.

(7) Ayres se cita en *MGM: When the Lion Roars*; Barrymore se cita en Kotsilibas-Davis, *The Barrymores*, p. 223.

toda la profesión médica», pero al mismo tiempo señala que «sus piernas están lisiadas sin remedio», mientras en *Calling Dr. Kildare*, ese mismo año, el personaje del título devalúa a otras personas con discapacidades alabando a Gillespie como «el mejor diagnosticador del mundo. Porque, si nadie más pudiera caminar, ellos se plegarían y abandonarían. El se ha abierto camino hasta lo más alto en una silla de ruedas». Sin embargo, los realizadores mantuvieron tales críticas al mínimo y generalmente trataron la utilización de la silla de ruedas por parte de Gillespie en clave menor, de forma poco llamativa.

Además de las series de Kildare, un par de filmes de MGM de 1940 también tomaron esta vía secundaria para centrarse en la vida de Thomas Edison, que había vivido con una grave pérdida de oído durante toda su vida adulta («Tendrás que hablar más alto», le dijo a J. Stuart Blackton, entonces reportero para el *Evening World*, de Nueva York, en 1896, «estoy sordo como una tapia») (8) y que murió en 1931 a la edad de ochenta y cuatro años. Dirigido por Norman Taurog y protagonizado por Mickey Rooney, un eufórico actor de veinte años que había eclipsado recientemente a Shirley Temple como la mayor estrella de Hollywood, *El joven Edison (Young Tom Edison)* narra las escapadas de juventud del inventor y demostraba cómo su entusiasmo e ingenuidad permanecieron inmutables a pesar de las lesiones que dañaban su oído constantemente. (El filme muestra a un maquinista de tren sacándole la cabeza fuera en un tren en movimiento, dejando que el chico se diera cuenta en la práctica de que «oigo algo como un chasquido», y más tarde dándole un fuerte cachete al joven cuando, por accidente, provoca fuego a bordo.)

A pesar de la popularidad de Rooney y los altos valores de la película en general, *El joven Edison* no funcionó bien en taquilla, y algunos del estudio cuestionaron el potencial de la segunda parte, ya planeada. Su miedo se apaciguó pocos meses después por los respetables beneficios finan-

---

(8) Citado en J. Stuart Blackton, «Early History» (1929), reeditada en *Hollywood Directors*, ed. Koszarski, p. 15.

cieros de *Edison, el hombre* (*Edison, the Man*), dirigido por Clarence Brown, un película protagonizada por Spencer Tracy y que habla extensamente sobre los esfuerzos del gran inventor para perfeccionar la bombilla eléctrica. Ambos filmes fueron muy sensibleros (retratando a Edison como un amante de la leche y del pastel de manzana, no mostraron nada de la afición del inventor por enfrascarse en procesos por usurpación de patentes y sus intentos de monopolizar la naciente industria del cine) y minimizaron enormemente su discapacidad y las reacciones de otros respecto a ella. Tras el accidente y el escaso seguimiento médico en *El joven Edison*, los realizadores hicieron poco más que hacer que el personaje de Edison, en ocasiones, se pusiera la mano detrás de la oreja y dijera «¿Hmm?» o «¿Cómo dice?». En la segunda mitad de *Edison, el hombre*, no hay ninguna referencia a la pérdida del oído. En el lado positivo, las películas, como aquellas de la serie de Kildare, no definen el personaje principalmente en términos de su discapacidad y muestran que la inteligencia, la fuerza de carácter y tener iniciativa son mucho más significativos que la pérdida de una función física.

Uno de los guionistas de *El joven Edison* que contribuyó en la historia de *Edison, el hombre* fue Isadore «Dore» Schary, de treinta y cinco años y natural de New Jersey. Deseando ensalzar las virtudes de una figura prominente que había vivido y trabajado en el Garden State durante muchos años, Schary contribuyó significativamente al romanticismo y al tratamiento heroico del personaje principal en ambas películas. Schary, un asociado cercano a Spencer Tracy (aparecieron juntos en una producción de Broadway en 1930, *The Last Mile*, y escribió más tarde los guiones de los vehículos de lucimiento de Tracy como *The Big City*, de 1937, y *Forja de hombres —Boys Town—*, de 1938), creyó que la estrella de la MGM era perfecta para personificar las cualidades heroicas que estaba tratando de transmitir y presionó a Brown y al productor John Considine para que le eligieran en el papel del Edison maduro. (Tracy, cuyo hijo adolescente, John, había nacido



*Entre los variados papeles en una carrera cinematográfica que se prolonga más de cuatro décadas, el cascarrabias Dr. Leonard Gillespie, de la serie de «Dr. Kildare», de la MGM, fue el personaje más famoso de Barrymore y también su favorito. Barrymore posa aquí con su coprotagonista habitual, Lew Ayres.*

sordo profundo, accedió de buena gana al papel y se preparó mucho para interpretarlo) (9). A consecuencia del trabajo de Schary en estos filmes, Louis Mayer le designó como productor ejecutivo de la unidad de películas de serie B del estudio —la división que supervisaba la serie de Kildare, entre otras producciones— el año siguiente. Durante su carrera como ejecutivo de cine, que se prolongaría más de dos décadas, Schary, un conocido rooseveltiano dedicado a causas liberales, volvería repetidamente al concepto del tratamiento de los personajes con discapacidades físicas como héroes. Estaba ya en camino de convertirse en una figura importante dentro del Cine del Aislamiento durante la II Guerra Mundial y la postguerra.

---

(9) Larry Swindell, *Spencer Tracy: A Biography* (Nueva York: World Publishing, 1969), p. 166. Dos años después de *Edison, el hombre*, Tracy y su esposa, Louise, abrieron la John Tracy Clinic en Los Angeles, unas instalaciones que tratan el habla y el oído y que dan asistencia gratuita a todos los padres y a los niños sin tener en cuenta sus ingresos. Para obtener más información de la clínica y del hijo de los Tracy, ver pp. 46-48, 57-58, 88-89, 185-187.

Uno de los primeros filmes de su cosecha fue *Eyes in the Night* (1942), el primero de las dos obras basadas en novelas de Baynard Kendrick, sobre un detective invidente. Kendrick, que sirvió en la I Guerra Mundial con el Primer Batallón canadiense, se encontró con veteranos que se habían quedado ciegos durante la guerra mientras estuvo en Europa. Se inspiró tanto en estos hombres y en sus habilidades (como la capacidad de uno de sus compañeros de detallar las carreras militares de otros pasando los dedos por sus insignias) que después de la guerra escribió varias novelas presentando a un detective privado ciego, llamado Duncan Maclain, que hace un eficiente uso de sus otros sentidos para solucionar crímenes. Entre los lectores que apreciaban las novelas de misterio de Kendrick estaba Edward Arnold, un actor de Hollywood cuyo padre había estado ciego durante los últimos veinticinco años de su vida. Intrigado por el tratamiento del protagonista discapacitado que había hecho el novelista, Arnold se dirigió a un receptor Schary con el fin de hacer varias películas basadas en sus libros. Así surgió *Eyes in the Night* (1942), que contaba con un modesto presupuesto, adaptada de la novela de 1941, de Kendrick, *The Odor of Violets*. Dirigido por un cineasta con futuro de treinta y cinco años, Fred Zinnemann, y protagonizado por Arnold en el papel de Maclain, detalla las acciones del detective y de su perro lazarillo, Friday, y de cómo emplean sus habilidades combinadas (incluyendo movimientos de yudo, puñetazos y mordiscos de perro) para resolver un asesinato y también desarticular una red de espías nazis en Connecticut. Cuando apareció su secuela —*The Hidden Eye*, en 1945, dirigida por Richard Whorf y de nuevo protagonizada por Arnold—, Schary ya se había marchado de la MGM para trabajar en la compañía Vanguard, de David Selznick. Una vez allí, tendría todavía otra oportunidad para hacer héroe a un minusválido (10).

---

(10) Ver Thomas M. Pryor, «Happy, Happy, Author», *NYT*, 28 enero 1951, sect. 2, p. 5.

La MGM no era la única interesada en desarrollar personajes civiles carismáticos e inteligentes con minusvalías físicas. El estudio Warner Bros. compartía ese interés, pero sus dos principales filmes sobre discapacidad de la época —*The Sea Wolf* (1941) y *Kings Row* (1941)— estaban cargados de convenciones melodramáticas y eran más austeros que los de la MGM.

*The Sea Wolf* fue la última de las películas de la Warner sobre marineros, que fueron muy populares, y el estudio no dudó en asignar la tarea de dirección al hombre que había capitaneado la mayoría de ellos: el emigrante húngaro Michael Curtiz. Harry Warner le hizo venir desde Europa, pero llegó demasiado tarde para participar en *La fiera del mar*. Curtiz, sin embargo, continuó dirigiendo la versión en alemán de *Moby Dick* (1931), *El Capitán Blood* (*Captain Blood*, 1935) y *The Sea Hawk* (1940), y ya había demostrado su versatilidad de otras maneras, esto es, dirigiendo la rara incursión del estudio en el cine de terror, con *Los crímenes del museo*. Con Curtiz, el estudio se aseguraba otra historia pilotada a todo trapo.



*Edward Arnold, quien convenció a la MGM de que le permitiera protagonizar al detective ciego Duncan MacLain en *Eyes in the Night* (1942) y en *The Hidden Eye* (1945).*

*The Sea Wolf*, un aplazamiento de la era de los *shows* de monstruos de Hollywood (inicialmente llegó a su desarrollo a mediados de los años treinta), fue también la última de una larga lista de adaptaciones cinematográficas basadas en la novela de Jack London de 1904. Su relato de un dominante capitán de barco cuya ceguera temporal se hace permanente había sido el favorito de los realizadores durante décadas (la producción de 1913 de Hobart Bosworth, en la que el propio London interpretó un pequeño papel, compitió con una versión de Balboa Amusement y fue seguida por otras producidas por Famous Players-Lasky en 1920, por Ralph W. Ince en 1926 y por Fox en 1930) y su última encarnación consiguió resonancia añadida tras los recientes acontecimientos mundiales. En las primeras versiones filmicas, al igual que en la novela, Wolf Larsen es, a ratos, encantador y brutal, y tiene una fuerte vena filosófica frecuentemente aplacada por ataques de crueldad. Tal y como fue concebido por Curtiz y el guionista Robert Rossen en la cinta de la Warner, comparte con las figuras de Gillespie, Edison y Maclain, de la MGM, su alto grado de inteligencia y fuerza de carácter, pero intervienen otras fuerzas que le modifican significativamente: las autoridades de la Warner Bros. percibieron al capitán de puño de hierro que se queda ciego como el símbolo perfecto del fascismo que había engullido al mundo y decidieron minimizar su lado amable, filosófico. La estrella de la película, Edward G. Robinson, describió sin rodeos a Larsen como «un nazi en todo excepto en el nombre», como resultado de la decisión del jefe de producción, Hal Wallis, de hacer desagradable al personaje. Como Wallis escribió al productor de la película, Henry Blanke: «Mantén a Eddie siempre dentro del personaje. Mantenlo duro, grosero y no le dejes ser demasiado intelectual.» El público, evidentemente, estuvo de acuerdo con este enfoque, lo que hizo de *The Sea Wolf* uno de los filmes más populares ese año (11).

---

(11) Edward G. Robinson con Leonard Spigelgass, *All My Yesterdays: An Autobiography* (Nueva York: Hawthorn Books, 1973), p. 218;

Otra producción de la Warner de 1941, igualmente gráfica en su utilización de la discapacidad física, es un filme recordado por su abundancia melodramática: *Kings Row*, basada en una novela de Henry Ballmann del mismo título que contrastaba gráficamente los placeres y los horrores de la vida de la comunidad en una pequeña ciudad del medio oeste durante la década de 1890. Después de que el estudio hubo adquirido los derechos de este raro libro, el productor asociado de la película, Wolfgang Reinhardt, expresó inmediatamente su opinión sobre sus cualidades desagradables a Wallis:

«Prefiero no hacerme ilusiones o que tú te las hagas respecto a las enormes dificultades que sin duda ofrecerá llevar a la pantalla este *bestseller*. En lo que respecta al argumento, el material de *Kings Row* es, en su mayor parte, censurable o demasiado espantoso o deprimente para ser utilizado. El héroe descubre que su chica ha estado manteniendo relaciones incestuosas con su padre, un sádico doctor que amputa piernas y desfigura a la gente deliberadamente, un montón de retrasados mentales si no están mentalmente enfermos, con el telón de fondo de un asilo de lunáticos, gente muriendo de cáncer, suicidios... éstos son los principales elementos de la historia» (12).

Las reservas de Reinhardt dieron justo en el blanco; como la correspondencia del período revela, el estudio tuvo que plegar velas para lograr que el guión adaptado por Casey Robinson pasara el Production Code Administration, la organización que autorregulaba la industria del

---

carta a Henry Blanke, 20 noviembre 1940, en *Inside Warner Bros. (1935-1951)*, ed. Rudy Behlmer (Nueva York: Viking Penguin, 1985), p. 134; Philip Davies y Brian Neve, «Introduction», en *Cinema, Politics and Society in America*, ed. Philip Davies y Brian Neve (Nueva York: St. Martin's Press, 1981), p. 8.

(12) Carta a Hal Wallis, 3 julio 1940, en *Warner Bros.*, ed. Behlmer, p. 135.



«Un nazi en todo excepto en el nombre»: Wolf Larsen (Edward G. Robinson) en medio de otra tanda de ciegos de la Warner Bros. *The Sea Wolf*. Copyright 1941 Vitagraph Inc.

cine. Orquestada por el director *free-lance* Sam Wood, la película resultante fue diluida considerablemente, pero, ayudada por la soberbia fotografía y el tema musical, de los que se encargaron, respectivamente, James Wong Howe y Erich Wolfgang Korngold, alcanzó el nivel de lo que el crítico de cine de *Time*, James Agee, denominó «cine astuto, potente», a pesar de su narración «difícil y fea» (13).

*Kings Row* gira en torno a Parris Mitchell, Randy Mognaghan, Drake McHugh y Cassandra Tower (Robert Cummings, Ann Sheridan, Ronald Reagan y Betty Field), compañeros de la niñez que crecen y se encuentran con grandes conflictos con sus mayores. El mayor punto crítico sucede después de que el malvado Drake, reducido a la pobreza por un presidente de banco deshonesto, consigue un trabajo nocturno en el ferrocarril local. Cuando está saludando a un tren que pasaba, con una cafetera en la mano, de repente, una pila de pesadas tejas se caen detras de él, empuján-

---

(13) Ver las cartas de Josep Breen a Jack Warner, 22 abril 1941 y 14 abril 1941, en *Warner Bros.*, ed. Behlmer, pp. 136-139; *Time*, 2 febrero 1942, p. 54.

dole bajo las ruedas del tren y enterrándole parcialmente. Un primer plano de la cafetera partida en dos por las ruedas simboliza, efectivamente, el destino de Drake.

Cuando se despierta en estado de *shock* y descubre que le han sido amputadas las piernas (grita «¿Dónde está el resto de mí?», la frase que es ahora famosa y que se convirtió en el título de la autobiografía de 1965 de Ronald Reagan), Drake se convierte en un alma amargada. Su amigo Parris, que está a punto de empezar a trabajar en una prestigiosa escuela psiquiátrica en Viena, le escribe una carta a Randy y, mediante una narración de voz en *off*, indica sus opiniones sobre la «terrible, espantosa tragedia» de Drake y sus efectos psicológicos: «Los daños físicos afectan a su orgullo, su iniciativa y tendremos que salvarlos si queremos salvar a Drake.» Incluso señala que Drake debe encontrar un trabajo o algo más, fuera de sí mismo, para aumentar su autodependencia: «el complejo de impotencia de un inválido se debe evitar a toda costa».

Con el apoyo de Parris y respaldo financiero, Randy convence a Drake para que entre en el mundo de los negocios inmobiliarios. La pareja consigue triunfar, pero los chistes de Drake («No está mal para una chica y un viejo lisiado tirado en la cama», bromea con Parris en referencia a su buena suerte) enmascaran problemas psicológicos. No quiere utilizar una silla de ruedas, rara vez va al piso de abajo y quiere que Randy le prometa que ellos nunca se mudarán de esa casa. Para sacarle de su depresión, Parris le dice a Drake que es muy posible que la doble amputación puede haber sido innecesaria; el cirujano Dr. Henry Gordon (Charles Coburn) bien puede haberla practicado solamente para vengarse de Drake, quien una vez estuvo comprometido con su hija. Después de contárselo, Drake rompe en una risa desafiante, casi histérica, y dice: «Esta sí que es buena. ¿Dónde piensa Gordon que vivo?, ¿en mis piernas? ¿Piensa que esas cosas son Drake McHugh?» Cuando el filme va a terminar, Drake le dice a Randy con mucho entusiasmo: «¿Qué era lo que querías, cariño? ¿Construir una casa? Nos mudaremos a plena luz

del día. E invitaremos a los amigos, también. Por el bien de Pete, daremos una fiesta. ¡Me siento pletórico!»

Drake cambia, fácil y rápidamente, de la autocompasión a un nivel casi maniático de júbilo y representa principalmente para el estudio el deseo de imponer una especie de final feliz en una serie de cuentos implacablemente morbosos. Ronald Reagan no compartió el optimismo de su personaje cuando dice «¿Dónde piensa Gordon que vivo?». Mientras discutían sus dificultades preparándose para interpretar el momento crítico cuando Drake descubre la pérdida de sus piernas —«la actuación que ha supuesto el mayor reto en mi carrera», lo calificó él—, Reagan descartó a Drake como «sólo medio hombre» y sugirió que «un actor de los pies a la cabeza encontraría difícil tal escena; darle el necesario impacto dramático como medio actor era suicida». Reagan, una persona disminuida (sufrió una lesión permanente en su nervio auditivo después de que alguien disparara una pistola cerca de su oído derecho durante una sesión de rodaje en 1930), sin embargo, consultó con gente que utilizaba silla de ruedas y también con médicos y psicólogos para tener un mejor conocimiento de cómo interpretar las escenas tras la discapacitación de su personaje (14).

Aunque bastante pobre en algunas cuestiones de la rehabilitación, *Kings Row* sigue siendo una cinta importante en varios aspectos. Fue uno de los primeros filmes en tratar de forma razonablemente sensible los aspectos psicológicos de la discapacidad física y sugerir que el romance y las carreras de los minusválidos no tenían que ser lo que tantas películas anteriores habían considerado impensable. Tales atributos pronto se convirtieron en normas dentro del Cine del Aislamiento.

La imagen del Ciudadano Superestrella que la MGM y, en menor medida, la Warner Bros., comenzaron a cultivar

---

(14) Ronald Reagan con Richard G. Hubler, *Where's the Rest of Me?* (Nueva York: Duell, Sloan y Pearce, 1965), pp. 4-6; Steven Weisman, «Reagan Begins to Wear a Hearing Aid in Public», *NYT*, 8 septiembre 1983, p. 14.

poco antes de la entrada de los Estados Unidos en la II Guerra Mundial representó un gran paso, lejos del estereotipo del Vengador Obsesivo que la industria había construido tan a menudo para sugerir un varón con una discapacidad (15). Al mismo tiempo que los periódicos estaban una vez más llenos de historias sobre gente mutilada a resultas de la guerra, las películas que daban testimonio de esta imagen reflejaron una sensibilidad predominantemente conservadora. (Al contrario que Dore Schary, muchos de los actores y realizadores eran conservadores acérrimos, como Sam Wood, Norman Taurog, Clarence Brown, Charles Coburn, Casey Robinson, incluso Lionel Barrymore y el futuro reaccionario Ronald Reagan.) Fieles a este espíritu, celebraron el individuo que confía en su inteligencia y absoluta fuerza de carácter para llevar algo a cabo. Aunque a menudo ignoraron hechos tan importantes como la rehabilitación, la accesibilidad y los prejuicios, estas películas, sin embargo, representaron la imagen más positiva de los hombres disminuidos físicos hasta la fecha de la era sonora. Y eran solamente el principio.

Cuando los Estados Unidos entraron en guerra a finales de 1941, la industria del cine norteamericana estaba inquieta una vez más. Como resultado de la escalada de hostilidades en Europa y Asia durante los últimos años de la década de 1930, las compañías dominantes de Hollywood sufrieron reducciones masivas en sus ingresos de ultramar. Los aislacionistas del Congreso también les presionaban por hacer propaganda cinematográfica a favor de los mercados que los estudios querían proteger,

---

(15) Uno de los vocales que estaba más en contra fue Gerald Nye, un senador norteamericano de Dakota del Norte que acusó a la industria de hacer películas que aumentaban la fiebre de la guerra en Estados Unidos y sumían a la nación en su destrucción, principalmente para proteger su lucrativo mercado británico. Ver Gerald P. Nye, «Our Madness Increases as Our Emergency Shrinks», *Vital Speeches of the Day*, 15 septiembre 1941, pp. 720-723. Ver también Colin Shindler, *Hollywood Goes to War: Films and American Society 1939-1952* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979), pp. 31-32.

principalmente Gran Bretaña. Además de las problemáticas operaciones extranjeras, que suponían una considerable porción de sus ingresos totales, se enfrentaban a la perspectiva de perder algunos de sus actores, directores, escritores y demás personal del estudio más taquilleros por el servicio militar. La lista de los habitantes de Hollywood cuyos servicios perdieron los estudios temporalmente por el esfuerzo de la guerra finalmente incluyó a figuras tan destacadas como Clark Gable, Henry Fonda, Robert Montgomery, Victor Mature, Glenn Ford, Tyrone Power, James Stewart, Ronald Reagan, Douglas Fairbanks (Jr.), William Holden, Jack Warner, Darryl Zanuck, Frank Capra, John Ford, John Huston, John Sturges, George Stevens y William Wyler. En total, alrededor de una sexta parte de los 240.000 trabajadores de Hollywood fueron al servicio activo en algún momento de la guerra (16).

A pesar de estos contratiempos, los estudios pronto descubrieron que estaban embarcados en uno de los períodos más prósperos. Los ingresos de los norteamericanos subían sin parar y, en una época con bienes de consumo escasos, los civiles tomaron sus nuevos ingresos disponibles y volvieron al cine en números récord. Los ingresos generados por el consumo de películas del país no sólo borró las enormes pérdidas de los estudios al otro lado del Atlántico, sino que también hizo del período de cinco años, desde 1942 hasta 1946, el más beneficioso de la historia para la industria. Entre los dramas de acción de guerra y el menú escapista teñido de patriotismo que saturó las pantallas de los cines en esa época, los filmes sobre discapacidad física comenzaron a jugar un papel digno de mención.

Uno de los primeros realizadores que experimentaron con asuntos de discapacidad dentro del contexto del nuevo conflicto fue Alfred Hitchcock. Llevado a los Estados Unidos por el productor independiente David O. Selznick para dirigir la ganadora de un Oscar *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), el británico rápidamente se inclinó hacia el material de gue-

---

(16) Katz, *The Film Encyclopedia*, p. 1174.

rra, pero desde una dirección altamente idiosincrásica. Hitchcock ya había unido la comedia con la discapacidad causada por la guerra al menos una vez antes (su película británica, de 1936, *El agente secreto* —*Secret Agent*— presentaba un toque de comedia bufa al incorporar a un veterano de la I Guerra Mundial con un solo brazo forcejeando con un ataúd vacío), y dio rienda suelta a su extravagante sentido del humor, nuevamente, en varias películas de principios de los años cuarenta con temas de discapacidad física.

Producido por Frank Lloyd, el de *Rebelión a bordo*, para la Universal y escrita por Peter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker, *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942) sigue las proezas de Barry Kane (Robert Cummings, que acababa de hacer *Kings Row*), un joven, parangón de honestidad y virtud, que se ve obligado a fugarse tras ser acusado de incendiar la planta militar de aviones donde trabaja. En una escena con reminiscencias de *La Novia de Frankenstein*, el refugiado tropieza con una cabaña aislada en el bosque y allí se encuentra con un personaje demasiado elaborado en forma de un anciano Sabio Santo, amante de la música. Aunque el Sabio amablemente se burla de la falta de habilidad musical de Barry, su ceguera no va en detrimento de detectar las buenas cualidades del héroe («Yo puedo ver cosas intangibles: por ejemplo, la inocencia») y anima a su escéptica sobrina Patricia (Priscilla Lane) a que ayude a Barry a encontrar al verdadero saboteador.

La perspectiva sobre la discapacidad de Hitchcock dio un giro cerrado cuando Barry y Patricia viajan de polizones en un autobús, después de que se haya estropeado su coche; pronto descubren que el vehículo está ocupado por los «monstruos» de un circo ambulante. Estos personajes —una mujer gorda, una mujer barbuda, un hombre delgado y unos gemelos siameses, entre otros— son generalmente comprensivos con los fugitivos, excepto su líder, un tipo con mentalidad fascista de baja estatura llamado «el Alcalde» (Billy Curtis), que quiere echarles de la caravana

del circo. Interpretados principalmente por actores capacitados y bastante diferente en esencia a la inquietante *La Parada de los Monstruos* de hace diez años («Yo recuerdo a la gente riéndose a carcajadas durante toda la escena», le dijo François Truffaut a Hitchcock, una reacción bien distinta de las que normalmente provocaba el trabajo de Browning), este episodio fue principalmente labor de la humorista Dorothy Parker, aunque contenía toques inconfundibles de Hitchcock (17).

El sentido del humor del director se volvió considerablemente más negro en *Náufragos (Lifeboat)*, una película estrenada en 1943. Escrito por Jo Swerling a partir de un relato corto de John Steinbeck y producido por Kenneth Macgowan para la Twentieth Century Fox (18), este famoso filme se centra en un grupo de civiles aliados que comparte un bote de rescate con un cirujano alemán llamado Willy (Walter Slezak), que más tarde descubren que es el oficial nazi que hundió su buque. Entre los personajes está un marino llamado Gus (William Bendix), cuya pierna ha sido gravemente dañada por el torpedo y quien, en un clásico retazo de ironía hitchcockniana, había sido campeón de baile acrobático allá en los Estados Unidos. Su pierna se gangrena y varios de sus compañeros supervivientes le dicen que deben amputarla. Al principio se niega, pensando que su novia, a la que le encanta bailar, le dejará cuando regrese: «¿De qué sirve un bailarín sin una pierna?», pregunta. «Si me quedo sin pierna, me quedo sin Rosie.» Sin embargo, los otros le convencen de que es la forma de salvarle la vida y cede.

Consciente de las advertencias del Production Code Administration sobre la representación de operaciones qui-

---

(17) Ver François Truffaut, *Hitchcock*, rev. ed. (Nueva York: Simon y Schuster, 1984), p. 146.

(18) Aunque Hitchcock no aparece oficialmente acreditado como uno de los escritores del filme, Macgowan recuerda que él contribuyó significativamente en la trama y en el diálogo de la película. Ver Kenneth Macgowan, *Behind the Screen: The History and Techniques of the Motion Picture* (Nueva York: Dell, 1965), p. 393.

rúrgicas, Hitchcock siguió una estrategia que recuerda a *El gran desfile* y a *Sin novedad en el frente*: mientras Willy opera la pierna fuera de campo, un pasajero toma la bota de Gus y la tira hacia la cámara, que se inclina hacia abajo para «mirarla» en un primer plano antes de que llegue el fundido. Tras la amputación, sin embargo, el director no pudo resistir hacerse eco de la fragmentación literal del cuerpo de Gus con la fragmentación cinematográfica que reflejaban su sentido del humor, característicamente perverso. Poco después de ofrecer un primer plano de los pies de otros dos pasajeros mientras hacen piecitos, presentó un plano medio de Gus sentado en el borde del bote dándoles la espalda sin darse cuenta del jueguecito de la pareja que aparece en la parte inferior derecha del encuadre detrás de él. Hitchcock siguió su irónico punto de vista del mundo hasta el final haciendo que Willy, que salvó la vida de Gus mediante la operación, empuje al marino por la borda cuando éste le observa acumulando agua fresca. Cuando los otros pasajeros se enteran de lo sucedido, atacan salvajemente a Willy, usando uno de ellos la bota de Gus para golpearle (19).

Mientras las películas sobre los esfuerzos de los aliados continuaban inundando los cines, varios cineastas comenzaron a retratar militares heridos. Al tiempo en que el Gobierno federal modificó la legislación sobre rehabilitación aprobada durante la etapa de la I Guerra Mundial para incluir servicios de recuperación física (20), las películas iniciales —*Song of Russia* (1943), *Treinta segundos sobre To-*

---

(19) Un artículo con fotos de *Náufragos* se encuentra en *Life*, 31 enero 1944, pp. 76-81. Hitchcock era famoso por planificar todo de antemano, pero, evidentemente, la decisión de mostrar los pies tras el recién discapacitado Gus surgió durante el rodaje. Por rutina, él le daba al director de fotografía dibujos para ilustrar las composiciones que quería y, en ésta en particular, reproducida en el artículo de Macgowan, se muestra a gente, no sus pies, tras el marino. Ver Macgowan, *Behind the Screen*, p. 442.

(20) Richard E. Verville, «Federal Legislative History of Independent Living Programs», *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*, 60 (octubre 1979): 448.

*kio* (*Thirty Seconds Over Tokyo*, 1944), *Desde que te fuiste* (*Since You Went Away*, 1944) y *Su milagro de amor* (*The Enchanted Cottage*, 1945), entre ellas— estaban cargadas de sentimentalismo y patriotismo y, en un clásico ejemplo de vacío, no se explayaron precisamente sobre las vidas de los veteranos tras su discapacitación. Sin embargo, dotaron a los personajes minusválidos de un aura de aceptabilidad y sentaron las bases para una tendencia que florecería durante los primeros años de la postguerra. Los «Nobles Guerreros» habían vuelto.

La primera de las piezas de la MGM, *Song of Russia*, es más recordada por su comprensión hacia los puntos de vista de los rusos antes de la Guerra Fría. Dirigida por el que fuera residente en San Petersburgo, Gregory Ratoff, con guión de Paul Jarrico y Richard Collins, narra la historia de un conductor americano llamado John Meredith (Robert Taylor, de *Sublime Obsesión*) que se casa con una música rusa (Susan Peters) durante la guerra. Una breve escena que contribuyó en gran medida a su propaganda filo-rusa consiste en un encuentro nocturno entre Meredith y un soldado ruso (Konstantine Shayne) que está de patrulla a pesar de haber perdido una pierna. Meredith le pregunta por qué está todavía de servicio activo, y el soldado, alma superpatriótica, le responde señalándole sus dos brazos buenos y sus ojos y su capacidad para disparar. Meredith concluye su conversación diciéndole que el soldado le parece tan inspirador que desearía que hubiera más luz que iluminara su cara, así podría ver «la imagen del coraje». Con sólo unos pocos minutos en pantalla, esta personificación de la total dedicación a defender a la Madre Rusia no era muy diferente de la de los soldados discapacitados de las primeras películas de la I Guerra Mundial que mostraban miembros amputados o ceguera poco menos que como bandos de honor.

El guionista Dalton Trumbo y el director Mervyn LeRoy crearon un ejemplo de mayor alcance del Noble Guerrero para la MGM el año siguiente en tributo a los aliados chinos de América animados por la Oficina de Información

de la Guerra. A diferencia de *Song of Russia*, cuyo argumento patentemente absurdo recibió las críticas cinematográficas más furiosas de los pro-aliados, *Treinta segundos sobre Tokio* estaba basada en un hecho real: un ataque aéreo el 18 de abril de 1942 comandado por el teniente coronel James H. Doolittle (interpretado en la película por Spencer Tracy, después de *Edison, el hombre*), en el cual dieciséis B-52 norteamericanos bombardearon Tokio y otras ciudades, infligiendo daños mínimos en sus objetivos, pero que fue un estímulo moral incalculable. Trumbo trabajó específicamente a partir de una crónica, que fue un *bestseller*, de 1943 sobre el ataque de Ted Lawson, un piloto cuyo avión, el «Ruptured Duck», se quedó sin combustible y cayó en la China ocupada por los japoneses después de la incursión. Lawson, uno de los primeros militares norteamericanos gravemente heridos que volvió a los Estados Unidos durante la II Guerra Mundial, incluyó un número de detalles conmovedores sobre su minusvalía, que Trumbo y Leroy realizaron en su película (21).

La discapacidad salió pronto a colación. Después de que el «Ruptured Duck» se estrella, Lawson (Van Johnson), que está gravemente herido, se da cuenta, cuando los partisanos chinos le rescatan, de que le tienen que amputar la pierna gangrenada. Un médico militar de los Estados Unidos practica la operación, pero con una anestesia que dura poco y Lawson pierde el conocimiento. (En uno de los momentos torpes en este filme, la secuencia siguiente, un sueño, muestra a un capacitado Lawson muy contento, charlando al teléfono con su esposa mientras otros dos hombres están talando un árbol a lo lejos detrás de él. El árbol cae y la secuencia se hace borrosa.) Después de la operación, un miembro de la resistencia china le ofrece como regalo un par de zapatillas de seda, situación emba-

---

(21) Ted W. Lawson, *Thirty Seconds Over Tokyo* (Nueva York: Random House, 1943), p. 3. Ver también Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies* (Nueva York: Free Press, 1987), pp. 266-267.

razosa para ambos. El momento más conmovedor de la película, basado en otro incidente del libro de Lawson, es la escena en la cual el veterano, que va en silla de ruedas, ve a su mujer, Ellen (Phyllis Thaxter), por primera vez después de la misión; aunque él se ha jurado repetidamente evitarla hasta que haya recibido una pierna artificial, estaba desesperado por verla y trata de mantenerse en pie, pero se cae al suelo. (Ellen, por cierto, es la esposa apropiada, amante del ejército, según los cánones del Hollywood de la II Guerra Mundial, que no muestra en absoluto recelo alguno.)

A pesar de su evidente cualidad manipuladora y de ser un éxito económico, *Treinta segundos sobre Tokio* no pudo igualar el filme producido por David Selznick ese mismo año. Después de ganar reconocimiento internacional por los éxitos de *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) y *Rebeca*, a Selznick le rondaba la idea de hacer una continuación que valiera la pena, preferentemente una con un tema bélico. Consideró las posibilidades, que oscilaban entre una secuela de *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*) hasta una película basada en *Mein Kampf*, de Adolf Hitler, antes de decidirse por una adaptación de *Desde que te fuiste*, de Margaret Buell Wilder, una novela de tres entregas serializada en el *Ladies' Home Journal* sobre las mujeres de una acaudalada familia que esperan el retorno del hombre-cabeza de familia de la guerra al otro lado del Atlántico. Selznick compró los derechos del libro y seleccionó como director a John Cromwell, que había demostrado aptitudes para material tan sensiblero en *Cautivo del deseo*, una década antes. El reparto estuvo compuesto por Claudette Colbert en el papel de Anne Hilton, Jennifer Jones y Shirley Temple como sus hijas Jane y Bridget y, en un pequeño papel que no hacía referencia a su discapacidad, Lionel Barrymore como el Reverendo Jamieson.

A Selznick, que escribió él mismo el guión de *Desde que te fuiste*, le costó sudores adaptar la película a los gustos de los aficionados al cine medios, bajando de clase

social a la familia que Wilder había retratado y actualizando la historia a 1943. «Estamos incluyendo episodios que tratan sobre el racionamiento de comida y otros problemas típicos de la época», escribió, y uno de tales «problemas» que él y Cromwell desarrollaron en un argumento secundario estaba en la premisa de trabajar con los veteranos heridos en el frente (22). Jane, con ganas de hacer algo para contribuir en el esfuerzo de guerra, presiona a su madre para que le deje ser ayudante de enfermera. Anne accede y pronto Jane está ayudando a veteranos minusválidos en su rehabilitación. Las mujeres se encuentran más tarde con Emily Hawkins (Agnes Moorehead), una remilgada de sangre azul que piensa que es «una idea repugnante» que Jane trabaje como ayudante de enfermera:

«EMILY: Simplemente pienso que a las jóvenes bien educadas no se les debería permitir que tuvieran un contacto tan íntimo con todo tipo de...

JANE: ¿Todo tipo de chicos que han perdido sus brazos y sus piernas? Muchos de ellos también son jóvenes. Pero no eran demasiado jóvenes para esto, Sra. Hawkins, y tampoco pienso que la educación tenga nada que ver.»

Este conflicto en tono mordaz entre individuos capacitados es solamente una pequeña parte de *Desde que te fuiste* (Selznick describió la película como «un *puzzle* con más de una docena de historias principales, que se hilvana para conseguir una especie de conclusión»), pero ayudó a consolidar lo que muchos percibían como la actitud «correcta» hacia los veteranos discapacitados. Es importante señalar que *Desde que te fuiste* trata principalmente sobre las mujeres de la familia Hilton y está narrada casi en exclusiva desde su perspectiva. Aunque Selznick y Cromwell trataron a los veteranos —interpretados por verdaderos

---

(22) Carta a Katharine Cornell, 6 mayo 1943, en *Selznick*, ed. Behlmer, p. 338.

veteranos discapacitados— con gran simpatía, les dieron un tiempo en pantalla muy limitado y al final les redujeron a objetos de compasión para los Hilton y el público. El primer ejemplo digno de mención de esta estrategia ocurre a mitad de la película, cuando Anne, que viaja en un abarrotado vagón-comedor de un tren, se sienta junto a un marinero y oye sin querer parte de su conversación con un hombre de negocios. Un conductor bloquea la cámara que enfoca al marinero, pero cuando éste empieza a hablar («Oh, no tengo prisa. Tengo un montón de tiempo de ahora en adelante») la cámara imita la mirada de Anne cuando hace una panorámica del marinero y baja para revelar que ha perdido un brazo. *Desde que te fuiste* se convirtió en un éxito arrollador, debido sin duda al oportuno asunto tratado y el excesivo sentimentalismo, y a la complicitad de la perspicacia de márketing de Selznick (mientras estaban diseñando la campaña promocional del filme, Selznick consultó a George Gallup, que hacía sondeos de opinión, «hasta qué punto debería anunciarme en relación con el filme» y descubrió que aproximadamente dos de cada tres aficionados al cine sabían quién era él). Solamente puede asumirse que las actitudes paternalistas de la cinta y sus cualidades objetivadoras contribuyeron a tal popularidad (23).

También John Cromwell vio que había una gran demanda de sus servicios de dirección, como resultado de su trabajo en *Desde que te fuiste*. Inmediatamente después de terminar el filme de Selznick volvió a su estudio original, la RKO, donde la productora Harriet Parsons, hija de la afamada cronista de ecos de sociedad Louella Parsons, le asignó la dirección de otra película muy sentimental, *Su milagro de amor*. Parsons, recientemente contratada, puso en marcha el proyecto en 1943, cuando se encontró por casualidad la obra del mismo nombre de Arthur Wing Pinero, de 1922, entre las propiedades del estudio sin desa-

---

(23) *Ibid.*, carta a Jenia Reissar, 4 octubre 1944, pp. 347-348; *ibid.*, carta a George Gallup, 1 febrero 1944, p. 343.

rrollar. Ella ideó un tratamiento que impresionó al entonces jefe de producción de la RKO, Charles Koerner, pero, para su disgusto, el director entregó el proyecto al escritor pasado a productor Dudley Nichols, con la esperanza de que consiguiera que el gran cineasta francés Jean Renoir lo dirigiera. Solamente después de que Hedda Hopper, la rival de su madre durante largo tiempo, publicara un reproche a la RKO en tono desabrido, Parsons recuperó el control sobre el proyecto y ella y Cromwell finalmente lo llevaron a la pantalla en abril de 1945.

El público apenas consideró *Su milagro de amor* como un filme que abriera nuevos horizontes. La obra de Pintero, un tema sensiblero sobre un veterano discapacitado de la I Guerra Mundial, había sido adaptada por primera vez en 1924 por Inspiration Pictures, la misma compañía responsable de *Tol'able David* en 1921, como vehículo de lucimiento para el copropietario de la compañía y estrella fija Richard Barthelmess. En un intento de actualizar la historia para el público moderno, los guionistas DeWitt Bodeen y Herman Mankiewicz desarrollaron la mayor parte de ella en 1941 y convirtieron al personaje amargado de Oliver Bashforth (cambiaron su nombre por el de «Oliver Bradford», que sonaba menos agresivo, y fue interpretado por Robert Young) en un piloto de combate de la II Guerra Mundial abatido sobre Java que vuelve a casa con un brazo herido y una cara marcada por las cicatrices. Finalmente, le sacan de su depresión una joven bastante simple llamada Laura Pennington (Dorothy McGuire) y un pianista veterano de la I Guerra Mundial, John Hillgrove (Herbert Marshall), que se ha quedado ciego después de caer envuelto en llamas sobre Argonne (\*), con la ayuda de la temporada que pasa en una cabaña, que ejerce una magia tal que permite a sus residentes ver la belleza por debajo de la superficie.

Aunque Parsons y su equipo cambiaron fechas y referencias en *Su milagro de amor* para sugerir que era una

---

(\*) N. de la T.: Argonne es una región de Francia, escenario de grandes batallas en ambas guerras mundiales.

historia moderna, el filme resultante tenía poco que ver con la realidad de la II Guerra Mundial, especialmente con los programas de rehabilitación que entonces se practicaban. El crítico del *New York Times*, Bosley Crowther, alegó que la película «contemporiza el tema en términos particularmente obsoletos... Es difícil creer que se permita que la total recuperación de un veterano deprimido recaiga sobre una chica frustrada, un ciego intuitivo y una casa de luna de miel con encanto». Entre los aspectos más anticuados de la película está el tipo de personaje representado por John Hillgrove. Con diálogos como: «En lugar de estos dos ojos que he perdido, tengo un ciento de ojos invisibles que ven las cosas como realmente son» y «A veces siento que fue antes de lo de Argonne cuando yo estaba ciego y que sólo ahora puedo ver», Hillgrove es un ejemplo bastante maduro del Sabio Santo, y Marshall, que había estado cultivando esta imagen tanto fuera de la pantalla como dentro, lo potencia al máximo (24).

Uno de los pocos aspectos sobresalientes de *Su milagro de amor* fue el hecho de que el actor que interpretó el Sabio Santo estaba realmente discapacitado a consecuencia de su participación en la I Guerra Mundial. Nacido en Londres en 1890, Marshall perdió una pierna mientras luchaba en la Gran Guerra, pero mantuvo una activa carrera en el escenario y como actor de cine desde los años veinte hasta 1965, el año antes de su muerte. En la época de *Su milagro de amor* llevaba contratado por la RKO unos nueve años, para que prestara su considerable valía a la creciente lista de filmes «A» del estudio. Interpretó normalmente a hombres afables, refinados, corteses, con

---

(24) *NYT*, 28 abril 1945, p. 19. En una «carta abierta» de 1943, Marshall aseguraba a los actores que estaban en el ejército que la industria y el público les darían la bienvenida una vez que regresaran del servicio activo. Tras reconocer que su carrera continuó tras sus lesiones, escribió con una dosis liberal de idealismo que «tú también continuarás, como antes. Las heridas no tienen importancia». Ver Herbert Marshall con Drake Hunt, «An Open Letter to Hollywood's Fighting Men», *Hollywood*, marzo 1943, pp. 28, 65.

un atractivo maduro, pero, a diferencia de su gran coetáneo Lionel Barrymore, escondió su discapacidad ante la cámara —de hecho, Marshall y Barrymore aparecieron juntos en 1946 en *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*), de David Selznick, el primero haciéndose pasar por una persona capacitada y el último utilizando una silla de ruedas—. *Su milagro de amor* era un extraño filme en el cual Marshall interpretó a un personaje discapacitado físicamente, aunque, irónicamente, la minusvalía era diferente de la suya.

Las películas de discapacidad en tiempos de guerra, algunas empalagosas y otras propagandísticas, finalmente se arrinconaron por la euforia que barrió la nación tras el Día de la Victoria en agosto de 1945. En su lugar, se hicieron películas que cambiaron a los personajes de los veteranos minusválidos, dándoles mayor preeminencia y centrándose específicamente en temas de rehabilitación y postrehabilitación. Una oleada de estas cintas (iniciadas antes del final de la guerra pero que se estrenaron después de ella) estaba entre las primeras obras de la gran época de conciencia social de Hollywood, cuando muchos realizadores acompañaron sus sentimientos liberales con el convencimiento de que hechos tales como «el problema de los veteranos», el racismo, el antisemitismo, el abuso del alcohol y las malévolas instituciones sociales eran, para la época, material caliente en taquilla.

Uno de los primeros filmes en situar las preocupaciones de los veteranos discapacitados en primer plano fue *Pride of the Marines* (1945), escrito por Albert Maltz y dirigido por Delmer Daves para la Warner Bros. Se empezó a desarrollar en 1943 y se programó para que su estreno coincidiera con el tercer aniversario del ataque de los *marines* en Guadalcanal, un punto decisivo en el escenario de la guerra en el Pacífico (25). *Pride of the Marines* fue es-

---

(25) Según Maltz, la película se estrenó en veintiocho ciudades «en los banquetes del Guadalcanal Day, bajo los auspicios del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos». Citado en Gordon Kahn, *Hollywood on Trial: The Story of the 10 Who Were Indicted* (Nueva York: Boni & Gaer, 1948), p. 88.



*Herbert Marshall, la elegante estrella de RKO que, a pesar de su grave lesión de guerra, interpretó habitualmente personajes capacitados en obras de teatro y películas desde los años veinte hasta bien entrados los sesenta.*

trenada en agosto de 1945 y narra la historia de un soldado en la vida real llamado Al Schmid (interpretado por John Gardfield), un chico medio que se alista en los *marines* después de Pearl Harbour, a quien le deja ciego una granada japonesa en Guadalcanal y regresa a los Estados Unidos como un hombre amargado antes de que familia y amigos le convenzan para que abandone su autoimpuesto aislamiento. Buena parte del vigor de la película lo proporcionó el productor de la Warner Jerry Wald, famoso por convertir artículos de periódicos y revistas en películas muy oportunas (supo de Schmid por primera vez en un reportaje de *Life*) y quien, según el periodista Thomas Pryor, del *New York Times*, «produjo más y mejores películas bélicas que cualquier otro individuo» en Hollywood (26).

---

(26) Thomas M. Pryor, «Jerry Wald, the Big Idea Man», *NYT*, 19 enero 1947, sect. 2, p. 5. Existe alguna confusión sobre la autoría del guión de la película. En su examen crítico del trabajo de los Hollywood Ten, Bernard Dick sugiere que los guionistas Al Besserides y Alvah Bessie desarrollaron un tratamiento de veintiséis páginas titulado

*Pride of the Marines* contiene varios puntos encomiables. Un auténtico lujo de equipo, que mantenía que un individuo no puede hacer cosas en este mundo solo, que encerrarse en una concha no funciona. También se pronuncia sobre la discriminación que sufren los ciegos y que, invariablemente, el amigo judío de Al, Lee Diamond (Dane Clark), se enfrenta a una clase de prejuicio similar:

«Seguro, habrá tipos que no quieran contratarte incluso cuando sepan que tú puedes desempeñar el trabajo. Hay tipos que no me contratarán porque mi nombre es Diamond en vez de Jones. Porque yo celebro la Pascua de los judíos en lugar de Semana Santa. ¿Entiendes lo que quiero decir? Tú y yo necesitamos la misma clase de mundo; necesitamos un país para vivir en el que nadie nos eche por ninguna razón.»

A pesar de las buenas intenciones de los realizadores, presentaron al ciego Al de forma problemática. Para Lauri Klobas, el aspecto «más molesto de la representación era la mirada fija, de madera, del actor y su cabeza inmóvil. Dos minutos después de que le tiraran la granada en la cara, dejó de mover la cabeza en la dirección de los sonidos» (27). Dotaron a Al con el poder de la mirada en una secuencia de un sueño, pero es una pesadilla, llena de castigos con imágenes solarizadas, montajes de locomotoras y música puesta al revés, cuyos puntos culminantes son los de Al manejando una ametralladora sincronizada a una voz que dice «para, para, ¡para!» y, después, viendo un doble de sí mismo como un civil ciego.

---

«The Al Schmid Story» a partir de un artículo de *Life* que les dio Wald en marzo de 1943, pero, por oscuras razones, Maltz apareció como el único guionista en septiembre de ese año. Sin embargo, Dick no agradece las contribuciones de Marvin Borowsky, que aparece en la lista de créditos del filme como el adaptador, o de Roger Butterfield, cuyo libro proporcionó la base para el guión de Maltz. Ver Bernard F. Dick, *Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten* (Lexington: University Press of Kentucky, 1989), pp. 91-92.

(27) Klobas, *Disability Drama*, p. 8.

Además de estas estrategias cuestionables, los realizadores no hicieron mucho para que Al participara en los servicios de rehabilitación disponibles para los veteranos recientemente ciegos. Como Oliver en *Su milagro de amor*, Al básicamente busca la soledad y, como la película sugiere, él mismo es responsable de su aislamiento de la familia y de los amigos. Como Dana Polan señaló en su cáustico análisis del filme, «al final, la ceguera de Al no es el problema; el problema es la forma en que Al reacciona a su ceguera, como algo que él siente que le aparta de la gente... Al interioriza equivocadamente su ceguera como un problema final y no como el revés menor que la cinta mantiene que es». Al niega su ceguera de inmediato en todas las ocasiones («No me llames ciego», le dice a Lee, «todavía no veo muy bien, eso es todo. No vuelvas a llamarme ciego nunca») y mientras lo está haciendo permanece «ciego» a otras cosas: su heroísmo (él insiste en que era un chico normal cuya ceguera ahora le hace parecer algo menos normal), su amor por su novia de la ciudad, Ruth (Eleanor Parker), y viceversa, y su dependencia de otros miembros de la sociedad en general. Después de recibir bombardeos emocionales de Lee, Ruth y su enfermera, Virginia (Rosemary DeCamp), Al, finalmente ve la luz, no sólo en sentido figurado, sino también literalmente; cuando acaba la película, su vista comienza a recuperarse. Es como si él estuviera siendo recompensado por darse cuenta de estas cosas mediante la recuperación de su vista. Klobas lo resumió mejor cuando escribió que «*Pride of the Marines* era más una película moralista en tiempos de guerra construida sobre un héroe de la vida real que un retrato honesto de un hombre enfrentándose a la vida con una limitación visual» (28).

La producción de filmes de veteranos minusválidos continuó rápidamente con *Hasta el final del tiempo* (*Till the End of Time*, 1946), una película de la RKO realizada

---

(28) Dana B. Polan, «Blind Insights and Dark Passages: The Problem of Placement in Forties Films», *The Velvet Light trap Review of Cinema*, n.º 20 (verano 1983): 29; Klobas, *Disability Drama*, p. 8.

con la compañía Vanguard, de David Selznick. Escrita por Allen Rivkin a partir de la novela *They Dream of Home*, de Niven Busch, y dirigida por Edward Dmytryk (29), el filme estaba producido por Dore Schary, quien se había unido a Selznick tres años antes, tras una disputa con la MGM, y habían llegado a ser conocidos como promotores de guionistas y directores que exploraban material socialmente relevante. *Hasta el final del tiempo*, que tiene un punto de partida posterior al de *Pride of the Marines* (a diferencia del último, sus veteranos ya están en suelo americano al principio de la película), sigue los relatos entrelazados de tres antiguos *marines*: un chico americano por los cuatro costados, Cliff Harper (Guy Madison); un *cowboy* penden-ciero con un placa en la cabeza llamado Bill Tabeshaw (Robert Mitchum) y un ex boxeador que ha perdido ambas piernas en la guerra, Perry Kincheloe (Bill Williams). La película se centra principalmente en el capacitado Cliff —de hecho, él está en casi todas las escenas— y habla largo y tendido de su relación con Pat Ruscomb (Dorothy McGuire). Cuando finalmente tiene tiempo para tratar al personaje secundario Perry, el público descubre que éste es un amargado de veintiún años que rehúsa llevar sus prótesis y que derrocha sus energías entrenando a su hermano menor para la vida pugilística. (Cuando se le pregunta por este asunto, él responde: «¿Por qué no? No tengo fuerza en mi izquierda».) Considerado «un problema» por varios personajes, Perry duda sobre si romper su concha de autocompasión cuando Harper le telefonea para que le ayude con Bill, que ha sufrido graves dolores de cabeza

---

(29) Busch se encontró en el centro del Cine del Aislamiento por circunstancias, principalmente. Ese mismo año, Selznick utilizó otra novela de Busch como base para *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*), una película que tiene a dos actores discapacitados, Lionel Barrymore y Herbert Marshall. Además, y por casualidad, Busch estaba casado con Teresa Wright, una de las estrellas de *Los mejores años de nuestra vida*, que pronto aparecería en otra película de veteranos discapacitados, *Hombres*. Para una revisión de su carrera, véase David Thomson, «Niven Busch, Sportsman», *Film Comment*, julio-agosto 1985, pp. 40-49.

derivados de sus heridas de guerra. El solamente se mueve cuando su madre alude a los éxitos de postdiscapacitación de Franklin Roosevelt, que, no por casualidad, era una figura que inspiraba al productor Schary. Visto desde la perspectiva de su madre, Perry emerge triunfante de su cama vistiendo su uniforme militar y ambas prótesis y caminando con dos bastones. Por primera vez en el filme, Dmytryk colocó su cámara para mirarle hacia arriba desde un ángulo ligeramente bajo, otorgando una cierta cualidad heroica al veterano mientras camina hacia él. Perry más tarde demuestra que no ha perdido nada de su talento para pelear con los puños tumbando a varios neofascistas durante una pelea en un bar.

Aunque denominado por *Variety* como «un logro para Dore Schary desde el punto de vista de la producción», *Hasta el final del tiempo* estuvo seriamente obstaculizado por un bajo presupuesto y la mediocre actuación de su guapo protagonista. Su aspecto más memorable no tiene nada que ver con Perry o con los asuntos de los veteranos en general: el éxito del filme fue, en concreto, la canción que le da título, basada en la *Polonaise* en la bemol mayor de Chopin. El propio Selznick pensó que era «una mala película; pero en gran medida, gracias a la canción, cosechó una recaudación muy, muy grande» (30).

La RKO, que estrenó *Hasta el final del tiempo* en julio de 1946, irónicamente empezó a competir consigo misma varios meses más tarde, cuando distribuyó *Los mejores años de nuestra vida* (*Best Years of Our Lives*), la cinta más famosa de la postguerra que incluye aspectos de los ex combatientes discapacitados, entre otros asuntos. *Los mejores años* comenzó su propia vida como la genialidad del productor independiente Sam Goldwyn, una característica fija de la industria del cine desde que él y su cuñado Jesse Lasky crearon lo que sería Paramount, allá por 1923. Goldwyn, quien había tratado con los hechos a los

---

(30) Lasky, *RKO*, p. 194; carta a King Vidor y Joseph Berhard, 11 abril 1952, en *Selznick*, ed. Behlmer, p. 408.

que se enfrentaban los veteranos de la I Guerra Mundial en *Angel en tinieblas* (1925) y en su versión sonora de 1935, buscaba ideas para producir películas a mediados de 1944, cuando se le pasó un pensamiento por la cabeza: con quince millones de veteranos cansados de la guerra que más pronto o más tarde volverían a los Estados Unidos, un examen de América y sus valores durante la esperada época de la postguerra le tocaría al público la fibra sensible. Pagó a MacKinlay Kantor 12.500 dólares para que desarrollara un guión de cincuenta páginas, creyendo que sus credenciales como periodista, veterano de la Fuerza Aérea y novelista, cuyos trabajos ensalzaban la mayoría de los valores americanos, le hacían el candidato perfecto para tal asignación. Goldwyn no sabía, sin embargo, que Kantor poseía una vena independiente que le hizo impopular con otros productores (Hitchcock le dio de baja cuando solamente llevaba dos semanas trabajando en el guión de *Náufragos*) y, cuando el escritor volvió a Goldwyn meses después, el proyecto que presentó estaba lejos de lo



*Dore Schary (derecha), charlando con Guy Madison en el decorado de Hasta el final del tiempo. fue un ejecutivo cuyas películas a menudo presentaban retratos progresivos de gente con discapacidades físicas. Cortesía del Museum of Modern Art. /Film Stills Archive.*

que el productor esperaba: un manuscrito de 434 páginas escrito en verso libre, sobre un trío de veteranos que intentan adaptarse a sus nuevos papeles. Finalmente publicado como una novela, *Glory of Me* fue suficientemente buena como para apañárselas por sus propios méritos (al final fue revendida por el Literary Guild), pero tenía una forma que Goldwyn apenas podía utilizar. Después de que el intento de Kantor de hacer un guión fracasara, Goldwyn contrató a Robert E. Sherwood, el dramaturgo ganador de múltiples premios, confidente de Franklin Delano Roosevelt y anterior director asociado de la Oficina de Información de la Guerra, para elaborar un guión basado en la novela. Goldwyn asignó las tareas de dirección al alsaciano William Wyler, quien, como Teniente Coronel de la U.S. Air Forces, acababa de regresar del servicio activo.

Sherwood y Wyler comenzaron a trabajar en serio sobre el guión en diciembre de 1945. Mantuvieron el concepto clave de Kantor de tres veteranos que regresan a su hogar después de la guerra, pero le daban vueltas a la cabeza sobre cómo podrían representar al discapacitado veterano como Kantor le dibujó en la novela: un soldado cuyas heridas en el campo de batalla le dejan parálítico. El propio Wyler, veterano discapacitado (condecorado con una Air Medal por su participación en cinco misiones de bombardeo sobre Alemania, sufrió una pérdida significativa del oído mientras sirvió en Gran Bretaña, Francia e Italia como jefe de la Unidad Especial Fotográfica de las 8.<sup>a</sup> y 12.<sup>a</sup> Air Forces), quería incluir un personaje gravemente dañado en la película, pero Sherwood y él encontraron problemática la particular construcción de Kantor. Según el director, «parecería como si estuviera actuando siempre» (31).

---

(31) Folleto biográfico de Liberty Films, FC Colección; Wyler se cita en Bernard R. Kantor, Irwin R. Blacker y Anne Kramer, *Directors at Work: Interviews with American Film-Makers* (Nueva York: Funk & Wagnalls, 1970), p. 414.

Con su mente en ebullición por los posibles tratamientos de personajes, Wyler se tomó tiempo libre para asistir a una reunión en Hollywood para recaudar fondos de guerra. Mientras estaba allí, vio una película de unos veinticinco minutos que la U.S. Army Signal Corps había producido bajo la dirección de la Veterans Administration. Originalmente diseñado para facilitar el proceso de rehabilitación, *Diary of a Sergeant* presentaba a un paracaidista llamado Harold Russell que había perdido ambas manos durante un accidente de demolición mientras estaba de maniobras en Carolina del Norte. La cinta discurre paralela a las propias experiencias de Russell, hasta el extremo de que el personaje tiene la misma graduación que Russell y tiene su accidente en la misma fecha: 6 de junio de 1944, por casualidad, el Día-D. Aunque Russell no habla en el filme (los realizadores utilizaron un narrador en *off* para revelar los pensamientos del personaje y ocultar el fuerte acento de Boston de Russell), *Diary of a Sergeant* le mostraba, en esencia, representándose a sí mismo, al principio con dudas sobre si él podría aprender a manejar manos artificiales y finalmente embarcado en una vida, después de la rehabilitación, llena de promesas.

La actuación de Russell impresionó tanto a Wyler que pidió prestada una copia de *Diary of a Sergeant* a los organizadores de la reunión y se la enseñó a Goldwyn. Sabiendo por experiencia cómo eran los personajes discapacitados interpretados por actores capacitados (pariente y ex subordinado de Carl Laemmle, Wyler había ayudado en la producción de Lon Chaney de *El Jorobado de Nuestra Señora de París* cuando tenía veinte años), Wyler insistió en que Russell estaría perfecto en el papel. «No importa lo buena que puede ser la actuación que un actor haga de un hombre sin manos, el público podría tranquilizarse diciendo: "Es sólo una película"», escribió. «Con Russell interpretando a Homer, no hay consuelo posible.» Al día siguiente, la oficina de Goldwyn se puso en contacto con Russell y le persuadió de que viniera a Hollywood para hacer una

prueba para el filme. Goldwyn, Wyler y Sherwood habían encontrado a su veterano discapacitado (32).

Los colegas de Goldwyn en la industria cuestionaron rápidamente su decisión. Como recuerda Russell: «Los "profesionales", quienes demonios sean, le dijeron a Sam: "Esto no funcionará nunca. Con todas tus buenas intenciones, tú no puedes mostrar a un amputado en una película. No es bueno en taquilla".» Quizá en respuesta a su crítica, Goldwyn tenía a sus agentes de prensa vendiendo de puerta en puerta la condición de minusválido de Russell en la publicidad previa al estreno. No obstante, un anuncio de dos páginas en *Time*, parte del cual fue diseñado para que pareciera una noticia periodística, señalaba la participación de Russell en el filme, todavía sin estrenar, pero no hacía mención a su discapacidad: «Harold Russell, que fue sargento del Ejército, ha aparecido ante una cámara solamente una vez antes, en un filme de la Army Signal Corps. Sin embargo, Harold Russell es tan americano como un pastel de manzana y Mr. Goldwyn pensó que podría resultar inolvidable.» Si Goldwyn albergaba alguna duda, nunca permitió que el reparto y el equipo lo supieran (33).

Sin recurrir a profesores a petición de Wyler, Russell interpretó el papel de Homer Parrish, un marinero que había perdido las manos como resultado de un fuego a bordo producido tras el ataque a su barco. En compañía de los veteranos Al Stephenson (Frederic March, que interpretó al ex combatiente ciego de la I Guerra Mundial en la producción de *Angel en tinieblas*, de Goldwyn, de 1935) y Fred Derry (Dana Andrews), los tres se dirigen a casa a la ficticia Boone City, muestra su destreza encendiendo una cerilla y contándoles que puede hacer cosas como llamar por teléfono y conducir un coche. En presencia de su familia y de su novia, Wilma Cameron (Cathy O'Donell), sin embargo, Homer es bastante torpe cuando ellos, a menu-

---

(32) Kantor, Blacker y Kramer, *Directors at Work*, p. 410; William Wyler, «No Magic Wand», *The Screen Writer*, febrero 1947, p. 6

(33) Russell se cita en Josep C. Goulden, *The Best Years 1945-1950* (Nueva York: Atheneum, 1976), p. 5; *Time*, 28 octubre 1946, p. 3.



*Harold Russell (izquierda) interpretó a Homer Parrish, uno de los tres veteranos de la II Guerra Mundial que encuentran complicada la readaptación en Los mejores años de nuestra vida (1946), producido por Sam Goldwyn. Aunque Frederic March (derecha) y Dana Andrews (centro) interpretaron personajes capacitados en este filme, March había actuado también como veterano discapacitado de la I Guerra Mundial en Angel en tinieblas, de Goldwyn, en 1935, mientras Andrews interpretó a un veterano ciego después de servir en la guerra en 1947 en Mi corazón te guía (Night Song).*

do, miran fijamente a sus ganchos o le vuelven la cabeza. Wilma le dice más tarde que sus padres quieren enviarla lejos de Boone City con la esperanza de que los jóvenes se olviden el uno del otro, y Homer, reflejando un clásico retazo de validismo, le ofrece terminar con la relación. El incluso llega hasta el extremo de enseñarle cuán «desvalido» puede llegar a ser tras quitarse sus prótesis antes de irse a la cama.

Aunque la escena en la que se prepara para ir a la cama es engañosa en un aspecto importante —Russell era

realmente capaz de ponerse sus prótesis por sí mismo, una habilidad de la que carecía su personaje en la pantalla—, Wyler la entendió como el punto crucial más importante en la historia de Homer y la que requería cierta destreza de tacto para evitar que se le erizaran los pelos de la nuca al Production Code Administration y que la apariencia de Russell causara sensación. Como él lo explicó:

«Yo tenía que decidir si podía hacer tal escena en la pantalla o no. Era un problema muy delicado llevar a un chico y a una chica a una habitación por la noche, con el chico poniéndose la parte de arriba del pijama, revelando el arnés de cuero que le permitía mover sus ganchos y, finalmente, quitándose el arnés. Después de discutirlo con Bob [Sherwood], solucionamos los problemas y pensamos que podíamos interpretar la escena sin la menor sugerencia de indelicadeza y sin presentar los ganchos de Homer de forma chocante u horrible. De hecho, pensamos que podíamos hacer lo contrario y rodar una escena de amor conmovedora y tierna. Wilma pasa la prueba ampliamente, hace que Homer vea que a ella no le importan los ganchos y que lo que ella siente por él no es pena, sino amor» (34).

En reconocimiento al director, el filme rara vez sigue el patrón habitual de Hollywood de mostrar a las personas discapacitadas desde la perspectiva de las capacitadas mediante un montaje alternado subjetivo-objetivo. Wyler animó a su director de fotografía, Gregg Toland, a utilizar su famosa técnica fotográfica de profundidad de campo para mostrar a Homer y a los otros en el mismo plano, a menudo mediante composiciones triangulares (por ejemplo, tres personajes en cada toma dándoles relativamente el mismo peso). La gente en la película miraba a menudo fijamente las prótesis de Homer, pero las estrategias visua-

---

(34) Wyler, «No Magic Wand», p. 8.

les de Wyler y Toland rara vez incitaban al público a identificarse con ellas, o con Homer, en este caso. Aunque Homer, Al y Fred son claramente su foco principal, la película tiene el refrescante efecto de alentar al público a contemplar los personajes en vez de identificarse con ellos u objetivizarles alternativamente.

A pesar de algunas críticas negativas a lo largo de los años (principalmente por evitar asuntos sociales insolubles más allá del nivel individual) (35) y de los pequeños defectos señalados anteriormente, *Los mejores años de nuestra vida*, con su énfasis en las habilidades y su reconocimiento de la discriminación que inevitablemente sufren las personas discapacitadas, es una de las más francas, sensibles y honestas representaciones de las experiencias de discapacidad física en la historia del cine. *Los mejores años de nuestra vida* fue también un gran éxito de taquilla y ganó siete Premios de la Academia: Mejor Película, Director, Guión, Mejor Actor (Frederic March), Actor Secundario (Harold Russell), Banda Sonora y Montaje. La Academia también concedió un segundo Oscar especial a Russell «por llevar la esperanza y el coraje a sus compañeros veteranos» y otro a Goldwyn, en forma del Irving Thalberg Memorial Award, por su «alta calidad de producción» a lo largo de los años (36).

---

(35) El punto de partida de la película de Robert Warshow sigue siendo lo más destacado, aunque él rebajó sus argumentos al insistir en que los llamados «problemas de los veteranos» norteamericanos de postguerra no existían realmente. Ver Robert Warshow, «The Anatomy of Falsehood», *Partisan Review*, 14, n.º 3 (mayo-junio 1947): 305-309. Véase también Ralph Willett, «The Nation in Crisis: Hollywood's response to the 1940's», en *Cinema, Politics and Society*, ed. Davies y Neve, pp. 72-73; y Martin A. Jackson, «The Uncertain Peace: The Best Years of Our Lives», en *American History/American Film*, ed. O'Connor y Jackson, pp. 147-165.

(36) Russell, el primer actor en la historia de Hollywood que recibe dos Oscars por el mismo papel en un solo filme, fue también el primero en vender un Oscar en una subasta pública. La estatuilla le reportó unos 55.000 dólares en agosto de 1992, que utilizó para ayudar a pagar la operación de cataratas de su esposa y otros gastos. Un artículo sobre la vida de Russell antes y después de *Los mejores años*

A pesar de las limitaciones de *Pride of the Marines*, *Hasta el final del tiempo* y *Los mejores años de nuestra vida* —algunas modestas, en el caso de esta última—, estos filmes reflejaron las preocupaciones de postguerra en varios aspectos. Para empezar, captaron el sentido de desorientación experimentado por muchos veteranos, sin tener en cuenta su nivel de habilidad. La valoración de Dmytryk sobre su propio filme sugiere esto mismo: «Tiene que ver con solitarios, tiene que ver con gente que regresa y, de pronto, se encuentran sin nada que hacer. Ellos estaban acostumbrados a hacer un cierto tipo de cosas durante cuatro años y ahora no saben qué demonios están haciendo. No están en ningún sitio. Están en un mundo perdido, lo que puede ser psicológicamente, de verdad, muy, muy desconcertante y no demasiada gente está prestando atención a esto y es algo de lo que vale la pena hablar» (37).

Los veteranos con discapacidades se enfrentaban a hechos adicionales, varios de los cuales también encontraron expresión en las películas. George K. Pratt, un doctor que sirvió como psiquiatra en el ejército de los Estados Unidos durante la guerra, escribió en 1944 que uno de los más angustiosos problemas de adaptación a los que hacían frente los veteranos discapacitados era «su duda de ser aceptados por la familia. No importaba lo seguros que ellos se sintieran enraizados en el amor de sus padres o de su esposa antes de sus lesiones, no podían librarse completamente del horrible miedo de que, quizá, esas personas ahora les encontraran repulsivos y de que, como consecuencia, su amor pudiera enfriarse. Estos hombres minusválidos también podían sentirse de esta manera en su primer encuentro con antiguos amigos y jefes» (38). La

---

*de nuestra vida* se encuentra en Dick Dietl, «He Cared», *Worklife*, verano 1989, pp. 12-17.

(37) Citado en *Hollywood: The Golden Years*, una producción de la BBC Television de 1987 en asociación con la RKO, producida por Charles Chabot y Rosemary Wilton.

(38) George K. Pratt, *Soldier to Civilian: Problems of Readjustment* (Nueva York: McGraw-Hill, 1944), p. 130.

primera ronda de películas después de la II Guerra Mundial sobre soldados discapacitados reflejaba claramente estas preocupaciones.

Concebidas mientras todavía se estaba luchando en la guerra, *Pride of the Marines*, *Los mejores años de nuestra vida* y *Hasta el final del tiempo* son comprensiblemente poco claras sobre las perspectivas laborales después de la guerra para los veteranos minusválidos, pero las palabras de consuelo que Al, Homer y Perry recibieron eran consecuentes con el favorable tratamiento de la sociedad americana de postguerra hacia sus veteranos heridos. «Como nunca había sucedido antes, los veteranos discapacitados que buscaban una oportunidad tenían facilidades públicas y privadas que ni siquiera podían imaginarse sólo unos pocos años antes», escribió Charles Hurd en 1946. «Naturalmente, el Gobierno está en el centro de esta actividad [con sus planes de pensiones, asistencia para la rehabilitación y medio billón de dólares que costaban los nuevos Hospitales para veteranos], pero era rara la comunidad o la industria que no estuviera cooperando en la principal prioridad del programa de veteranos: darles a los minusválidos el descanso que se habían ganado» (39).

Un destacado ejemplo de esta tendencia era un programa ofrecido a los veteranos discapacitados (y a los civiles discapacitados poco después) por la Universidad de Illinois como Campaña-Urbana en 1948. Sus servicios incluían apoyo educacional, alojamiento y transporte accesible a una silla de ruedas, entrenamiento en actividades de la vida diaria y consejos de sus semejantes. Aunque su política de admisión difería de la típicamente seguida por los Centros de Vida Independiente y los programas que se desarrollaron a principios de los años setenta (negaban la admisión a aquellos estudiantes potenciales incapaces de

---

(39) Ver Charles Hurd, *The Veterans' Program: A Complete Guide to Its Benefits, Rights and Options* (Nueva York: McGraw-Hill, 1946), pp. 31, 40-41. Véase también la edición de mayo de 1945 de *The Annals*, dedicada en su totalidad a los asuntos de los veteranos discapacitados.

vivir el día a día sin ayuda), el programa de la Universidad de Illinois fue un primer modelo para el movimiento Vida Independiente.

Aunque estos avances fueron muy significativos, estuvieron largo tiempo ocultos por unas incertidumbres que influyeron en la nación durante el período de postguerra. El optimismo y la elevada moral que marcaron el final de la guerra, rápidamente dieron pie a un complejo de preocupaciones: entre ellas, las crecientes tensiones de la Guerra Fría y la vida en la era atómica, la crisis de liderazgo entre las sociedades occidentales, el cambio en la economía americana, los problemas de readaptación de los veteranos, las continuas revelaciones sobre los campos de exterminio de los nazis y las memorias del panorama de destrucción mundial que culminaron con la carnicería de Hiroshima y Nagasaki.

Algunos historiadores han interpretado los años de postguerra como una época en la que los medios de comunicación y otros líderes de opinión, enfrentados con hechos que les superaban por su enormidad y complejidad, trasladaron las causas de problemas sociales que habían sido su foco de atención antes de la guerra (bien ilustrado por una trilogía de filmes dirigidos por Frank Capra —*El secreto de vivir (Mr. Deeds Goes to Town)*, *Caballero sin espada (Mr. Smith Goes to Washington)* y *Juan Nadie (Meet John Doe)*— que examinaron las corruptas influencias del Gobierno Poderoso y los Grandes Negocios). El Cine del Aislamiento ilustró esta «era de la víctima» de dos maneras distintas. *Pride of the Marines*, *Los mejores años de nuestra vida* y *Hasta el final del tiempo*, primeros ejemplos de lo que Edward Dmytryk llamó «un tipo de cinta en la que un personaje supera un obstáculo mental para vencer una minusvalía física resultante del destino o la desgracia», reflejaban el perjuicio que se produce cuando la vida de una persona se hace añicos por un accidente. Otras películas, hechas por gente impaciente por representar las incertidumbres morales del período, presentaron estos perjuicios de forma espeluznante: personajes

que han aceptado sus discapacidades mucho tiempo antes de que la historia comience, pero que ahora se ven amenazados o atormentados por la violencia de los capacitados (40).

En los años inmediatamente posteriores a la guerra, varios realizadores comenzaron a explorar los aspectos más vidriosos del comportamiento humano mediante lo que se conoce como *film noir*. Etiquetado así por los críticos franceses más tarde, *film noir* es un tipo de película que trasciende los géneros, y que frecuentemente ofrece una visión de la vida poco prometedora, desesperanzada. Normalmente plagado de escenas nocturnas y profundas sombras, los representantes del cine negro son estilísticamente tan oscuros como sus nihilistas personajes principales, que manejan su vida en un mundo que se torna indiferente y hostil. Los cineastas preocupados con estos hechos ocasionalmente los mezclaron con temas de discapacidad, llegando a resultados altamente inquietantes.

El más infame de los *filmes noirs*, que retrata a una persona físicamente discapacitada como una víctima de los designios de los capacitados, es uno que irónicamente permite muy poco tiempo en pantalla de esa persona: *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*, 1947). Escrita por Ben Hecht y Charles Lederer y dirigida por Henry Hathaway para la Twentieth Century-Fox, este relato de los bajos fondos centrado en un criminal que trata de dejar el oficio (Victor Mature) contiene una secuencia que incorpora a un asesino psicótico llamado Tommy Udo (un Richard Widmark sin cejas) que maltrata verbalmente a la madre de un «chivato», que usa una silla de ruedas, al que le han encargado encontrar. Las imágenes finales de la secuencia

---

(40) Eric F. Goldman, *The Crucial Decade-and After: America 1945-1960* (Nueva York: Vintage Books, 1960), p. 4; David A. Shannon, *Twentieth Century America*, vol 3: *World War II and Since*, 2.ª ed. (Chicago: Rand-McNally, 1969), pp. 603-604; Martin F. Norden, «America and Its Fantasy Films: 1945-1951», *Film & History*, 12, n.º 1 (febrero 1982): 1-11; Edward Dmytryk, *On Screen Writing* (Boston: Focal Press, 1985), p. 164.

son tan espantosas como podían serlo en 1947; después de llamar a la mujer «vieja bruja mentirosa» y atarla a su silla con el cable de una lámpara, Udo la saca fuera del apartamento y le da un empujón escaleras abajo. El director de producción de la Fox, Darryl Zanuck, a quien le gustaba el filme pero odiaba su título (creía que llevaría al público a pensar que era un filme de terror, uno del género de monstruos, temporalmente pasado de moda en Hollywood), discutió con Hathaway durante la producción de la película por la conclusión violenta de esta secuencia. El director, sin embargo, tuvo pocas dificultades para justificar la brutalidad. «Darryl me prohibió que lo filmara», recuerda, «pero cuando lo vio en la película cambió de opinión. La cuestión era que esto haría que el público se diera cuenta de hasta qué punto era capaz de llegar Widmark cuando amenaza a Victor Mature por medio de su familia» (41).

Un ejemplo más conocido de esta corriente, *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948), mostraba el talento como actor, escritor, director y productor del legendario Orson Welles. Conocido como un «genio» cuyos filmes rara vez daban beneficios, Welles finalmente se marcó un modesto tanto financiero con *The Stranger* (1946), una película que protagonizó y dirigió. Utilizando la relación con la Columbia Pictures que aportó a su esposa, Rita Hayworth, una gran estrella de Hollywood entonces bajo contrato con la productora para aparecer en un único filme para el estudio, Welles se dirigió al jefe de producción de la Columbia, Harry Cohn, para que asumiera su nuevo proyecto y citó *The Stranger* como prueba de su habilidad para crear películas taquilleras. La producción propuesta, que protagonizarían Hayworth y Welles, era una adapta-

---

(41) Carta a Spyros Skouras y Charles Schlaifer, 3 enero 1948, en *Memo from Darryl F. Zanuck: The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, ed. Rudy Behlmer (Nueva York: Grove Press, 1993): 150; Hathaway se cita en Philip K. Scheuer, «Henry Hathaway», en *Directors in «Action»*, ed. Bob Thomas (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1973), p. 132.

ción de la novela de Sherwood King titulada *If I Die Before I Wake*, una obra de la que Cohn ya poseía los derechos de pantalla. Cohn necesitaba otro éxito de Hayworth antes de su partida y creía que Welles era capaz de llevarlo a cabo, así que dio su conformidad al proyecto y autorizó a Welles a filmar y el rodaje comenzó a finales de 1946 (42).

Recordando *Su mayor victoria* y otros trabajos de la era muda que situaban a varones discapacitados como ingenuas figuras paternas, *La dama de Shanghai* se centra en un triángulo muy explosivo formado por Arthur Bannister (Everett Sloane), un brillante abogado criminalista que camina con bastones y abrazaderas en las piernas; su esposa, mucho más joven, Elsa Bannister (Hayworth), y Michael «Black Irish» O'Hara (Welles), un joven marinero errante a quien Elsa convence con engaños para participar en un complot para asesinar a su marido. Welles insistió en que Arthur fuera discapacitado (Everett Sloane se quejaba del dolor que le producían las abrazaderas antes de comenzar a rodar y trató de no llevarlas, pero fue en vano) y se supone que lo hizo para ensalzar el sentido de vulnerabilidad del personaje y sugerir su presunta impotencia. A pesar de estas excepciones, Welles no trató con mucha atención la discapacidad del abogado. Acentuó la incapacidad de Arthur para utilizar sus piernas sólo en alguna ocasión; en concreto, al principio y al final del filme. Presentó a Arthur con una nota muy irónica, haciendo que un vigilante de coches le dijera a Michael que la atractiva Elsa estaba casada con un renombrado abogado, y concluye con «Vaya, algunos tíos tienen toda la suerte del mundo». El filme entonces se desvanece desde el perfil de Michael hacia la primera visión de Arthur del filme: una toma objetiva de sus piernas mientras camina con abrazaderas. Al final de la película, Elsa y Michael se encuentran en la galería de los espejos de un parque de atracciones

---

(42) Los detalles de producción de la historia están en Frank Brady, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles* (Nueva York: Anchor Books, 1989), pp. 394-404.

después de que ha quedado claro que Elsa quiere que el marinero asuma el peso del asesinato de su marido. Un par de manos sosteniendo dos bastones emerge momentáneamente de las sombras; es Arthur, por supuesto, que dice que conoce los planes de Elsa. En una de las escenas que alcanzó merecida fama, esposa y marido se disparan —con los espejos haciéndose pedazos a su alrededor— hiiriéndose mortalmente el uno al otro, dejando a Michael como el único superviviente de un *ménage à trois* particularmente complicado.

Welles completó *La dama de Shanghai* a principios de 1947, pero Cohn, preocupado por la imagen de su estrella y horrorizado por la densa narrativa de la película («le daré 1.000 dólares a cualquiera que pueda explicarme la historia», dijo) (43), comenzó a estropear el filme y retrasó su estreno cerca de un año. Cuando finalmente apareció como la segunda película de un programa doble, prácticamente sin publicidad, *La dama de Shanghai* fracasó en taquilla. Generalmente bien considerada por los aficionados al cine negro de años posteriores y muy aclamada por su pirotecnia visual, se esfumó de los teatros en 1948 casi tan abruptamente como apareció, dejando al público contemporáneo pocas oportunidades de considerar su paternalista personaje discapacitado.

Mientras Welles estaba dando lo que él pensaba que eran los últimos toques a *La dama de Shanghai*, el estudio con el que había tenido varias relaciones a principios de la década, la RKO, estaba preparando una película con una premisa extraordinariamente similar: un joven cuya vida gira alrededor de un bote se encuentra con una misteriosa y hermosa mujer, casada con un hombre mayor muy brillante y con una discapacidad física, que le fascina. Nos referimos a *The Woman on the Beach* (1947). Dirigida y coescrita por Jean Renoir durante la última etapa de su «período americano», se centró en un oficial Guardacostas psicológicamente perturbado llamado Scott Burnett (Ro-

---

(43) Citado en Brady, *Citizen Welles*, p. 402.

bert Ryan) y sus relaciones con Peggy Butler (Joan Bennett), una enigmática mujer que vive en la playa que él patrulla habitualmente, y su marido, Tod (Charles Bickford), un famoso pintor que se ha quedado ciego recientemente.

Sin embargo, a diferencia del filme de Welles, *The Woman on the Beach* se desvía en una dirección más improductiva: enamorado de la mujer, el oficial gasta una enorme cantidad de tiempo y energía en determinar si su marido —que se ha comportado irasciblemente con ella, pero de forma amigable con él— está fingiendo su ceguera como parte de alguna estratagema. Para sembrar las dudas en la mente de los espectadores, Renoir, a menudo, fotografió el intercambio de diálogo de Tod y Scott mediante el clásico estilo de Hollywood de alternar primeros planos, una táctica que simulaba que Tod veía. Renoir incluso dio un paso sin precedentes al hacer que el personaje reconozca cómo se construye socialmente una minusvalía (cuando Scott le pregunta si le ayuda el bastón, Tod replica: «No mucho. La gente siempre espera que un hombre ciego lleve un bastón y yo odio decepcionarles»), pero lo hizo principalmente para sembrar más dudas sobre la carencia del personaje de agudeza visual. Aunque la película tiene muchas características del cine negro —el oscuro y pensativo protagonista, la fotogénica mujer, ambigua por debajo de su ostentosa parafernalia, el sentido claustrofóbico que empapa el filme—, en el fondo, se desvía del género en que ninguno de los personajes ha cometido ninguna actividad criminal premeditada; está todo en la cabeza del protagonista. El público al final descubre que Tod es realmente ciego —Peggy le tiró un vaso a su marido que le hizo más daño del que ella quería, y que le causó la ceguera— y Scott le ha atormentado inútilmente con varios «tests», entre ellos algunos que ponían en peligro su vida.

Los espectadores del preestreno reaccionaron mal a este filme, de «mucho ruido y pocas nueces», y Renoir se vio obligado a volver a la mesa de montaje e incluso se le pidió que llamara de nuevo a los principales actores. «Yo

fui el primero en aconsejar cortes y cambios. Pedí un escritor como colaborador, para no estar solo», dijo. «Volví a rodar numerosas escenas, siendo muy prudente. Alrededor de un tercio del filme, en concreto las escenas entre Joan Bennett y Robert Ryan, y deseché de la cinta lo que no era "ni chicha ni limoná", lo que había perdido su razón de ser. Me dejé influenciar demasiado por el preestreno de Santa Bárbara» (44). Del extenso rodaje y reedición resultó una película muy fragmentada de sólo setenta y un minutos de duración y poco mejor que el original. Es una humillante conclusión para su temporada en Estados Unidos.

*The Woman on the Beach* fue uno de los, al menos, tres filmes con temas de discapacidad física estrenados por la RKO ese año. Otro que ilustró el sentido de damnificación de postguerra, pero desde una perspectiva no de cine negro, fue *Mi corazón te guía* (*Night Song*, 1947), un relato inventado sobre una mujer cargada de joyas y pieles que se enamora de un amargado pianista ciego. Creado por el mismo equipo responsable de *Su milagro de amor* —la productora Harriet Parsons, el director John Cromwell y el guionista Dewitt Bodeen—, *Mi corazón te guía* se equipara con sus primeros filmes en su sensiblería. No sólo fue una variación de las películas sobre el necesitado músico ciego que fueron tan populares a principios de 1900, sino que también tiene un elemento que rápidamente estaría pasado de moda en el Cine del Aislamiento: la cura milagrosa.

Aunque *Mi corazón te guía* se hizo tras la II Guerra Mundial, curiosamente, evitaron explorar la situación de los veteranos discapacitados por la guerra; se salieron del tema indicando que Dan Evans (Dana Andrews, una de las estrellas de *Los mejores años de nuestra vida*) había vuelto de la guerra sin un rasguño, pero había perdido su visión en un terrible accidente poco después de volver a su casa. Amargado de la vida como resultado de esto, Dan

---

(44) Citado en Raymon Durgnat, *Jean Renoir* (Berkeley: University of California Press, 1974), p. 261.

malgasta su talento como compositor tocando en un antro de San Francisco. Cathy Mallory (Merle Oberon), como recién salida de una proyección de *Sublime Obsesión*, reconoce su prodigioso talento musical, pero él la desprecia y entonces trama una fantástica invención. Finge ser una persona ciega que está poco menos que en la miseria para acercarse a él (en la tradición de tantos otros personajes ciegos a los que les toman el pelo, Dan no reconoce su voz). Cuando ella descubre que Dan necesita 5.000 dólares para una operación ocular, pero que no acepta caridad, inventa también un concurso falso de composición de música para que él gane: primer premio, 5.000 dólares y una actuación en el Carnegie Hall. Después de que Dan se somete a la cirugía —un éxito rápido y total, por supuesto—, la incredulidad del público, que se sostiene precariamente durante toda la película, se viene abajo cuando a Arthur Rubenstein y Eugene Ormandy, como ellos mismos en la película, les gusta la música «ganadora del premio» y la interpretan en el Carnegie Hall con la New York Philharmonic. Los espectadores no podían por menos que reírse de la buena suerte de Dan: el amor de una bella mujer que utiliza su fortuna para intervenir en la situación, una operación de restauración de la vista, su nombre junto a Mozart y Beethoven en el luminoso del Carnegie Hall y su composición interpretada por músicos de categoría mundial retransmitida por la radio nacional.

Las risibles situaciones de *Mi corazón te guía* revelan solamente una parte de los prejuicios validistas de los realizadores. Otro aspecto sombrío era su equiparación de la ceguera con la muerte cuando el amigo de Dan, Chick Morgan (Hoagy Carmichael), describe el comportamiento del pianista después de la cirugía con respecto a Cathy: «Verás, el chico estaba ciego. Estaba en una gran tumba negra tan grande como el mundo y, de repente, volvió a la vida y las cosas volvieron a estar en su sitio otra vez.» Además, los realizadores fotografiaron gran parte de *Mi corazón te guía* desde la perspectiva de Cathy e hicieron de Dan el objeto de su mirada en buena parte de la pelícu-

la antes de la operación. Su decisión de dar mayor poder al personaje de Oberon no es sorprendente —ya que la cinta estaba producida por una mujer, su director era bien conocido por incorporar perspectivas femeninas en sus películas y el director de fotografía, Lucien Ballard, estaba casado con Oberon—, pero, por desgracia, el resultado era la típicísima objetivización de un personaje discapacitado sensorial. (De hecho, incluso Dan se refiere a sí mismo en términos objetivizados: «Soy la atracción principal», dice él, sardónicamente. «Soy el pianista ciego».) Todo esto cambia una vez que la operación restaura la vista de Dan. No sólo hace que se convierta en un personaje mucho más agradable, sino que los realizadores filmaron algunas escenas desde la perspectiva nuevamente habilitada de Dan. Al final del filme, ambos comparten la mirada.

Anticuada sin remedio en sus perspectivas, *Mi corazón te guía* no era la peor de las cintas de la RKO de 1947 que trataban sobre discapacidad. *Dick Tracy's Dilemma*, de sesenta minutos de duración, fue uno de la serie de filmes de bajo presupuesto, hechos rápidamente, basados en la famosa tira cómica del personaje de Chester Gould y una desafortunada vuelta atrás a los tiempos de *Ricardo III* y *Hook and Hand*. Aunque no es específicamente un *film noir* (el personaje del título, interpretado por Ralph Byrd, está demasiado bien definido, es honesto, con un específico sentido del bien y del mal que califica completamente el filme), este drama criminal tiene características semejantes al cine negro, como las escenas nocturnas de la ciudad, duramente iluminadas, y está repleto de personajes sórdidos carentes de cualquier sentido de la moralidad. El primer ejemplo de esto es Steve Michel (Jack Lambert), un miembro de una banda de ladrones furtivos. Un grueso bestia desarrapado, él es otro de los personajes malvados definidos casi exclusivamente por minusvalías; luciendo una llamativa cojera y con un garfio por mano derecha, Michel es conocido por todos como «La Garra».

Momentos después de que la película le presenta, Michel utiliza su prótesis para un propósito nada bueno; gol-

pea al vigilante nocturno de un almacén de pieles en la cabeza con el gancho varias veces y le parte el cráneo. Un socio, más tarde, le regaña por agravar su actividad criminal con el homicidio: «Todo por tu culpa y por ese inquieto gancho. Podrías usar tus sesos, ¿no? En lugar del cerebro, tú usas ese trozo de metal, como un estúpido animal.» Tracy, su némesis, más tarde se entera de que sufrió daños en ambos miembros cuando estaba involucrado en el secuestro de un barco y en el tráfico de alcohol durante la Prohibición («Un patrullero de los Guardacostas chocó contra él, perdió su mano derecha y le dejó cojo de la pierna derecha», afirma el detective). Más tarde le sigue la pista hasta una subestación eléctrica, donde el villano encuentra su final en la clásica forma validista y fetichista; con el garfio levantado para golpear al héroe, accidentalmente, toca el cable eléctrico y se electrocuta. Entre todas las películas de postguerra que tratan bien como víctimas o bien como víctimas-héroes a los personajes físicamente discapacitados, *Dick Tracy's Dilemma*, con su malintencionado tratamiento de dibujos animados, fue una personificación muy atípica de la minusvalía para su época. Tristemente, presagió el retorno de imágenes tan simplistas y odiosas en las décadas de 1950 y 1960.

Unidas por una perspectiva generalmente desoladora sobre la discapacidad (algo aliviada en *Mi corazón te guía*, a pesar de su optimismo tan artificial), este trío de películas de la RKO aparecieron en una época en la que el estudio había experimentado un cambio en la cúpula. Dore Schary, que había impresionado a la RKO con su manejo en *Hasta el final del tiempo* y otros filmes, se había convertido en el principal ejecutivo de producción de la compañía el 1 de enero de 1947, tras la muerte de Charles Koerner, y descubrió que había heredado un buen número de proyectos que contenían temas de discapacidad física. De aspecto poco claro, *The Woman on the Beach*, *Mi corazón te guía* y *Dick Tracy's Dilemma* tenían poco que ver con la filosofía del jefe de producción, aunque quizá encontró en el heroico retorno al mundo de la música clásica



*Steve Michel, alias «La Garra» (Jack Lambert), tramando algo criminal en Dick Tracy's Dilemma (1947), una cinta de la RKO dirigida por John Rawlins.*

del exsoldado Dan Evans algo de su gusto. Pasarían varios años antes de que el progresista Schary, que heredó el cargo de productor, volviera a hacer películas más cercanas a sus actitudes personales.

Mientras Schary supervisaba la producción de la RKO sobre discapacidad de ese año con escepticismo, sus rivales de la Warner estaban creando la película más famosa de un civil-discapacitado como víctima del período. Jerry Wald, que había producido *Pride of the Marines* para el estudio en 1945 y pronto supervisaría *Cayo Largo*, vio un río de dólares en otro cuento de discapacidad: una obra escrita por Elmer Harris llamada *Belinda (Johnny Belinda)*. Desarrollada en una remota comunidad pesquera en Nueva Escocia, la obra se centra en una joven sordomuda a la que todo el pueblo considera retrasada. Un médico re-

ción llegado advierte su inteligencia y le enseña el lenguaje de los signos, pero, nada más terminar con su aislamiento, un tipo de los bajos fondos la viola, la deja embarazada y más tarde trata de secuestrar a su hijo, el personaje del título. A mediados de 1946, Wald intentó convencer al jefe de producción, Jack Warner, y a su ayudante ejecutivo, Steve Trilling, para que compraran los derechos de la obra de Harris: «No puedes imaginarte la película tan taquillera que hay en este material. Por qué nadie ha adquirido su propiedad antes... es algo que se escapa a mi poder de comprensión. Por decirlo de forma elegante, estás tratando con las emociones más primitivas del mundo —una madre soltera a quien le quitan a su hijo—. La madre, para defender a su hijo, mata al hombre que intenta llevárselo... Además, tiene el añadido sensacionalista de una chica sordomuda» (45).

Aceptando la opinión del productor, Warner y Trilling adquirieron los derechos y le dieron el visto bueno. Wald entonces contrató a Irmgard von Cube y a Allen Vincent para que trabajaran con él en el desarrollo de un guión. Cuando el trío terminó el guión, aproximadamente un año después, Wald reclutó a Jean Negulesco, un rumano que había estado dirigiendo películas para la Warner Bros. desde principios de los años cuarenta, que aceptó participar de inmediato. «Jerry Wald me dio una copia de *Belinda* para que la leyera esta mañana», escribió a Trilling a mediados de 1947. «Lo leí muy cuidadosamente y debo decir que es uno de los guiones más excitantes, humanos y coloristas que haya leído en mucho tiempo. Soy terriblemente entusiasta sobre las posibilidades de hacerlo, porque sé que podría hacer un buen trabajo con él» (46).

Con Negulesco dispuesto a dirigir, Wald y Warner se ocuparon del *casting* del filme. Por decisión de Warner, escogieron a Lew Ayres, de las series del «Dr. Kildare», en vez de a un joven actor, que hablaba entre dientes, proce-

---

(45) Carta a Steve Trilling, 15 junio 1946, en *Warner Bros.*, ed. Behlmer, pp. 271-272.

(46) *Ibid.*, carta a Steve Trilling, 2 julio 1947, pp. 300-301.

dente del teatro de Nueva York llamado Marlon Brando, para interpretar el papel del paternalista Dr. Robert Richardson. Charles Bickford, que interpretó al pintor ciego en *The Woman on the Beach*, fue seleccionado como el joven padre de la mujer, Mac MacDonald. Asignaron el papel principal de Belinda MacDonald a Jane Wyman, contratada por la Warner desde mediados de 1930, cuyo cometido en el cine hasta ese momento era haber interpretado a «bollitos mudos», como ella dijo, pero que estaba empezando a hacerse un nombre por sus buenas actuaciones en *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945) y *El despertar* (*The Yearling*, 1946). No importaba que, a los treinta y cuatro años, tuviera casi el doble de la edad de su personaje; Wald pensó que Wyman, con cara de niña, era la actriz más adecuada para interpretar a la Dulce Inocente, sin adornos, de *Belinda*, modificada para el público de postguerra.

Para añadir autenticidad a su caracterización, Wyman aprendió el lenguaje de los signos e invirtió una considerable cantidad de tiempo trabajando con gente sorda para adquirir un sentido de su perspectiva. Era un método muy práctico, que le ayudó a aprender a comportarse como una persona sorda: «Aunque yo había estudiado con sordos durante seis meses, no funcionó hasta que me taponé los oídos con cera», dijo. Sus meses de duro trabajo finalmente se saldaron con una imponente actuación sin palabras, llena de delicadeza y fuerza, y, a diferencia de muchas otras películas de Hollywood sobre sordos antes y después de *Belinda* (1948), el público no familiarizado con el lenguaje de los signos pudo apreciar su expresiva belleza mientras participaba de lleno en las conversaciones de los personajes. Como John Schuchman ha observado, la película fue una de las primeras en tener a un personaje oyente y hablante como traductor. La ilustración más eficaz de esta estrategia sucedió durante el velatorio del padre de Belinda, asesinado por el mismo tipo que había violado a su hija. La cámara enfoca la cara y las manos de Belinda mientras recita el Padrenuestro mediante el len-

guaje de los signos, mientras, en *off*, Richardson dice las palabras y se oye un coro de voces (47).

Sin embargo, por lo que respecta a Jack Warner, la película no era lo suficientemente clara. Inmediatamente después de que Wald y Negulesco proyectaran lo que creían que era la versión final de *Belinda* para la Warner, el jefe de producción lanzó una bomba: él quería una voz superpuesta en sus primeros planos sin palabras. Wald y Negulesco discutieron mucho este punto y ganaron, pero su victoria tenía un precio: la Warner despidió a Negulesco poco después, aunque el director se rió el último cuando *Belinda* le dio un Oscar de la Academia a Jane Wyman y consiguió las nominaciones para Mejor Película, Director, Guión, Actor, Actor Secundario, Actriz Secundaria y Fotografía (48).

Mientras algunos realizadores llenaron las pantallas con civiles minusválidos en el papel de víctimas, otros volvieron a la tradición de *Pride of the Marines*, *Los mejores años de nuestra vida* y *Hasta el final del tiempo* explorando las vidas de los veteranos discapacitados por la guerra. Al frente de esta segunda oleada de películas de veteranos estaban un productor, un guionista y un director que inicialmente trabajaron juntos bajo la bandera de una advenediza compañía cinematográfica llamada Screen Plays Corporation.

«Stanley Kramer y yo nos conocimos en el Ejército, en la Signal Corps», recordaba el guionista Carl Foreman, «nos caímos bien y descubrimos que ambos teníamos las mismas reservas sobre el Hollywood de ahora y las mis-

---

(47) Wyman se cita en J. E. Bawden, «Jane Wyman: American Star Par Excellence», *Films in Review*, abril 1975, p. 198. Para más detalles sobre la producción y la acogida del filme, ver Schuchman, *Hollywood Speaks*, pp. 53-55.

(48) Jean Negulesco, *Things I Did... and Things I Think I Did* (Nueva York: Linden Press, 1984), pp. 127-128. Wyman, que hizo un breve discurso de aceptación cuando ganó el Oscar a la Mejor Actriz («Ya cerré la boca una vez», dijo simplemente, «y creo que lo haré de nuevo»), también recibió premios de la Latin American Consular Association y en el Osaka Film Festival por su actuación.

mas frustraciones con respecto a Hollywood, así que me sorprendió diciéndome que estaba pensando en hacer producción independiente. Yo, realmente, ni siquiera sabía lo que quería decir, pero me explicó que significaba obtener dinero de alguien y hacer nuestros propios filmes y, entonces, podríamos estrenarlos. Pensé que era estupendo» (49).

Después de producir varias cintas de esa manera, Kramer, Foreman y el director Mark Robson crearon *Home of the Brave* (1949), en la que un soldado negro emocionalmente inestable y un soldado blanco minusválido soportan afrentas racistas y validistas. Un filme rápidamente producido, más recordado como un avance de Hollywood en las relaciones interraciales de la postguerra, *Home of the Brave* narra la historia de Peter Moss (James Edwards), un soldado raso negro que sirve como miembro de una unidad de mapas del Ejército en el Pacífico Sur (50). En la unidad están también el amigo de juventud de Moss, Finch (Lloyd Bridges); el duro de pelar Sargento Mingo (Frank Lovejoy) y T. J. (Steve Brodie), calificado como un «obrero especial» que se toma a mal servir como cabo en el mal pagado Ejército y dirige su cólera principalmente hacia Moss, el único negro del grupo. Mientras están haciendo la topografía de una isla ocupada por los japoneses, el equipo es atacado. El asalto deja a Finch muerto, a Mingo con graves heridas en su brazo derecho y a Moss inexplicablemente paralizado de la cintura hacia abajo. Un

---

(49) Carl Foreman, transcripción de una entrevista de 1981, pp. 17-18, AFF.

(50) *Home of the Brave* comenzó a proyectarse en los teatros a mediados de mayo de 1949, a la cabeza de otros proyectos similares anunciados por otros estudios y sólo cuatro meses después de que Kramer y el financiero Robert Stillman pusieran el proyecto en marcha al comprar los derechos de pantalla para la obra de Arthur Laurents sobre la discriminación en tiempos de guerra. Los detalles de producción y distribución del filme pueden encontrarse en Thomas F. Brady, «Crusade in Hollywood», *NYT*, 6 marzo 1949, sec. 2, p. 5; Brady, «Hollywood Survey», *NYT*, 10 abril 1949, sec. 2, p. 4; y Martin F. Norden, «The Racism-Ableism Link in "Home of the Brave and Bright Victory"», *Film & History*, 20, n.º 2 (mayo 1990): 28-29.

psiquiatra del Ejército (Jeff Corey) cree que la discapacidad de Moss es psicósomática y utiliza técnicas de confrontación para lograr que hable sobre los prejuicios raciales y los hechos en la misión topográfica que condujeron a su parálisis. Con la ayuda del médico, Moss se recupera de su hemiplejía.

Cuando Mingo y Moss se preparan para su regreso a los Estados Unidos (Mingo por la pérdida de su brazo y Moss por su salud mental), durante la escena final de la película, los realizadores intentan dibujar un paralelismo entre el racismo y el validismo haciendo que T. J., el mismo soldado que ha hostigado a Moss durante todo el filme, abuse también verbalmente de Mingo. Después, mientras esperan a que un *jeep* les lleve al campo de aviación, Mingo y Moss discuten los prejuicios de T. J. contra ellos:

«MINGO: El también hace chistes sobre mí.

MOSS: Sí, pero esos chistes... No es lo mismo, Mingo.

MINGO: Para él es igual. Para ese grosero y para todos los que son como él, es lo mismo. Nosotros somos blancos fáciles para disparar.

MOSS: Sí, pero tú y yo...

MINGO: No, no somos iguales. Yo tengo algo especial. Sólo tengo aire en este brazo, chico.

MOSS: Pero, Mingo, tú eres...

MINGO: Soy ¿qué? ¿Demasiado duro? Eso es lo que estoy tratando de decirme a mí mismo.»

Cuando Mingo discute sus reacciones hacia sus lesiones, Moss se da cuenta de que los buenos sentimientos que tenía después de que su amigo Finch fuera asesinado no eran debidos al odio hacia Finch por sucumbir ante el racismo (en un momento de debilidad, Finch había empezado a llamar a su amigo *nigger* (\*) sino por el hecho de que él mismo no fuera uno de los que fue alcanzado por los disparos.

---

(\*) N. de la T.: *Nigger* es el término ofensivo para llamar a los negros en inglés y no tiene un equivalente en castellano.

Mingo también pasa por una experiencia aclaradora; él había estado haciendo hincapié en su diferencia recién adquirida con respecto a otra gente, pero Moss ve la similitud de la gente por debajo de la superficie. Preocupados por su condición común y animados por sus nuevos enfoques en la vida, Mingo y Moss deciden abrir un restaurante juntos después de volver a los Estados Unidos.

Aunque los realizadores de *Home of the Brave* intentaron unir a Mingo y a Moss como miembros de un grupo minoritario que ha sufrido discriminación, la situación no es tan simple como el filme nos hace creer. Moss ha sido víctima de la discriminación toda su vida, mientras Mingo ha tenido que experimentarlo sólo durante unos pocos días. Y, francamente, el prejuicio que siente T. J. en el filme está limitado a unos pocos comentarios fortuitos, el más fuerte de los cuales es «Vale, no lucharé con un lisiado». Insultados como son, las opiniones de T. J. sobre Mingo son considerablemente más suaves que sus constantes y directos hostigamientos hacia Moss. No obstante, *Home of the Brave* es encomiable como otro filme que plantea el hecho de la discriminación dirigido hacia la gente con minusvalías físicas.

Kramer, Foreman y Robson se separaron tras la marcha del director después de *Home of the Brave*, pero no tardaron mucho tiempo en llegar a la conclusión de que una película con veteranos discapacitados en el centro de la escena sería una valiosa continuación a su famoso filme de 1949. Para Kramer y Foreman, ésta fue *Hombres (The Men, 1950)*; para Robson, *Nuevo amanecer (Bright Victory, 1951)*.

«En *Hombres*», escribió el director de la película, Fred Zinnemann, «estábamos tratando con las vidas personales y los problemas de los veteranos parapléjicos, hombres jóvenes paralizados de la cintura para abajo y confinados, sin esperanza de recuperación, en una silla de ruedas de por vida». *Hombres* examina la historia de Kenneth «Bud» Wilozek (Marlon Brando, en el filme de su debut), un veterano paralizado a causa de una bala incrustada en la co-

lumna vertebral. Bud reside en la sala de un hospital de veteranos con paraplejía, dirigida por un médico conocido como «Vejiga e Intestinos» Brock (Everett Sloane, que interpretó al abogado minusválido en *La dama de Shanghai*). Está pasando una época de contenida intensidad latente —es tan fuerte que, en el momento más emocionante del filme, su mujer, Ellie (Teresa Wright), llega a reconocer sus dudas respecto a su matrimonio—, pero la película, que afronta el hecho de la silla de ruedas directamente, le muestra aceptando su nueva vida como persona después de la rehabilitación de forma gradual.

Aunque Bud es el protagonista de la cinta, no es, de ningún modo, el único usuario de una silla de ruedas; muchos otros veteranos con discapacidades ayudan a sus *primus inter pares* en su adaptación y, en general, el filme hace un buen trabajo mostrando «hombres» que tienen una gran variedad de intereses y preocupaciones que van más allá de hacer frente a la vida en una silla de ruedas. Lo positivo es que *Hombres* está basada en las experiencias reales de veteranos minusválidos de guerra. Como Zinnemann reconoció, «todas las situaciones y diálogos en el guión de *Hombres* estaban escritos por Carl Foreman del material que recogió de los propios hombres durante las semanas que pasó con ellos en el hospital». Foreman, quien, como joven, estuvo muy influenciado por *Sin novedad en el frente* («Hizo de mí un pacifista, me hizo odiar la guerra y me hizo darme cuenta del medio tan poderoso que era el cine», dijo), encontró la experiencia de *Hombres* «emocionalmente muy difícil, por tener que trabajar con esos chicos maravillosos que estaban paralizados, y la mayoría de ellos estaban paralizados porque eran chicos maravillosos, porque habían estado allí, luchando en una guerra, y la guerra supone una parte terrible de víctimas. Ahora se trata de sacar una película de todo esto, así que los utilizas para hacer una película. Es una carga pesada de llevar» (51).

---

(51) Entrevista de Foreman, pp. 14, 31.

Zinnemann, un director vienés que cuando era un adolescente le había impresionado profundamente *El gran desfile* y que emigró a los Estados Unidos en 1929, justo a tiempo de ser un extra, por casualidad, en *Sin novedad en el frente*, también había demostrado sensibilidad hacia los temas de minusvalía. Conocido por escoger sus proyectos con mucho cuidado —se le llamaba «el problemático» en la MGM por rechazar tantos guiones—, Zinnemann, como Harold Bucquet antes que él, dirigió algunos de los cortos «Crime Does Not Pay» del estudio, como medio de costearse el ascenso de categoría. En reconocimiento a su emergente talento como director, Dore Schary le asignó dirigir en 1942 el perspicaz *Eyes in the Night*, uno de sus primeros largometrajes. Empapado de la tradición documental y, sin duda, influenciado por el éxito de *Los mejores años de nuestra vida*, Zinnemann añadió un fuerte grado de autenticidad a *Hombres* filmando buena parte de él en un hospital de veteranos y reclutando a cuarenta y cinco veteranos que utilizaban realmente sillas de ruedas para actuar en el filme. «Cuando el desarrollo del guión de *Hombres* había progresado lo suficiente», escribió, «el productor Stanley Kramer y el escritor Carl Foreman se interesaron mucho por mi sugerencia de utilizar veteranos parapléjicos de verdad del Birmingham Veterans Hospital, en Van Nuys, California. Mi idea era que si podíamos hacer que esos hombres actuaran como son ellos mismos, podríamos conseguir un impacto mucho mayor que con un grupo de actores, independientemente del talento que tuvieran, y con muy poco tiempo de preparación. Y poner a un actor en una silla de ruedas con poca antelación y decirle que actúe como un parapléjico parecía un procedimiento bastante dudoso» (52).

---

(52) Fred Zinnemann, *A Life in the Movies: An Autobiography* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1992), p. 8; Murray Schumach, «Hollywood Tough», *NYT*, 31 mayo 1964, sec. 2, p. 7. Todas las citas de Zinnemann son de Fred Zinnemann, «On Using Non-Actors in Pictures», *NYT*, 8 enero 1950, sec. 2, p. 7. Zinnemann colaboró en el rodaje del documental de Robert Siodmak y Edgar Ulmer *Menschen am*

Los mismos veteranos parecían apreciar los conceptos y las estrategias de los realizadores, particularmente la idea propia del «Método» de Brando de vivir con ellos en la sala de paraplejía. El presidente de la Asociación de Veteranos Parapléjicos del hospital de Birmingham, Pat Grisson, pensó que Brando encajaba bien: «Los muchachos están cansados de las “programadas” visitas de celebridades o del acercamiento pensado para profundizar, en el que se les veía como neuróticos. Marlon se ha acercado a ellos de forma natural. El nos vio como seres humanos con problemas. Como resultado, los chicos le aceptaron más como un compañero parapléjico que como un actor» (53).

A pesar del positivo acercamiento general de los realizadores a sus asuntos, *Hombres* no carece de defectos. La película —particularmente una primera escena en la que Brock da una charla a un grupo de mujeres sobre sus amados, recién discapacitados— tiene una cualidad muy didáctica que se queda colgando en algunos momentos. Además, varios de los hombres hablan de sí mismos minusvalorándose; Norm (Jack Webb) en un momento dice: «No está en la naturaleza de una mujer normal estar enamorada de uno de nosotros. Normal es normal y lisiado es lisiado y los opuestos nunca llegarán a estar juntos.» Finalmente, los realizadores fragmentaron mucho el papel de la esposa de Bud, Ellie, después de que decidieran excluir un argumento secundario sobre su relación con otro hombre. Como el

---

*Sonntag (People on Sunday)*, en 1929 y, más tarde, ayudó a documentalistas tan destacados como Paul Strand y Robert Flaherty. Zinnemann volvió a utilizar esta forma en 1951, cuando los ejecutivos del Los Angeles Orthopedic Children's Hospital, impresionados por su tratamiento en *Hombres*, le contrataron para dirigir un filme objetivo sobre su organización titulado *Benjy*. Ver Zinnemann, *A Life*, p. 111.

(53) Citado en Ron Offen, *Brando* (Chicago: Henry Regnery, 1973), p. 54. Zinnemann también admiró el trabajo de Brando, aunque desde una perspectiva diferente. Cuando Kramer sugirió la posibilidad de Brando para el papel de Bud, Zinnemann recuerda que «al instante estuvimos de acuerdo con él; no sólo era un gran actor, sino una aplastante fuerza de la naturaleza. El tenía una cualidad volcánica que parecía esencial para nuestro héroe». Véase Zinnemann, *A Life*, p. 82.

biógrafo de Brando, David Downing, ha señalado, «el actor contratado para interpretar este papel carecía de talento pero era el hijo del promotor financiero. No le podían reemplazar, así que terminó en el cesto de la sala de montaje con un gran porción del papel de Teresa Wright» (54).

No obstante, *Hombres* es una poderosa narración realista sobre gente recién discapacitada y uno de los filmes más sensibles al tratar temas de minusvalía física. Aunque no fue un éxito de taquilla (Zinnemann señaló, amargamente, años más tarde que «a nadie le importaban un bledo» las películas con mensaje), *Hombres* marcó muchos tantos entre los críticos de cine. El del *New York Times*, Bosley Crowther, que alabó la «evidente y auténtica cualidad documental que se había dado a toda la película en cada detalle, actitud y palabra», habló por la gran mayoría de críticos: «Austero en sus indicios de las terribles consecuencias de la guerra, el filme es encantador y afectuoso, a la par que un gratificante drama de entonces» (55).

Mark Robson también siguió el ejemplo de *Home of the Brave* dirigiendo otro filme que mezclaba temas raciales y de discapacidad entre veteranos. *Nuevo amanecer* narra la historia de un veterano ciego blanco que odia a los negros, y lleva la dimensión simbólica de la discapacidad incluso más allá que *Home of the Brave*; el veterano ciego es incapaz de «ver» más allá del color de la piel de otro compañero ciego, o del desatino de su propia intolerancia racial, hasta el final del filme.

---

(54) David Downing, *Marlon Brando* (Nueva York: Stein y Day, 1984), p. 28.

(55) Zinnemann se cita en Sherman, *Directing the Film*, p. 324; *NYT*, 21 julio 1950, p. 15. Zinnemann calificó a *Hombres* como «un noble fallo» y atribuyó su carencia inicial de popularidad a la mala planificación de calendario. El filme se estrenó dos semanas después del comienzo de la guerra de Corea. «Concebida como una película de postguerra, de pronto se enfrentó a una mentalidad de preguerra. No me imagino que la gente cuyos hijos, maridos y padres van a ir a luchar puedan soportar ver una película como la nuestra. La retiramos a las dos semanas.» Zinnemann, *A Life*, p. 85. Para más detalles de la realización de *Hombres*, ver Zinnemann, *A Life*, pp. 77-85.

*Nuevo amanecer* nació como una novela de 1945 de Baynard Kendrick, el mismo autor cuyas novelas de misterio sobre el detective ciego Duncan Maclain habían inspirado las líneas generales de *Eyes in the Night* y *The Hidden Eye*, de la MGM. Algunos responsables de la Biblioteca del Congreso habían encontrado sus novelas tan realistas y atentas a los detalles que recomendaron a Kendrick al Departamento de Guerra, que había estado buscando escritores que pudieran facilitar el proceso de rehabilitación para los veteranos recientemente ciegos. Kendrick accedió a ayudar y comenzó escribiendo una novela que trataba de veteranos minusválidos y su readaptación final a la vida civil. El resultado fue el tristemente titulado *Lights Out*.

Habiendo alcanzado algún éxito con las películas de Duncan Maclain, la MGM autorizó al director Clarence Brown a comprar los derechos de pantalla de *Lights Out* por 10.000 dólares poco después de la publicación del libro, en 1945. Brown, políticamente conservador, no encontró el libro a su gusto y vendió los derechos por cinco veces esa cantidad a Robert Montgomery, de Universal-International, dos años después. (La Universal, famosa por obras sobre discapacidad tan ampliamente difundidas como *Sin novedad en el frente*, *El doctor Frankenstein* y *Sublime Obsesión*, se había fusionado con la International Pictures en 1946.) Allí también le dieron largas al proyecto —el libro pudo resultar demasiado liberal para Montgomery, quien, como Brown, era un activista conservador de Hollywood— y la Universal-International lo pospuso hasta 1951, cuando el equipo del escritor-productor Robert Buckner y el director Mark Robson, finalmente, lo llevaron a la pantalla (56).

Buckner y Robson decidieron añadir una mayor nota de veracidad a su película filmando las localizaciones en el U.S. Army Hospital de Valley Forge, Pennsylvania. Como

---

(56) Larry Ceplair y Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community 1930-1960* (Garden City, N.Y.: Anchor Press, 1980), p. 210; Thomas F. Brady, «Hollywood Tackles the Facts of Lives», *NYT*, 16 marzo 1947, sec. 2, p. 5.

señaló Harry Niemeyer, un reportero del *New York Times* que observó de primera mano la producción, los realizadores «estaban convencidos de que podrían llevar a cabo un trabajo más auténtico en la institución, donde todas las secciones dedicadas a la rehabilitación de ciegos estaban listas y esperando, y amuebladas con los necesarios y auténticos “accesorios”». Arthur Kennedy, el experimentado actor escogido para interpretar el papel principal del filme, contribuyó mucho a la apariencia realista de la cinta, siguiendo el método de Jane Wyman para meterse en su papel en *Belinda*. Recibió instrucciones de los veteranos ciegos y llevó lentes de contacto opacas que le dejaron sin vista durante el rodaje. A pesar de algunos contratiempos como caerse de una plataforma de 1,20 metros al vacío, Kennedy aportó un considerable grado de autenticidad a su actuación llevando las lentes (57).

El novelista Kendrick no reclamó dinero por la versión cinematográfica de *Lights Out*, pero dijo que estaba encantado con la manera en la que se había hecho el filme, todavía sin estrenar. En particular, le gustó bastante su realismo, su ausencia de melodrama y la actuación de Kennedy. Su entusiasmo es evidente en esta declaración que quita importancia al lenguaje clínico del filme: «No usa la palabra rehabilitación. Esta palabra podría asustar a la gente y no irían a ver la película. *Lights Out* no es una historia de rehabilitación de las bajas por ceguera en la guerra en un sentido clínico. Es un gran drama emocional de cómo un hombre descubre una nueva vida. Es una historia de amor... Un drama muy humano... Cuando la gente vea la película disfrutará de una tremenda experiencia emocional» (58).

Retitulada *Nuevo amanecer* antes de su estreno general para darle un enfoque más positivo, el filme muestra a su protagonista minusválido en cuestión de minutos: el sargento Larry Nevins (Kennedy), un sureño blanco, está sir-

---

(57) Harry Niemeyer, «Hospital as Film Set», *NYT*, 3 septiembre 1950, sect. 2, p. 3; Mark Robson, «Plea for a Flock of Film Fledglings», *NYT*, 22 julio 1951, sec. 2, p. 3.

(58) Citado en Pryor, «Happy, Happy Author», p. 5.



*Larry Nevins (Arthur Kennedy, de pie, a la izquierda) y Joe Morgan (James Edwards, en el centro) están entre los entusiastas participantes en una liga de bolos para veteranos ciegos en Nuevo amanecer. Copyright 1951. Universal Pictures Co.*

viendo en Africa del Norte en 1943, cuando una bala nazi le roza la cabeza y le deja ciego. Poco después de su retorno a los Estados Unidos y su inicial reajuste a un nuevo estilo de vida sin vista, su vida cambia una vez más cuando se tropieza con un soldado de infantería negro ciego, llamado Joe Morgan (James Edwards, el atormentado Peter Moss de *Home of the Brave*, de Robson), en un pasillo del hospital. Pide disculpas efusivamente y cuando los veteranos empiezan a conocerse mutuamente —y, de alguna manera, no se dan cuenta de la raza del otro— desarrollan una estrecha amistad, que los realizadores visualizaron en varias escenas; se salpican uno al otro jugando mientras nadan, ganan a todos en una liga de bolos para ciegos, y juegan en las máquinas del millón antes de ir a un baile de oficiales de los Estados Unidos. De vuelta hacia el hospital

después del baile, los compañeros van cogidos del brazo y charlan animadamente hasta que Larry señala que ha oído que pronto admitirán a varios *niggers* en el hospital. Continúa su prosaica observación, diciendo que no sabía que se admitieran *niggers* en el hospital.

Joe se para al oír la primera declaración de *niggers*, mientras Larry sigue andando como si no pasara nada. A continuación le pregunta: «¿Lo sabías, Joe?», a lo que éste solemnemente afirma: «Sí, yo he estado casi siete meses aquí.» Cuando Joe deja a Larry para meterse en su litera, otro soldado ciego le comenta a éste: «Quizá él pensó que tú también eras de color.»

Molesto por su propia falta de sensibilidad hacia un amigo cercano durante varios meses, Larry cambia su actitud hacia los negros después de sentir la discriminación durante un permiso de un mes, en su Florida natal. Se entera de que el acaudalado padre de su novia planea darle un trabajo en su fábrica, pero solamente porque su hija se lo ha pedido. Sin embargo, él nunca contrataría al veterano, como sus opiniones validistas dejan claro: «Bien, enfrentémonos a ello, Larry. Tú ya no serás más un hombre capaz. Es muy penoso, pero es verdad.» Implicando una similitud entre el racismo y el validismo (aunque, significativamente, a Larry no se le ha denegado un trabajo a causa de su impedimento visual), *Nuevo amanecer* termina mostrando a Larry compensando a Joe con entusiasmo cuando los veteranos regresan de sus permisos temporales por separado.

La mayoría de los críticos alabaron el tratamiento de los temas de readaptación de *Nuevo amanecer* a los que se enfrentan los ex combatientes ciegos y, en particular, la representación de Arthur Kennedy de Larry Nevins. Manny Farber, de *The Nation*, escribió que «Kennedy aporta una sólida, fervorosa y consistente caracterización llena de percepciones increíblemente sagaces sobre los sueños y los ciegos», mientras Robert Hatch, de *The New Republic*, a pesar de su desafortunado lenguaje, instó a «cada hombre, mujer y niño que habitualmente tratan con condes-

endencia a los ciegos, tratándoles como lisiados desvalidos o deficientes mentales», a ver el filme. Aunque torpe y artificial en su intento de presentar un mundo idealizado en el cual la gente pueda llegar a ser realmente «ciega» al color de la piel (Hatch llamó al sub-argumento racial «un esfuerzo superficial y de mal gusto para mostrarse progresista»), *Nuevo amanecer* es correcta en su interpretación de los estilos de vida de la gente que se ha quedado ciega (59).

Con cintas como *Belinda*, muchas de las películas de Lionel Barrymore después de su minusvalía y, particularmente, los filmes de veteranos discapacitados del período inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial, el Cine del Aislamiento había alcanzado un nivel de sensibilidad sin precedentes hacia los temas de discapacidad física. Los cineastas habían roto con valentía con una larga historia de imágenes despectivas, a menudo, creando historias originales basadas en experiencias reales de gente recién discapacitada y, por un momento, pareció como si sus películas pudieran establecer la norma para las de discapacidad física que vendrían a continuación. Aunque *Home of the Brave*, *Hombres* y *Nuevo amanecer* se desarrollaron al final de la década, las tinieblas que habían estado fermentando durante años ya habían empezado a envolver Hollywood y conducirían a las imágenes progresistas a una práctica paralización.

---

(59) *The Nation*, 11 agosto 1951, p. 118; *The New Republic*, 27 agosto 1951, p. 22. Véase también Norden, «The Racism-Ableism Link».

