

6. CAMINO HACIA LA APATIA

En octubre de 1947, cuando la Guerra Fría se estaba haciendo más glacial por momentos, un puñado de congresistas norteamericanos constituyeron el Comité de Actividades Anti-Americanas, un grupo más conocido por su acrónimo peyorativo «HUAC» (*House Committee on Un-American Activities*), abrió formalmente una investigación en la industria de Hollywood. Liderado por el republicano de New Jersey J. Parnell Thomas, el Comité decidió identificar a los trabajadores del cine que podían haber estado asociados en algún momento al Partido Comunista y, en su opinión, habían tratado de subvertir el cine. Para conseguirlo, el Comité siguió básicamente una estrategia de doble filo: «coquetearon» con un número de «testigos amistosos» de Hollywood, bastante deseosos de dar nombres por cualquier razón (para expresar sus propias creencias conservadoras, para preservar su sentido de la industria del cine, para saldar viejas cuentas o simplemente para salvar sus propios pellejos), y discutieron con aquellos que habían sido llamados los «testigos no amistosos». Como el presidente Thomas les ordenaba silencio con el martillo de juez a estos últimos, siempre y cuando ellos comenzaran respondiendo creativamente a la pregunta «¿Eres o has sido alguna vez miembro del Partido Comunista?», estaba claro que su destino había sido determinado antes de que comenzaran las audiencias. Nació entonces la era de las listas negras de Hollywood, un período colmado de acciones políticas que tendría serias repercusiones en el Cine del Aislamiento.

Como se señaló en el capítulo anterior, los ejecutivos de producción se habían dado cuenta hacia el final de la guerra de que existía un mercado real para las películas que trataban con las víctimas de las enfermedades de la sociedad, pero habían llevado a los tribunales a guionistas y directores conocidos por sus puntos de vista liberales. Por ejemplo, el guionista Alvah Bessie afirmó que Jerry Wald,

de la Warner Bros., había contratado progresistas «porque esos chicos sabían lo que significaban la sociedad en general y el fascismo y la guerra en particular, y podían crear personajes y situaciones que guardaban cierto parecido con la realidad» (1). Dedicados a combatir varios «ismos» —fascismo, racismo, antisemitismo, anticatolicismo y, más seguramente, validismo—, estos realizadores con conciencia habían hecho considerables progresos para mejorar la imagen de los discapacitados físicos y sensoriales. Durante los últimos años de la década de 1940 y primeros de los cincuenta, sin embargo, muchos de esos mismos artistas se encontraron sitiados por sus opiniones progresistas.

«¿Con qué frecuencia vas al cine? ¿Una vez por semana?», preguntaron al actor de Hollywood Joseph Cotten, en 1948. «Es probable que hayas visto *Pride of the Marines*. ¿Y recuerdas *Objetivo Birmania (Objective Burma)*, *Espejismo de amor (Kitty Foyle)* y *Treinta segundos sobre Tokio*? ¿Y grandes clásicos como *Sin novedad en el frente*? Actores, directores, escritores y productores que hicieron esas películas han sido atacados y difamados como anti-americanos por incluir propaganda subversiva en sus películas» (2). Entre ellos había gente que había dado al Cine del Aislamiento un giro generalmente positivo durante los cuarenta y principios de los cincuenta, pero estaban en la lista negra después de las audiencias de la HUAC de 1947 y de 1951 a 1952, y sus carreras en Hollywood se truncaron: John Garfield y Albert Maltz, estrella y guionista, respectivamente, de *Pride of the Marines*; Carl Foreman, guionista de *Home of the Brave* y *Hombres*; Edward Dmytryk, director de *Hasta el final del tiempo*; Lillian Hellman, guionista del prototípico *Angel en tinieblas*; Robert Rossen, guionista de *The Sea Wolf*; los guionistas de *Song of Russia*, Paul Jarrico y Richard Collins, el primero de los cuales había escrito también un brillante retrato de una jo-

(1) Alvah Bessie, *Inquisition in Eden* (Nueva York: MacMillan, 1965), p. 65.

(2) Citado en Kahn, *Hollywood on Trial*, p. 222.

ven ciega en *The Face behind the Mask* (1941); y Dalton Trumbo, guionista de *Treinta segundos sobre Tokio* y autor de la aclamada novela antibélica de 1939, sobre un veterano de la I Guerra Mundial gravemente discapacitado, titulada *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*).

Las audiencias del Comité tuvieron otros efectos evidentes. El testigo amistoso del Comité Adolphe Menjou identificó a John Cromwell, director de las apenas revolucionarias *Desde que te fuiste*, *Su milagro de amor* y *Mi corazón te guía*, como uno de los diversos conocidos «que actuó muchísimo como los comunistas» y quien «en su propia casa, me dijo que el capitalismo en América estaba acabado». En parte como respuesta a este tratamiento, Cromwell volvió a su medio teatral en 1951 y no reanudó su carrera cinematográfica hasta 1958, a la edad de sesenta y nueve años. Robert Buckner y Mark Robson se fueron a Inglaterra a hacer varias películas a mediados de la década de 1950, mientras Stanley Kramer, un demócrata rooseveltiano y pragmático convencido (según Carl Foreman, Kramer le suplicó que mantuviera su nombre fuera de las audiencias de la HUAC por miedo a que esto marcara el final de su carrera en Hollywood), desistió temporalmente de hacer películas con temas progresistas. En 1948, William Wyler observó que los miembros de la HUAC «estaban haciendo que la gente decente tuviera miedo de expresar sus opiniones. Están sembrando el miedo en Hollywood. Y el miedo da como resultado la autocensura». Para disgusto de muchos, tales preocupaciones se hicieron realidad (3).

La mayoría de los ejecutivos de los estudios cooperaron totalmente con la HUAC. Quien personificó la paranoia de la época de forma más evidente fue, quizá, el director de producción de la Warner, Jack Warner, que simplemente dijo al Comité que «cualquiera que yo pensara que era

(3) Menjou se cita en Kahn, *Hollywood on Trial*, p. 49; entrevista de Foreman, pp. 10-11; Wyler se cita en Kahn, *Hollywood on Trial*, p. 221. Para más detalles sobre la problemática relación de Foreman y Kramer, véase Victor S. Navasky, *Naming Names* (Nueva York: Viking Press, 1980), pp. 156-165.

comunista, o leyera en los periódicos que lo fue, le despedí al término de su contrato». Después de que Warner identificara a Albert Maltz como uno de los escritores a los que había hecho marcharse, el presidente del Comité le preguntó: «¿Incluyó Maltz mucho material subversivo en *Pride of the Marines?*» Warner respondió que lo intentó y fracasó, pero añadió: «algunas de esas líneas del diálogo tienen indirectas y dobles sentidos y cosas por el estilo y habría que hacer ocho o diez cursos de leyes en Harvard para saber lo que ellos querían decir» (4).

Incluso el más comprensivo de los ejecutivos cinematográficos hizo poco para apoyar a los que estaban en las listas negras. El director de producción de la RKO, Dore Schary, un liberal que, como Jerry Wald, había animado a escritores y directores a tratar temas sociales, ahora se encontró en la irónica posición de tener que informar a los sindicatos de guionistas que, por vía de la infame «Declaración Waldorf», de noviembre de 1947, habían accedido a apoyar al Comité en sus investigaciones. Tal cooperación, a la cual Schary se opuso, aunque poco pudo hacer al respecto, incluyó despidos de los menos amigables de los «testigos no amigables» —los llamados «Hollywood Ten», que poco después fueron a prisión por negarse a cooperar con el Comité— y de todos los de la lista negra, presuntos subversivos. Para mérito de Schary, él rehusó despedir a los empleados de la RKO Edward Dmytryk y Adrian Scott, dos de los Hollywood Ten (la tarea recayó en el presidente de la RKO, Peter Rathvon), pero tampoco pudo evitar sus despidos. Sam Goldwyn, el productor que había conmovido a innumerables aficionados al cine con *Los mejores años de nuestra vida*, también expresó su oposición a la lista negra, pero firmó la declaración Waldorf y rechazó, de modo significativo, la petición de William Wyler de contratar a uno de los Hollywood Ten (5).

El Comité buscó material subversivo con un fanatismo sin límites. Incluso *Los mejores años*, un filme colmado de

(4) Ver Kahn, *Hollywood on Trial*, pp. 10-18.

(5) Navasky, *Naming Names*, p. 150.

honores, dirigido por un veterano discapacitado y escrito por un antiguo ejecutivo de la Oficina de Información de Guerra, no se consideró intachable. El 30 de abril de 1947, la edición del *The Hollywood Reporter* contenía un artículo de su editor, William Wilkerson, con un listado de películas «que contenían una considerable dosis de propaganda comunista», con *Los mejores años* y *Pride of the Marines* entre ellas, y la lista estimuló los fuegos reaccionarios. Según el guionista de la lista negra Gordon Kahn, la Asociación Cinematográfica para la Preservación de los Ideales Americanos, un grupo de derechistas de Hollywood, subsidiados por el magnate de la prensa William Randolph Hearst, «pusieron el dedo de la subversión» en *Los mejores años*, por resentimiento hacia la HUAC. Como Kahn señaló después, «en una ocasión, el Comité del Sr. Thomas pensó que habían detectado unos cuantos y forzados [filmes subversivos] mediante un calculado goteo de filtraciones. Llegaron hasta el extremo de señalar a *Los mejores años de nuestra vida* y *Margie* antes de que les quitaran de los titulares». Algunos de la industria, como Gene Kelly, estaban lívidos: «The House Un-American Committee ha echado la bronca a algunas de las personas que han estado haciendo tus películas favoritas. ¿Viste *Los mejores años de nuestra vida*, la película que ganó siete Oscars de la Academia? ¿Te gustó? ¿Fuiste subvertido por ella? ¿Te hizo un anti-americano? ¿Saliste de la película con el deseo de derrocar al Gobierno?» El guionista Garrett Graham lo explicó muy bien cuando escribió: «qué lástima que el veterano manco no le pueda pegar un puñetazo para responder apropiadamente al insulto que hacen a su patriotismo». El propio Wyler anunció poco después del primer *round* de las investigaciones de la HUAC que «no se me permitiría hacer *Los mejores años de nuestra vida* en el Hollywood de hoy. Este es directamente el resultado de las actividades del Comité de Actividades Anti-Americanas» (6).

(6) Kahn, *Hollywood on Trial*, pp. 136, 2; Kelly se cita en Kahn, *Hollywood on Trial*, p. 222; Garrett Graham, «Witch-Hunting in Holly-

Visto con cierta perspectiva, las películas escritas, interpretadas, dirigidas y producidas por progresistas apenas eran radicales en sus valores. Paul Jarrico hablaba en nombre de sus colegas cuando destacó:

«Estábamos ansiosos de que tuvieran un contenido humanista. No estábamos ansiosos de incluir contenidos revolucionarios. Queríamos que nuestros filmes tuvieran una actitud amable, más positiva hacia las mujeres, hacia las minorías, hacia la gente en general, hacia los pobres, y sólo hasta ese punto eran subversivas nuestras películas» (7).

Como si la inquisición del Comité y todo lo malo que conllevó no fuera bastante traumática, la industria del cine tuvo que enfrentarse a una serie de golpes que debilitaron su base económica. En mayo de 1948, el Tribunal Supremo de Estados Unidos, a través de su famosa «decisión Paramount», encontró a las principales compañías de Hollywood culpables de prácticas de negocios monopolísticas y, entre otras cosas, ordenó que los estudios MGM, Paramount, Warner Bros., Twentieth Century-Fox y RKO liquidaran sus *holdings* de teatros y prohibió a las otras grandes compañías hacer planes para realizar exhibiciones restrictivas. La industria se enfrentaba también a problemas con sus operaciones de ultramar; el mismo mes, el Gobierno británico se echó atrás en sus planes de aranceles del año anterior (en el cual había impuesto un descomunal 75 por 100 a los impuestos de importación sobre los ingresos de las películas americanas) para convertirse en la primera de otras naciones europeas en situar un límite anual a las ganancias que las compañías de Hollywood podían sacar del país. La industria supo adaptarse a

wood», *The Screen Writer*, junio 1947, p. 19; Wyler se cita en Kahn, *Hollywood on Trial*, p. 221.

(7) Citado en Waldo Salt: *A Screenwriter's Journey*, en 1990, un filme documental de Robert Hillmann y Eugene Corr.

la situación haciendo un creciente número de películas en suelo extranjero, pudiendo así disponer de fondos «congelados», pero en la práctica no se generalizaron hasta bien entrada la siguiente década.

La mayor preocupación de todas, sin embargo, tomó la forma de los cambiantes hábitos del público en casa. Preocupados por la repentina caída de las ventas de entradas en 1947 con respecto a las altas ventas del año anterior, los ejecutivos cinematográficos no tenían ni la menor idea de la pesadilla económica que se avecinaba; el descenso anual en las ventas de *tickets* desde 1946 hasta 1962 estaba entre un índice compuesto de alrededor del 8 por 100, que se tradujo en una caída total de casi el 75 por 100. Para su disgusto, descubrieron que sus antiguos clientes habituales no tenían problemas para encontrar nuevas maneras de gastar dinero y tiempo libre durante los años desarrollistas del período de postguerra, con el viable medio de la televisión como principal atracción. Golpeada en todos los frentes por fuerzas políticas y económicas, la industria del cine se encontró en la peculiar posición de tener que crear material inofensivo, al menos políticamente hablando, mientras simultáneamente combatía al insípido nuevo medio que estaba reteniendo a los aficionados al cine en casa.

Las desgracias políticas y económicas de la industria tuvieron un poderoso efecto en el Cine del Aislamiento. Con tantos realizadores que habían ofrecido tratamientos favorables de los personajes físicamente discapacitados ahora sin empleo en Hollywood o en retirada, y con la propia industria preocupada por crear entretenimientos mayores y más refrescantes para llevar al público de vuelta a los teatros, Hollywood abandonó el progresismo de finales de los años treinta y los cuarenta. Poco después de que los sindicalistas rivales tuvieran un conflicto frente a la verja del estudio, Jack Warner declaró que se había acabado hacer películas sobre «the little man» (8), y este pronun-

(8) Citado en Kahn, *Hollywood on Trial*, p. 11.

ciamiento, lanzado poco después del final de la guerra, parecía marcar el rumbo para el resto de la industria. El sendero de la apatía les había engatusado.

Aunque el ciclo de películas con temas sociales mostrara signos de decadencia a principios de los años cincuenta, como resultado de presiones políticas y económicas, la industria todavía encontró eminentemente servicial la fórmula de la «víctima convertida en héroe» y continuó construyendo personajes «talados» por las discapacidades físicas únicamente para que triunfaran sobre éstas. Durante gran parte de la etapa conservadora, las películas hicieron hincapié en civiles lo bastante acaudalados como para pagar sus propias facturas (o, al menos, bastante afortunados por tener una red de familiares y amigos fuerte y segura) y viviendo en un mundo mágicamente libre de prejuicios a costa de los veteranos minusválidos, dependientes de las ayudas del Gobierno y objeto de prejuicios validistas, que, sin embargo, están modestamente representados. En breve, los civiles discapacitados harían un regreso espectacular a las películas, mientras los Nobles Guerreros —recordatorios de la vieja guerra y de la nueva, muy impopular, de Corea— vieron cómo se desvanecía su popularidad. Los veteranos minusválidos de las películas de mediados de los cincuenta aparecieron, con pocas excepciones, únicamente en papeles secundarios o en situaciones que rara vez les reconocían sus servicios en tiempos de guerra.

Los realizadores de postguerra, evidentemente, se tomaron muy a pecho la decisión de Warner sobre evitar los filmes de «little man», y los civiles representados en las nuevas películas no eran en absoluto de la media. Similares a los personajes de *Mi corazón te guía*, *La dama de Shanghai*, *The Woman on the Beach* y muchas de las películas de Ciudadanos Superestrellas previas a la guerra, ellos eran representantes de categoría mundial en campos tales como la política, los deportes y las artes —lo bastante especiales, esperaban los estudios, como para atraer al público, lejos de las banales obras que ponían de noche en televisión—. Uno de los estudios, la Twentieth Century-Fox,

había intentado hacer una película como *Wilson* (1944) durante los años de la guerra —la biografía adulatoria y sentimental de Darryl Zanuck sobre el vigésimo-octavo presidente de la nación, que utilizó una silla de ruedas después de un derrame cerebral—, pero estaba claro que no eran tiempos para tales películas; *Wilson* cosechó todo tipo de elogios de la crítica y ganó cinco Premios de la Academia, pero el público se ausentó masivamente y Zanuck perdió millones con el filme. Ahora, en una nueva etapa política dominada, al parecer, por la celebración de la televisión de lo más corriente, la industria del cine creyó que era una buena época para crear tributos a los héroes extraordinarios «que superaban» sus minusvalías (9).

La nueva generación de películas de Ciudadano Superestrella fueron más allá que las de preguerra combinando el sentido del individuo de fuerte voluntad de estas últimas con una pronunciada preocupación por la rehabilitación. (Este último atributo, común en los filmes del Noble Guerrero en los años cuarenta y cincuenta, rara vez se mostraba, si es que aparecía, en alguna película hecha antes de la II Guerra Mundial.) Cuando sus extraordinarios personajes finalmente triunfan sobre sus diferencias con la misma clase de energía que les había llevado a la cumbre de su profesión (normalmente mostrado en una escena del clímax en la cual las Superestrellas intentan recuperar su anterior grandeza, y actúan mientras intentan «hacerse pasar por válidos» de alguna manera), el espectador medio, así lo esperaba la industria, no podía por menos que sentirse inspirado.

Uno de los primeros realizadores de Hollywood en hacer una película semejante durante este nuevo período conservador fue Sam Wood. A diferencia de sus colegas de mentalidad progresista, Wood no tuvo problemas en encontrar trabajo en el Hollywood de postguerra; cofunda-

(9) Un juicio sobre el entusiasmo de Zanuck antes del estreno de *Wilson* y del disgusto después de estrenarla se puede encontrar en *Zanuck*, ed. Behlmer, pp. 73-78.

dor y primer presidente de la Asociación Cinematográfica para la Preservación de los Ideales Americanos, Wood destacó en sus contribuciones a la histeria que rodeó las audiencias de la HUAC de 1947. «Estos comunistas se golpean el pecho y se llaman a sí mismos liberales, pero si derribas a estos peleles, encontrarás una hoz y un martillo en su trasero», opinó (10). Mientras la industria se encaminaba hacia su segundo enfrentamiento con la HUAC, Wood estaba ocupado trabajando en una película que marcaría el patrón de un gran número de películas de discapacidad física: *The Stratton Story* (1949).

Wood, que se había distinguido en la MGM durante los años treinta antes de hacerse *free-lance* en los cuarenta (había dirigido *Kings Row*, para la Warner Bros., durante su último período), volvió al estudio al final de la década y encontró el hogar perfecto para su nuevo proyecto; la MGM era, después de todo, el estudio que había cultivado la imagen del Ciudadano Superestrella en películas como *El joven Edison*, *Edison el hombre* (dirigidas, respectivamente, por los amigos conservadores de Wood, Norman Taurog y Clarence Brown), la serie del Dr. Kildare, *Eyes in the Night* y *The Hidden Eye*. A cambio, el estudio estaba encantado de que Wood dirigiera esta película, en particular porque tenía un tema deportivo y Wood era bien conocido por su dominio del tema en virtud de su trabajo en cintas como *Juventud triunfante (One Minute to Play)*, 1926), con Red Grange; *Juventud triunfante (Huddle)*, 1932), *Cadetes del mar (Navy Blue and Gold)*, 1937), *Stablemates* (1938) y, más significativamente, su película de 1942 *El Orgullo de los Yanquis (The Pride of the Yankees)*.

Con el alto grado de control sobre el proyecto que le dio el productor de la MGM Jack Cummings, Wood contrató a Douglas Morrow y a Guy Trosper, dos escritores desconocidos con unas credenciales conservadoras presumiblemente impecables, para basar el guión en las experiencias de Monty Stratton, un granjero de Texas que llegó

(10) Citado en Lasky, *RKO*, p. 200.

a ser un as como *pitcher* con los Chicago White Sox durante los años treinta, perdió una pierna en un accidente de caza en 1938 y demostró que una minusvalía no era necesariamente señal del final de su carrera en el béisbol. Wood y sus escritores trabajaron estrechamente con el propio Stratton, que fue a Hollywood en 1948, después de dos años de *hurling* (*) en ligas menores de Texas. (En 1946, el primer año de su vuelta, él fue el *pitcher* en la Class C East Texas League y ganó dieciocho juegos. El año siguiente se cambió a la Class B Big State League y ganó siete juegos antes de que, finalmente, se retirara del béisbol.)

The Stratton Story fue protagonizada por James Stewart, que había insistido en que Wood fuera el director después de haber visto *El Orgullo de los Yanquis*; June Allyson en el papel de la esposa de Monty, Ethel; Frank Morgan como su amigo y mentor, Barney Wile, y Agnes Moorehead, apenas dos años mayor que Stewart, como la madre de Monty. La película da gran cantidad de detalles sobre la vida de Monty en la granja, su preparación para su carrera en el béisbol y su acceso final a las grandes ligas y, reminiscencias de *Náufragos*, su amor por la danza. Su vida da un fuerte giro después de que tropieza con un trozo de valla durante una jornada de caza de conejos y, accidentalmente, se dispara en la pierna. Al principio, no le importa mucho la amputación de su miembro —en una línea que Stewart pronuncia a su manera clásicamente eufemística, Monty dice: «Parece que he fastidiado un poco las cosas»—, pero pronto se amarga y rehúsa llevar una prótesis o hacer cualquier cosa en casa. Se las arregla para estropear el buen humor que rodea los primeros pasos de su hijo de un año cuando dice: «¿Qué es tan maravilloso? Tiene dos piernas, ¿no?» Finalmente, su mujer le hace recapacitar diciéndole: «Yo lo tengo mucho peor que tú. Tú has perdido la pierna, pero yo te he perdido a ti», y

(*) N. de la T.: El *hurling* es un juego irlandés parecido al *hockey* y al *lacrosse*.

con la ayuda de su amigo Barney se pone otra vez en forma para jugar. A pesar de algunos impedimentos (se cae entre el diamante y la primera base durante un juego y entonces provoca la risa de sus compañeros de equipo diciéndoles que empezó a resbalar demasiado pronto), Monty tiene un regreso triunfal en el béisbol profesional.

Los críticos, en general, aplaudieron *The Stratton Story* por su contenido emocional y sentido del triunfo, que iba más allá del mundo de los deportes. El crítico del *Time* elogió la actuación de Stewart y escribió que la película «evita las tentaciones obvias de derramar lágrimas extras y criticar su moral», mientras Philip Hartung, de *Commonweal*, la llamó «la suprema historia del éxito» y señaló que «tanto si te gusta el béisbol como si no, le gustará *The Stratton Story*, porque es una película bien hecha y es tan honesta como su coraje». Incluso el propio Wood, que era una figura preeminente del cine deportivo, quitó importancia al punto de vista del deporte de la película. «El juego», dijo, «era un simple telón de fondo para la historia más importante de la fe de un hombre en sí mismo y de la fe de una mujer en un hombre, además del comprensivo entendimiento de su mejor amigo». *The Stratton Story* es una de las primeras películas que era «una inspiración para todos nosotros» sin un contexto militar —de hecho, un narrador en *off* dice realmente que «él permanece como una inspiración para todos nosotros», y la palabra «permanece» [*stand* en el original, que también significa estar de pie] toma una particular resonancia en este contexto—. *The Stratton Story* es fiel a su herencia conservadora en varios aspectos; hizo que Stratton evitara la rehabilitación financiada con fondos públicos en favor de la total autodeterminación con el apoyo de su familia y los amigos, y también hace que él no tenga ninguna dificultad con los prejuicios o al acceso (11).

(11) *Time*, 9 mayo 1949, p. 103; *Commonweal*, 20 mayo 1949, p. 150; Wood se cita en Grady Johnson, «Force of Habit», *NYT*, 6 febrero 1949, sect. 2, p. 4.



Monty Stratton y su entrenador (James Stewart y Frank Morgan) planean su estrategia para ganar un juego en The Stratton Story, de 1949.

Wood no vivió lo suficiente como para hacer otras películas de Ciudadano Superestrella (murió de un ataque al corazón ese año, a la edad de sesenta y seis), pero otros realizadores de Hollywood que compartían sus puntos de vista finalmente cogieron el testigo. En la Twentieth Century-Fox, el guionista Lamar Trotti, que había ganado un Oscar por su guión de *Wilson* en 1944, decidió volver a probar de este agua creando otro Ciudadano Superestrella discapacitado. El filme resultante —*With a Song in My Heart* (1952), que él escribió y produjo, con Walter Lang en la dirección— demostró, entre otras cosas, el poco énfasis de Hollywood con respecto a los veteranos discapacitados. La película comienza con una ceremonia de premios en Nueva York en honor de Jane Froman (Susan Hayward) y, mediante *flashbacks*, se muestra cómo su carrera de

cantante en *nightclubs*, musicales de teatro, películas y en la radio se ha roto después de que un avión se estrellara cuando iba de camino a una gira de apoyo a las tropas en Londres, que le deja con una pierna casi cercenada por debajo de la rodilla. En la cinta aparecen numerosos veteranos minusválidos, después de que Jane ya se ha ocupado de vencer sus luchas personales y reanuda su *tour* con valentía, pero, a diferencia de los veteranos de los cuarenta de Hollywood, éstos, evidentemente, juegan papeles secundarios. Ellos son simplemente sus fans y ella no tiene escrúpulos en actuar ante ellos como una persona discapacitada (aparece con muletas delante de los veteranos en una ocasión). Cuando está cantando ante el público en general, sin embargo, a menudo esconde su pierna bajo un vestido largo y con mucho vuelo.

La melodía interrumpida (*Interrupted Melody*, 1955), de la MGM, cubre un terreno similar. Escrita por William Ludwig y Sonya Levien (una guionista de *Esmeralda, la zíngara*, de la RKO), dirigida por Curtis Bernhardt y producida por Jack Cummings, de *The Stratton Story*, *La melodía interrumpida* narra la historia de Marjorie Lawrence King



Susan Hayward, en el papel de Jane Froman, da una serenata al paracaidista que padece neurosis de guerra, interpretado por Robert Wagner, en With a Song in My Heart. Copyright 1952 Warner Bros. Seven Arts Inc.

(Eleanor Parker), una cantante de ópera australiana trotamundos que contrae poliomielitis en la cima de su carrera y se deprime hasta pensar en el suicidio. Su marido, un doctor norteamericano llamado Thomas King (Glenn Ford), intenta, con resolución, que ella siga varias técnicas terapéuticas, pero es extremadamente reacia a participar. El trata de hacerla andar, pero ella se niega a moverse del sofá. Dice de sus piernas: «Están muertas. Muertas. ¿Puede haber algo peor?» Su pena por la pérdida del uso de sus piernas alcanza su punto álgido cuando le dice a su marido: «Tú eres médico. Ayúdame a morir.»

Thomas, al final, la persuade de que su vida vale la pena, pero ella está convencida de que su carrera está terminada. Un día, un viejo amigo de su marido, un doctor del Ejército, le pide a Marjorie que cante para los «chicos» del hospital de veteranos del ejército, pero ella simplemente dice que no cantará en público nunca más. Cuando el doctor le pregunta: «Pero si tu voz está bien, ¿por qué no?», ella responde, refiriéndose a su silla de ruedas: «Bueno, ya ves, yo estoy en esta cosa todo el tiempo.» Al final de la escena, el doctor deja caer, con patetismo: «Así están un montón de chicos.» Por supuesto, ella actúa en el hospital (canta «Over the Rainbow» en una sala llena de veteranos minusválidos, muchos de los cuales utilizan también una silla de ruedas), y lo encuentra una experiencia tan inspiradora que finalmente reanuda su carrera operística. Es interesante señalar, no obstante, que cuando ella vuelve profesionalmente al escenario abandona la silla y canta mientras se apoya en el decorado. El mensaje, idéntico al de *With a Song in My Heart*, está claro: es aceptable ser visto como discapacitado mientras actúa entre los «propios» (por ejemplo, otros discapacitados, familia, amigos cercanos, profesionales de la rehabilitación), pero no enfrente de público no discapacitado. Sólo es un intento de «hacerse pasar» por un capacitado.

Ludwig y Levien tenían muy poco en lo que basarse cuando comenzaron a trabajar en el guión de *La melodía interrumpida*. Según Ludwig, todo lo que ellos tenían era

una «autobiografía de pocas páginas mal escrita por otro, todo en perfecta armonía, y se nos pidió avivar un guión con bastantes risas, lágrimas y arias de ópera». Para dar forma al marco narrativo básico, los escritores trabajaron ampliamente con la propia Lawrence. Como Levien explicó: «Nos sentamos con ella durante meses, preguntando, indagando, escudriñando —le hicimos recordar sentimientos que ella tenía bastante olvidados: la primera terapia tras la polio, por ejemplo; dos intentos de suicidio—; arrancamos las barreras a sus emociones, que nos tuvo a todos entre sollozos más de una tarde. Pero, finalmente, sacamos adelante un guión del que estamos orgullosos. ¡Incluso le gustó a Miss Lawrence!» (12).

Aunque *The Stratton Story*, *With a Song in My Heart* y *La melodía interrumpida* están todas basadas en historias reales, los realizadores no limitaron sus esfuerzos «de inspiración» a la gente famosa de entonces, que ya había pasado realmente por estas experiencias. La Warner Bros., en colaboración con la International Artists, comenzó a desarrollar un personaje de ficción que parecía apropiado para la nueva etapa conservadora, cuando sacaron a relucir una obra de la que la Warner ya poseía los derechos de pantalla —una obra de Jules Eckert Goodman titulada *The Silent Voice*— y que finalmente llegaría a conocerse como *Sincerely Yours* (1955).

Producida por el que fuera durante mucho tiempo ejecutivo de la Warner Henry Blanke, escrita por Irving Wallace años antes de que cogiera el ritmo como novelista y dirigida por Gordon Douglas, *Sincerely Yours* era la cuarta de una serie de cintas basadas en la obra de Goodman, de 1914. (La primera, en 1915, protagonizada por Francis X. Bushman, fue seguida por la versión de 1922, titulada *The Man Who Played God*, y presentaba a George Arliss, uno de los hijos de Broadway. Warner adquirió los derechos de la historia y produjo un *remake* sonoro en 1932, titulado

(12) Ludwig y Levien se citan en Barbara Jamison, «Biography Boom», *NYT*, 8 mayo 1955, sec. 2, p. 5.

también *The Man Who Played God* y protagonizado por Arliss.) Blanke concibió *Sincerely Yours* como una lustrosa primera película para Wladziu Valentino Liberace, un animador de treinta y seis años conocido simplemente por su apellido para el tropel de fans que le adoraban. Blanke, sin duda, vio que obtendría grandes beneficios cuando le fichó como el flamante pianista. En la cumbre de su popularidad, Harry y Michael Medved afirmaron sobre Liberace: «su show semanal en televisión lo veían unos 30 millones de espectadores en más de 200 lugares, incluso más gente que la serie *I Love Lucy*. "Mr. Entertainment" ganó dos premios Emmy y recibía casi 10.000 cartas de fans cada semana, la mayoría de ellas de matronas de mediana edad que constituían su público incondicional» (13). Para sacar provecho de su reconocimiento, Blanke y Douglas hicieron que Liberace interpretara casi veinte canciones ante la cámara, que oscilan entre las obras de Tchaikovsky y Mozart y las de Gershwin, «Tea for two» y «The beer barrel polka».

Liberace daba vida a Tony Warrin, un acaudalado concertista de piano cuya carrera da un giro cuando se vuelve sordo. En un intento de hacer que el público «experimentara» el comienzo de su impedimento, los realizadores amortiguaron la banda sonora mientras mostraban un primer plano suyo en un concierto (en el que su cara registra un sentimiento de alarma) y después proporcionaron una claridad auditiva cristalina durante el siguiente plano de sus amigos escuchando entre el público. El sonido amortiguado se repetía en los primeros planos sucesivos de las manos y la cara de Warrin y se iba haciendo más tenue, forzando al pianista a parar el concierto poco después.

Warrin más tarde descubre que tiene otosclerosis —un hueso que ha crecido y que bloquea el nervio auditivo, y que provoca una sordera intermitente—, que podría

(13) Harry Medved y Michael Medved, *The Hollywood Hall of Shame: The Most Expensive Flops in Movie History* (Nueva York: Perigee Books, 1984), p. 74.

curarse con una operación pero que también podría dejarle permanentemente sordo. El pianista está extremadamente afligido y se esconde en su lujoso ático que da a Central Park, pero su «buena naturaleza» saca lo mejor de él cuando aprende a leer en los labios con una rapidez pasmosa. Observando varios grupos de gente que conversa en el parque mediante unos potentes binoculares, siente la profunda desgracia de estas personas y decide hacer obras buenas. Entre ellas, financiar una operación para un chico con graves problemas en la columna, vestir a una mujer irlandesa en una compra loca y, en un clásico retazo del «noble» validismo, permitir que su novia, Linda Curtis (Dorothy Malone), rompa su compromiso. No obstante, después de volver a las filas de los válidos por medio de la operación, los realizadores no vieron ninguna razón para negarle el matrimonio y le hicieron comprometerse con su adorable secretaria, Marion Moore (Joanne Dru).

Los críticos disfrutaron de lo lindo criticando los clichés del filme y su sentimentalismo, al igual que el debut como actor de Liberace. El crítico de *Films and Filming* sugirió que *Sincerely Yours* estaba «empapado de tímidos pasos de lo sublime a lo común hasta el punto de ser vergonzoso», mientras el crítico de *Los Angeles Times* lo encontró «inintencionadamente hilarante». Bosley Crowther, caritativamente, describió a Liberace como «nadie es como Barrymore. Cuando lleva su esmoquin de lentejuelas negras, alcanza la cima de su habilidad como actor» (14). Desechado quizá por los intentos de los realizadores de presentar el mundo desde la perspectiva de una persona discapacitada, sin embargo, pocos críticos recogieron las afrentas de la cinta dirigidas a los sordos, tal y como fue ilustrado por el profesor que le enseña a leer en los labios al pianista: «Usted ha superado un gran hándicap, Sr. Warrin. De ahora en adelante, puede vivir una existencia normal, mantener una conversación, estar con amigos, tener

(14) Citado en Medved y Medved, *Hollywood*, p. 77; *NYT*, 3 noviembre 1955, p. 37.

una familia. Sí, tiene que estar agradecido porque leyendo en los labios puede oír de nuevo.» Afortunadamente, *Sincerely Yours* fue una bomba las dos semanas posteriores a su estreno y desapareció de los teatros poco después.

La tendencia del Ciudadano Superestrella se recogió un poco en *A 23 pasos de Baker Street (23 Paces to Baker Street, 1956)*, una producción de la Twentieth Century-Fox escrita por Nigel Balchin a partir de una novela de Philip MacDonald y dirigida por Henry Hathaway. Filmada en Londres, presumiblemente para tener acceso a los fondos congelados, la película difiere ligeramente de las anteriores cintas en tener un último punto de arranque. La discapacitación de su Superestrella ciega, el dramaturgo de éxito Phillip Hannon (Van Johnson, que había interpretado a un veterano minusválido en *Treinta segundos sobre Tokio*), sucede antes de que la película comience. Amargado por la pérdida de la vista, no obstante, trabaja en la revisión de una obra de éxito en Broadway para su debut en Londres y sale de su autocompasión tras oír, por casualidad, lo que él cree que es un complot para secuestrar a alguien mientras está en un *pub*. Aunque la consiguiente «historia de detectives» es poco sólida —Hannon persevera sobre la base de una información que todo el mundo encuentra muy imprecisa y nada convincente—, él, como el personaje de Duncan Maclain de *Eyes in the Night* y *The Hidden Eye*, resuelve el crimen relacionando la información que la gente vidente normalmente pasa por alto, como es la esencia de cierto perfume. Además, Hannon, como otros Ciudadanos Superestrellas, intenta hacerse pasar por vidente (evitando el uso de un bastón o de un perro lazarillo, en ocasiones, finge que ve, como cuando está jugando a la máquina del millón o despistando a una persona a quien ha estado espionando), recupera su autoestima y renueva su amor por una mujer que le apoya tenazmente durante el proceso.

El estudio Universal-International alteró significativamente la fórmula del Ciudadano Superestrella en 1957, cuando produjo y estrenó una película sobre un artista del

mundo del espectáculo que supera una crisis de otro tipo: los prejuicios dirigidos hacia él y su familia a causa de la discapacidad de sus padres. En *El hombre de las mil caras* (*Man of a Thousand Faces*), un tributo sentimental a la gran estrella de la Universal Lon Chaney, James Cagney protagoniza la película en el papel del legendario Lon. Escrita por R. Wright Campbell, Ivan Goff y Ben Roberts, producida por Robert Arthur y dirigida por Joseph Pevney, la cinta comienza con un artificial Rod Serling presentando al público del teatro la historia de Chaney. Aunque irónicamente encaje con los puntos de vista validistas, sus comentarios reflejan uno de los principales temas de las películas: que el camino de Chaney hacia el éxito estuvo muy relacionado con las peleas de su niñez contra la intolerancia validista. «El iluminó ciertos rincones oscuros del espíritu humano. El mostró al mundo las almas de esas personas que han nacido diferentes al resto. Para entender por qué estaba destinado a hacerlo, sólo tendríamos que volver a cualquier momento de su juventud, en la ciudad de Colorado Springs. No fue una juventud muy fácil, porque sus padres eran diferentes.»

Los realizadores siguieron este monólogo con una breve escena que mostraba a Lon como un chico volviendo a casa tras una pelea con otros chicos que se burlaban de sus padres sordos. La película, que más tarde muestra a Cagney recreando el proceso de creación de los personajes de Chaney en cintas como *El milagro* y *El Jorobado de Nuestra Señora de París*, alcanza una coyuntura crítica cuando Lon lleva a su mujer, Clevea, que está embarazada (Dorothy Malone, de *Sincerely Yours*), a conocer a su familia. El no le ha contado nada de la grave pérdida de oído de sus padres y, cuando él les presenta hablando con las manos, ella se queda horrorizada y teme que el niño que espera pueda ser sordo también. «Pregúntales por mi niño», grita ella. «¿Será como ellos? Está en tu sangre. Podría suceder de nuevo.» Aunque los Chaney finalmente ven que su hijo Creighton (quien más tarde seguiría su propia carrera como actor como «Lon Chaney, Jr.») puede

oír, el daño hecho a su matrimonio es irreparable. Lon y Cleva se divorciaron en el plazo de un año más o menos, después de que cambiara su carrera en el escenario por la del cine, y cuando se casó por segunda vez con una mujer que se llevaba bien con sus padres, su carrera en la Universal fue en ascenso. Una película de Ciudadano Superestrella atípica en varios aspectos (el personaje principal no solamente es válido durante todo el tiempo, sino que también supera una crisis —el prejuicio validista— que era un tópico rara vez explorado en otros filmes), *El hombre de las mil caras* muestra encomiablemente a Lon, a sus cuatro hermanos oyentes y a sus padres en una cálida y amorosa vida familiar en los primeros momentos de la película. Sin embargo, uniendo la discapacidad con los «oscuros rincones del espíritu humano» y la exageradísima reacción de Cleva hacia los padres de Lon (en ningún sitio de la biografía de Robert Anderson sobre Chaney, el autor sugiere que ella reaccionara así), los realizadores viciaron sus buenas intenciones perpetuando los muchos prejuicios que ellos parecían tener en contra (15).

Aunque el ciclo de películas del Ciudadano Superestrella todavía no había terminado su recorrido, a mediados de los años cincuenta, varios realizadores comenzaron a situar a los personajes de los veteranos minusválidos como algo más que material pasivo de fondo. Las películas resultantes, no obstante, eran de alguna forma bastante diferentes de las de la década anterior. Estas películas aparecieron pisándole los talones a Corea, la primera de las «guerras sucias» norteamericanas; estas películas estaban generalmente marcadas por una ambivalencia que oscilaba entre la indiferencia y la intolerancia. Con la excepción de unos pocos filmes biográficos basados en las experiencias de héroes específicos de guerra, la simpatía con la que

(15) Ver Anderson, *Faces, Forms, Films*, pp. 15-24. John Brosnan afirmó que Creighton Chaney, que había vendido los derechos de la historia de su padre a la Universal en 1955, pero que no participó en el proceso de realización del guión, se quejó enérgicamente de las tergiversaciones de la película. Ver Brosnan, *The Horror People*, pp. 23-24.

se habían concebido las películas del Noble Guerrero durante los años cuarenta prácticamente se había esfumado.

El año 1953 vio la creación de dos películas que, en la superficie, variaban ampliamente su tratamiento de los veteranos discapacitados. Basada en la popular obra de Broadway de Donald Bevan y Edmund Trzcinski (dos antiguos sargentos que habían estado en un campo para prisioneros de guerra alemán durante dos años) y producida, dirigida y coescrita por Billy Wilder, *Traidor en el Infierno (Stalag 17)* siguió las actividades de los soldados aliados en un campo de prisioneros de guerra alemán, uno de los cuales es acusado de ser un espía nazi. Entre los muchos prisioneros está un tipo que usa una muleta, llamado Steve, que ha perdido su pierna izquierda por debajo de la rodilla. Además de ayudar a repartir el correo, pasa de contrabando varias cosas en la pierna vacía de sus pantalones: una radio para escuchar los informativos de la BBC, un pequeño árbol de Navidad, incluso una lámpara manchada que utiliza para crear una cortina de humo literal para que sus compañeros prisioneros rescaten a uno de los suyos. En reconocimiento de Wilder, hizo que los otros soldados le trataran como un igual —durante las escenas de grupo, por ejemplo, hacen cosas como apoyar sus manos en los hombros de él y darle palmadas de aprobación—, aunque el empleo trucado de su pierna hace de él un igual con una diferencia. El hecho de que Wilder decidiera que el actor no dijera ni una sola palabra en la película (presumiblemente porque el actor que lo interpretaba, Jerry Singer, no era profesional, sino que se le reclutó únicamente porque tenía esa minusvalía) y se refiera a él en los créditos no como Steve, sino como «La Muleta», solamente anima al público de entonces y de ahora a recordarle no mucho más que como una novedad humana.

Otro filme, ese año, *Torch Song*, expresó la apatía de los realizadores de forma notablemente diferente. Un drama musical de lujo dirigido por Charles Walters, más conocido en Hollywood por sus coreografías, y protagonizado por Joan Crawford en uno de sus típicos papeles de mujer

dura: Jenny Stewart, una vieja estrella de Broadway ansiosa de reactivar su descendente carrera. Llena de nerviosa energía y muy crítica con todo el mundo con quien tiene que trabajar en su nuevo *show* de Broadway (que incluye a su estúpida pareja de baile, interpretada por el propio Walters), no tarda mucho en chocar con un pianista de carácter excepcionalmente apacible llamado Ty Graham (Michael Wilding), que es ciego. Un espíritu independiente cuyas ideas sobre los números musicales del *show* son muy diferentes de las de Jenny. Ty, que fuma en pipa, resulta ser una gran espina clavada para ella.

Como pianista cuyo talento es lo suficientemente bueno como para salir adelante en un musical de Broadway, Ty ciertamente se cualifica como un Ciudadano Superestrella, que era entonces bastante popular entre los realizadores. A diferencia de los otros, sin embargo, él es también un veterano discapacitado, como se descubre en este fragmento de conversación entre Jenny y su director, Joe Denner (Harry Morgan):

«JENNY: Pero ¿cómo puedes trabajar con un hombre que no puede ni siquiera ver lo que estás haciendo? El ni siquiera sabe qué aspecto tengo. Este negocio no es asunto suyo.

JOE: Quizá tampoco era asunto suyo haber estado en la guerra.»

Esta es la única referencia de la película al servicio militar de Ty, una cuestión de lo más interesante por el hecho de que el principal guionista de la película, John Michael Hayes, era también un veterano discapacitado de la II Guerra Mundial. Hayes se autodescribía como un «republicano conservador con el corazón de piedra», que se reconocía beneficiado indirectamente por el período de las listas negras. Cuando su carrera como guionista despegó en 1952, Hayes había estado guardando cama en un hospital para veteranos del ejército durante casi dos años y caminó con bastones un tiempo después. (Estas experien-

cias, por cierto, conformaron sin duda el guión de su película más famosa: *La ventana indiscreta* —*Rear Window*—, de 1954, dirigida por Alfred Hitchcock.) Aunque alegó que se identificaba con el personaje de Ty Graham y no era consciente de ninguna presión para minusvalorar a los excombatientes discapacitados, sin embargo, quitó énfasis al servicio militar del personaje y a la rehabilitación cuando utilizó una historia de I. A. R. Wylie y un primer guión esbozado por Jan Lustig como punto de partida (16).

Otro ejemplo más desolador de cómo las actitudes de Hollywood hacia los veteranos discapacitados de la II Guerra Mundial habían cambiado para la época de la guerra de Corea es *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, 1955), sobre un veterano sin un brazo llamado John Maccreedy (Spencer Tracy) que visita una aldea aislada en el desierto de Nevada con algún misterioso propósito. La película reunió a Tracy con su excolaborador durante mucho tiempo Dore Schary, el productor del filme y el anterior director de producción de la RKO, que se había ido a la MGM con un cargo similar en 1948, después de una disputa con el nuevo propietario de la RKO, el ultraconservador Howard Hughes. Schary, un liberal, cogido en medio en los años de las listas negras, también produjo *Hasta el final del tiempo*, allá en 1946; sin embargo, a diferencia del optimismo de esa película, *Conspiración de silencio* habla extensamente de las acciones cada vez más hostiles de una ciudad xenófoba hacia un extraño discapacitado que ha removido algunas cosas.

Para incrementar la autenticidad del personaje, Schary contrató a dos veteranos para su equipo de dirección y de escritores. John Sturges, que había empezado a hacerse un nombre como director de películas de acción, principalmente *westerns*, había dirigido y editado docenas de documentales mientras estuvo sirviendo en el Army Air Corps, entre ellas *Thunderbolt* (1945), que dirigió junto con William Wyler. Como el guionista Millard Kaufman, él

(16) Entrevistas con el autor, 4 marzo 1992 y 13 abril 1992.

había regresado de los *marines* decidido a hacerse una carrera en el cine y encontró su primer trabajo en el estudio de animación UPA, donde, entre otras obligaciones, creó y desarrolló el personaje de dibujos animados, corto de vista, Mr. Magoo. Pasó a escribir los guiones para varios largometrajes de acción al final de los años cuarenta y principios de los cincuenta, antes de firmar con Schary, quien para su nuevo proyecto le autorizó a basar el guión en un relato corto de Howard Breslin, *Bad Time at Honda* (17).

Desarrollado meses después del final de la II Guerra Mundial, *Conspiración de silencio* sigue una estructura de *western*, con un «buen» forastero que llega a una tranquila ciudad del Oeste y se encuentra enfrentado a los lugareños. Sucede que el forastero es John Macreedy, un tipo seguro de sí mismo y que pica la curiosidad y el resentimiento de la gente local. Como Reno Smith (Robert Ryan) sabiamente señala a un amiguete: «Conozco a estos tipos. Sus mentes son retorcidas, se ponen una venda en los ojos y actúan como mártires. Todos ellos son bien intencionados, monstruos, problemáticos.» Negándose a decirles por qué ha ido a su ciudad, Macreedy se convierte en el blanco de las agresiones validistas. Al principio son verbales (uno de los brutos locales, interpretado por Lee Marvin, ve a Macreedy, que sólo tiene un brazo, subiendo las escaleras hasta la habitación de su hotel y dice, sarcásticamente: «parece que necesitas que te echen una mano»), pero rápidamente llegan a la violencia de varios tipos, incluyendo un intento de pelea a puñetazos, que Macreedy expertamente rechaza mediante golpes de karate, giros de judo y disparos. Los espectadores descubren después dos cosas en la película: que, durante la guerra, varios del pueblo habían asesinado a un granjero de ascendencia japonesa y

(17) Para una mayor información sobre el desarrollo de Kaufman del personaje de Magoo, ver Frederick Kaufman, «A Father's Anger», *NYT Magazine*, 15 septiembre 1985, p. 84. Una breve crónica de la realización de *Conspiración de silencio* se puede encontrar en Dore Schary, «Bad Day with Spencer Tracy», *American Film*, noviembre 1979, p. 54.

creen que Macreedy estaba investigando el asunto, y que el único propósito de éste al visitar Black Rock es encontrar al granjero para darle una medalla de reconocimiento póstumo de su hijo, que ha muerto en Italia por salvar la vida de Macreedy.

Aunque Schary, Sturges y Kaufman siguieron el relato de Breslin en su línea narrativa básica, se desviaron de él en varios aspectos para acentuar la diferencia de Macreedy con los otros personajes o para ensalzar su vulnerabilidad. Ataviado con un traje oscuro durante casi toda la película, Macreedy se destaca en un marcado contraste de los habitantes de Black Rock, que llevan todos ropa de *sport* de colores claros y ropa de trabajo. Los realizadores también subrayaron el potencial de Macreedy para convertirse en una víctima eligiendo a un actor mayor para el papel; Tracy, veterano de la I Guerra Mundial, estaba bastante entrado en años, a sus cincuenta y cuatro, como para interpretar a un hombre alistado en la II Guerra Mundial y recién licenciado. Finalmente, y más importante, convirtieron explícitamente al veterano capacitado de Breslin en uno manco. Con estas estrategias, los realizadores, presumiblemente, querían incrementar las tensiones de la película poniendo lo que ellos consideraban barreras casi insuperables en contra del valiente protagonista, quien, en efecto, llega a ser «remasculinizado» mediante sus heroicas hazañas.

Aunque Schary y su equipo diseñaron un contexto muy diferente para su veterano minusválido comparado con el que rodeaba al personaje de Perry Kincheloe de *Hasta el final del tiempo*, de Schary, de la década anterior, Kincheloe y Macreedy emergen como héroes que triunfan sobre considerables adversidades (la mayoría internas en el caso de Kincheloe y externas en el de Macreedy). Era una idea a la cual Schary volvería poco después en una de sus películas más sinceras.

Mientras Schary estaba dando los últimos toques a *Conspiración de silencio*, su guionista de *Hasta el final del tiempo* estaba completando su propia versión puesta al



Un extraño encuentro con un nervioso empleado del hotel (John Ericson) resulta ser el menor de los problemas a los que se enfrenta John Macreedy (Spencer Tracy) en Conspiración de silencio, de 1955. Alguien en la MGM debía haber encontrado las probabilidades de tener como protagonista a un personaje con un brazo en este anuncio algo inquietantes, ya que ambas manos de Macreedy son visibles en este fotograma de publicidad. Copyright © 1954 Loew's Inc.

día de discapacidad en tiempos de guerra: *Mar eterno* (*The Eternal Sea*, 1955), un tributo de la Republic Pictures a un carismático veterano de la II Guerra Mundial y de Corea. Allen Rivkin, políticamente moderado, había escapado de de las listas negras relativamente indemne y por los años cincuenta estaba escribiendo películas para la Republic. Este estudio, que obtuvo grandes beneficios durante la época de la II Guerra Mundial, había empezado a complementar su ciclo de películas de bajo coste y sus *westerns* con prestigiosas películas, que incluían *Macbeth* (*Macbeth*, 1948), de Orson Welles, y *Río Grande* (*Río Gran-*

de, 1950) y *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), ambas de John Ford. Siguiendo con esta tradición, *Mar eterno* se concentra en John Hoskins (Sterling Hayden), un ambicioso oficial naval que pierde una pierna en una explosión a bordo de su barco, durante el combate en el Golfo de Leyte, pero cuya determinación por lograr el éxito llega a ser incluso más fuerte después de su discapacidad.

Con guión de Rivkin y dirigido por John Auer, un especialista en películas bélicas de bajo presupuesto, *Mar eterno* exhibe varias cualidades encomiables. Para empezar, Hoskins mantiene un buen sentido del humor sobre la pérdida de su pierna. Informa a su mujer de que su problema de pie de atleta ahora ya ha desaparecido, por ejemplo, y más tarde le dice al Almirante Halsey que, ahora, sólo tiene que preocuparse de si hay termitas en su pierna de madera. Cuando el Almirante le pregunta qué va a hacer ahora, queriendo decir después de su presumible retiro, Hoskins dice: «Oh, cojear un poco, supongo.» Tales chistes dirigidos a sí mismo podrían interpretarse como insultos en un contexto diferente, pero, como son tratados aquí (especialmente en el característico estilo socarrón de Hayden), son inofensivos y completamente consecuentes con el carácter de Hoskins, que se lo toma todo con calma.

A pesar de estos ligeros toques, los realizadores no volvieron a los temas de readaptación, presentando su lucha y su dolor iniciales cuando se ajusta la prótesis (incluyendo una traumática caída de una escalera mientras inspecciona la construcción de un barco). Sin embargo, en general, la película le muestra como bastante realista sobre su condición y sus planes de regresar al servicio activo. En una audiencia antes de un consejo naval discute la conclusión de sus médicos de que debería retirarse: «Creo que ellos han errado en sus exámenes sobre mi estado físico. Parece que hay un malentendido respecto a que yo tengo una minusvalía física.» Cuando le recuerdan que recientemente necesitaba muletas, responde: «Eso era hace dos días. Siento ver a la Marina mirando hacia atrás.» Al final, toma el mando de un nuevo portaaviones y, adecuada-

mente remasculinizado, conmociona la Marina al término de la guerra insistiendo en que los aviones a reacción pueden y deberían ser capaces de aterrizar en los portaaviones, e incluso se ofrece voluntario para volar en el primer reactor que demuestre este punto. Más tarde, cuando ha sido promocionado al rango de almirante, la Marina le recluta y sus aviones participan en la nueva guerra en Corea. Después de encontrarse a varios veteranos gravemente heridos en el nuevo conflicto, Hoskins decide dedicarse a una nueva tarea: trabajar con los soldados discapacitados para darles esperanzas.

Mar eterno está plagado de indulgencias ocasionales de sesgo validista (como la cámara de Auer escudriñando la mitad inferior del cuerpo de Hoskins mientras descansa en una cama del hospital) y un final hortera en el cual una sombra en forma de cruz se proyecta en el suelo mientras el Himno de Batalla de la República —ciertamente un tema apropiado para este estudio— llena la banda sonora, pero quizá su inconveniente más serio era y es su carencia de disponibilidad. La mayoría de las películas «de prestigio» funcionaron pobremente en la taquilla, ya que se estrenaron durante la crisis económica de postguerra, que afectó a toda la industria, y *Mar eterno* no fue una excepción. Con su compañía en serios problemas financieros en la época en que Auer terminó la película, el presidente de la Republic, Herbert J. Yates, apuró la exhibición de *Mar eterno* dentro y fuera de los teatros con muy poco orden. Aunque sigue siendo un enigma para muchos —el ejemplar *War Movies*, de Jay Hyams, enciclopédico dentro de su gama, no la menciona—, esta película, rara vez proyectada, es, no obstante, una destacada visualización del rechazo de los veteranos a dejar que las circunstancias que les convierten en minusválidos y otras actitudes hacia esto les frenen en la consecución de su carrera.

Una película de 1957 de la MGM, *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*), presenta un flamante híbrido del Noble Guerrero y el Ciudadano Superestrella, caracteriza-

do en el personaje de Frank «Spig» Wead, un teniente capitán de fragata de la Marina que se queda inválido en un accidente no relacionado con su actividad militar. Wead, aviador de la I Guerra Mundial que ayudó a desarrollar las fuerzas aeronavales entre ambas guerras mundiales, también escribió relatos, novelas y el guión de al menos dieciocho películas de Hollywood, la mayoría de las cuales trataban temas militares, hasta la fecha de su muerte, en 1947. John Ford, que compartió su afición por las películas de acción bélicas, hizo que los escritores Frank Fenton y William Wister Haines desarrollaran un guión basado en los escritos de Wead, particularmente en su autobiográfico *Wings for Men*. El filme resultante, protagonizado por John Wayne, que durante mucho tiempo colaboró con Ford, es principalmente un tributo adulatorio al coraje de Wead y a su carácter lleno de recursos.

Escrito bajo el sol llega a su punto álgido a mitad de la película, cuando Spig se queda paralítico como resultado de un accidente. (Como se ve en la cinta, se cae por las escaleras después de ir a responder al llanto de una de sus hijas pequeñas en medio de la noche.) La película después pasa un tiempo considerable examinando el proceso de rehabilitación de Spig, mientras la almibarada relación de Wead con su esposa, Min (Maureen O'Hara), y con sus hijas atraviesa por serias dificultades. (Como ejemplo de este último punto, se muestra a Spig embargado por nostálgicos ensueños de su vida familiar antes del accidente, casi al final, como queriendo encubrir el alejamiento entre los Wead.) Además, habla extensamente de su carrera profesional como escritor, cuyos puntos culminantes son sus encuentros con un director del tipo de John Ford, llamado John Dodge, interpretado por Ward Bond, que era actor habitual de Ford.

Aunque su contexto militar es muy evidente, *Escrito bajo el sol*, en esencia, sigue un patrón de Ciudadano Superestrella, especialmente con respecto a la forma en que muestra las profesiones extraordinariamente duales de Spig, mientras, a su vez, evita los problemas típicos de pre-

juicios y de acceso a los que se enfrentan a diario los usuarios de sillas de ruedas. La película incluye la escena casi obligada de la Superestrella caminando unos pocos pasos, y aunque, para reconocimiento de los realizadores, no tratan de hacerle «pasar por» ante una multitud de mirones capacitados (él da esos pasos en un hospital con el apoyo de muletas, abrazaderas en las piernas y entre amigos), *Escrito bajo el sol* insinúa que tiene que librarse de su silla de ruedas antes de poder dejar el hospital y volver a algo parecido a la vida «normal». Además, la cinta sigue el modelo frecuente de adscribir planos desde el punto de vista de un personaje discapacitado, principalmente para reforzar el aislamiento del personaje. Ford asignó dos inquietantes «miradas» a Spig cuando mira fijamente a través de la ventana del hospital: una toma de gente caminando fuera y un plano de una batalla naval con aviones sobrevolando su cabeza. Spig parece triste después de ambas imágenes, puesto que le recuerdan dos factores que por el momento parecen insuperables: su incapacidad de caminar y la interrupción de su carrera naval. Mas tarde, Spig vuelve, hasta cierto punto, a las filas de los capacitados (por ejemplo, después de caminar unos pocos pasos y cuando vuelve de uniforme, como táctico naval, tras Pearl Harbor), y Ford cambió su estrategia visual y le dotó con frecuentes planos subjetivos, particularmente mientras mira con los binoculares para ver cosas como los aviones aterrizando y despegando, explosiones y el hundimiento de barcos. Puesto que Spig ya ha sido remasculinizado, Ford retomó la manera usual de estructurar las imágenes narrativas.

Un examen de las tendencias generales por medio de las cuales los principales realizadores han representado a los veteranos minúválidos y la red de familia y amigos que le rodean es, quizá, una forma adecuada de concluir esa discusión de mediados de los cincuenta sobre las películas del Noble Guerrero. Durante la guerra, los cineastas, muy a menudo, hacían hincapié en las cualidades sentimentales y patrióticas a costa de caracterizaciones totalmente descarnadas, como ocurre en *Song of Russia*, *Treinta segun-*

dos sobre Tokio, Desde que te fuiste y Su milagro de amor. El primer paquete de películas de veteranos minusválidos que apareció tras la guerra —*Pride of the Marines*, *Los mejores años de nuestra vida* y *Hasta el final del tiempo*— contenían retratos más complejos y enfatizaban el papel de la comunidad, especialmente de la familia, y la necesidad del veterano de volver a ella y ser uno más. Cuando el minigénero maduró, sin embargo, las fisuras en la red de apoyo se hicieron más evidentes (por ejemplo, el condescendiente suegro de *Nuevo amanecer*, la esposa con segundas intenciones en *Hombres*). En la época de *Traidor en el Infierno*, *Torch Song*, *Conspiración de silencio* y *Escrito bajo el sol*, la familia se ha roto irreparablemente (a pesar de los sensibleros *flashbacks* de *Escrito bajo el sol* señalados anteriormente, los miembros de la familia Wead seguían distantes al final de la película), si es que estuvo presente, al principio, en el marco narrativo del filme. En el caso de *Conspiración de silencio*, la comunidad, lejos de dar la bienvenida al veterano discapacitado, le acosa y trata de matarle. (*Mar eterno* es una feliz excepción a esta regla.) Desgastando las redes de apoyo de los veteranos discapacitados de esta forma —en efecto, reaislándolos— y desplazando, o al menos quitando énfasis, a los soldados en favor de destacados civiles discapacitados (como en *With a Song in My Heart* y *Melodía interrumpida*, que empujan a los veteranos al mismo *status* de telón de fondo que «disfrutaron» en *Desde que te fuiste*, rodada en tiempos de guerra), los realizadores transmitieron una conclusión, aunque fuera temporal, a las películas del Noble Guerrero.

Aunque la nueva tanda de películas de veteranos discapacitados renqueaba a los pocos años de empezar, la tendencia del Ciudadano Superestrella continuó hasta bien entrados los sesenta con la aparición de *Sunrise at Campobello*, escrita y producida por Dore Schary y dirigida por Vincent Donehue. Schary, que había sido despedido de la MGM como director de producción dos años después de *Conspiración de silencio*, decidió volver a sus raíces en la costa este y poco después comenzó a trabajar en una obra

que examinaba un período de tres años en la vida de Franklin Roosevelt, que comenzó con el inicio de su parálisis y terminó triunfalmente con su aparición antes de la convención nacional demócrata de 1924. La obra resultante, *Sunrise at Campobello*, fue un éxito en Broadway, que ganó cinco premios Tony e inspiró a Schary a convertir el drama en una película. Varias personas que tomaban parte en la encarnación teatral de *Sunrise at Campobello* también trabajaron en la película: Schary, que escribió el guión; Donehue, en calidad de director; Ralph Bellamy, que repitió su papel como Franklin Delano Roosevelt (ya había interpretado a un personaje que utilizaba una silla de ruedas en el cine al menos una vez antes, en *Candidata a millonaria*, de 1935), y Alan Bunce, que volvía a interpretar el papel del gobernador de Nueva York, Alfred Smith.

Dolido en lo más hondo por las acusaciones de que había creado propaganda en nombre del partido demócrata ese año, Schary trató de minusvalorar la significación política de su personaje, carente de movilidad, sugiriendo que *Sunrise at Campobello* era «una historia muy sencilla, sobre un hombre abatido por una enfermedad que le deja parálítico, y el efecto que tiene sobre su círculo familiar. Resulta que el hombre es una figura política... pero podía haber sido cualquier otro hombre; resulta que es la verdadera historia del joven Franklin Roosevelt». Al igual que las otras películas de esta tendencia, *Sunrise at Campobello* termina con su personaje principal discapacitado volviendo a su antigua gloria, mientras, a la par, trataba de «hacerse pasar por» una persona capacitada. Para Schary, el clímax de la película se produce cuando el solitario Roosevelt camina hacia el podio de la convención para nominar a Al Smith como presidente: «En ese momento, la convención entera le abre camino. Este es un momento que afectaría al mundo entero porque es cuando Roosevelt vuelve a la política.» Sin embargo, para Schary, el elemento que define el «momento» no era el discurso en sí (en realidad, la película termina antes de que lo pronuncie), sino el hecho de que Roosevelt se levante de su silla de

ruedas para caminar esos diez largos pasos. Aunque Roosevelt dirigió la mayor parte de su presidencia desde una silla de ruedas, Schary consideró necesario concluir *Sunrise at Campobello* con la sugerencia de que él tenía que liberarse del vehículo para reanudar su carrera (18).

Otra película «inspiradora» del período que también tuvo su fundamento en una obra muy aclamada fue *El Milagro de Ana Sullivan* (*The Miracle Worker*, 1962), que examina el proceso por el cual Ana Sullivan (Anne Bancroft), una profesora extraordinariamente dedicada a su profesión, y Helen Keller (Patty Duke), una chica que se quedó sorda, ciega y muda después de contraer una fiebre infecciosa a los diecinueve meses, finalmente rompe sus barreras de comunicación. Keller, cuyos últimos logros incluyeron la graduación *cum laude* en Radcliffe, dar conferencias por todo el mundo sobre temas como la ceguera, la sordera, el socialismo y los derechos de las mujeres, ganó premios como para parar un tren por sus incansables esfuerzos en nombre de la gente con discapacidades y también escribió numerosos libros. (El director ejecutivo de Swedenborg Foundation, Darrel Ruhl, expresó la opinión de la mayoría cuando sugirió que «sus dotes ante las extraordinarias dificultades despiertan nuestro sentido de lo heroico») (19). El dramaturgo William Gibson utilizó uno de estos libros —una autobiografía de sus primeros años titulada *The Story of My Life*— como fuente primaria de material para *El Milagro de Ana Sullivan*, que estuvo en cartelera en Broadway desde 1959 hasta 1961. Incluso con la obra de gran éxito todavía en representación, sus miembros principales —Gibson, Bancroft, Duke, el productor Fred Coe y

(18) Dore Schary, «Road to "Campobello"», *NYT*, 15 septiembre 1960, sect. 2, p. 9; Schary se cita en Murray Schumach, «Democrats "See" 1924 Convention», *NYT*, 21 abril 1960, p. 24. Para más detalles de este filme dentro de su contexto político, ver Martin F. Norden, «"Sunrise at Campobello" and 1960 Presidential Politics», *Film & History*, 16, n.º 1 (febrero 1986): 2-8.

(19) Darrell Ruhl, guía para *Helen Keller—The Light of Faith* (Nueva York: Swedenborg Foundation, n. d.), p. 1.

el director Arthur Penn— comenzaron a trabajar en la adaptación para la película.

El rodaje comenzó en el verano de 1961, con las escenas de interior rodadas en un estudio de Manhattan y las exteriores en Middletown, New Jersey. Penn y el director de fotografía, Ernesto Caparros, impregnaron el trabajo de cámara con «un aspecto muy particular, oscuro y melancólico», en palabras de Duke, y a menudo fotografiaron a Duke y a Bancroft en el mismo plano. La estrategia de contar en gran medida con planos generales y medios, a menudo tomados por cámaras sujetas sin trípode por operadores que iban en silla de ruedas, no quitó nada de fuerza a la historia, en opinión de Duke:

«Una cosa que caracterizó el aspecto de *El Milagro de Ana Sullivan* fue su carencia de primeros planos. En la época se criticó que esto hacía que la película se pareciera demasiado a la obra teatral, pero yo no estoy de acuerdo. Tal y como yo lo veo, Arthur se concentró en contar la historia en vez de hacerla trizas cada dos minutos. Yo, como actriz y parte del público, no eché de menos los primeros planos en absoluto. Hay tanta acción que cortarla es molesto. Además, pasan tantas cosas psicológicamente entre estas dos personas que cuando cortas a una o a otra se pierde algo de la dinámica, y eso siempre pasa cuando aparece uno de esos extraños primeros planos. Te sobresaltas tanto con ellos que casi te quedas boquiabierta» (20).

El Milagro de Ana Sullivan es fiel a su herencia teatral siguiendo de cerca la estructura narrativa de la obra; aunque el final de la película es más débil en su intensidad

(20) Patty Duke y Kenneth Turan, *Call Me Anna: The Autobiography of Patty Duke* (Nueva York: Bantan Books, 1987), p. 100. Una breve historia de la producción de *El Milagro de Ana Sullivan* (*The Miracle Worker*) se encuentra en Eugene Archer, «“Miracle” on camera», *NYT*, 11 junio 1961, sec. 2, p. 7; y Duke y Turan, *Call Me Anna*, pp. 98-104.

emocional que su homónima de Broadway, ambas se centran en Sullivan, que es miope, a la que se le ha dado dos semanas para que «llegue hasta» Keller, que siempre tiene rabietas. Ella deletrea constantemente en la mano de Helen, una estrategia que la chica percibe como un simple juego. Después de frecuentes choques de voluntades que culminan en la justamente famosa secuencia de la lucha por la autoridad durante la cena, Ana y Helen finalmente logran un gran avance; cuando Ana empuja fuera de la bomba de agua a la obstinada chica, ésta recuerda un término de su niñez para el agua, «gua-gua», y lo deletrea con los dedos a su profesora. La experiencia abre una compuerta dentro de Helen, que inmediata y ansiosamente busca los nombres de todas las cosas y las personas que le rodean.

El Milagro de Ana Sullivan difiere de las primeras películas de Ciudadanos Superestrellas en varios aspectos. Divide la lucha y la victoria de la Superestrella entre dos personajes (de hecho, gran parte de la película es sobre Ana y Penn rodó partes de la película a través de filtros para sugerir su miopía) y en ningún caso el personaje ha alcanzado una fama mayor antes de su discapacitación. No obstante, la película se parece a las otras de esta corriente, particularmente *Sunrise at Campobello*, en la que los realizadores trataron los triunfos —cuando Helen pronuncia su primera palabra, el camino de Roosevelt hacia el podio— no sólo como pistas de la grandeza futura, sino también como avances hacia una aproximación a la capacitación. En una época en la que las curas milagrosas habían perdido mucha de su vitalidad como estrategias narrativas, estas películas parecían decir que la realización de acciones normalmente asociadas con miembros mayoritarios de la sociedad es un sustituto simbólicamente aceptable. En otras palabras, los personajes deberían empezar a actuar como los miembros de la mayoría si no pueden ser curados directamente.

A pesar del éxito comercial y de crítica de *El milagro de Ana Sullivan* y sus Oscars de la Academia para Ban-



Anne Sullivan y Helen Keller (las ganadoras del Oscar, Anne Bancroft y Patty Duke) realizan un avance en su comunicación en El Milagro de Ana Sullivan, de 1962, escrita por William Gibson y dirigida por Arthur Penn.

croft y Duke, la corriente del Ciudadano Superestrella mostró su mayoría de edad dando un giro hacia la parodia dos años después, con la aparición de *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*, una película de la Columbia producida y dirigida por Stanley Kubrick. Esta sátira siniestra sobre las relaciones de la Guerra Fría presenta a Peter Sellers en tres papeles: un coronel británico, el presidente americano y un asesor alemán del presidente. El tercero de este trío, el doctor Strangelove, usa una silla de ruedas y tiene un brazo biónico propenso a asfixiar a su dueño o a dar saludos nazis durante los momentos de tensión. A diferencia de la mayoría de los otros Ciudada-

nos Superestrellas, el doctor Strangelove ya está discapacitado en el momento en el que la película lo presenta, pero, como sus colegas, es una persona extraordinaria (un experto en asuntos de política internacional y en desarrollo armamentístico, en su caso) y representa una actuación de «hacerse pasar por». Mientras están haciendo planes para vivir en el subsuelo en un mundo tras el Armagedón se levanta de su silla para dar unos pocos pasos. «*Mein Führer*, ¡puedo caminar!», le dice al presidente, aunque unos pocos segundos antes, un montaje de la explosión de una bomba termonuclear, concluye la película.

¿*Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* comenzó su andadura en 1961, cuando Kubrick descubrió una novela sobre la Guerra Fría de 1958 escrita por un antiguo teniente de la Royal Air Force llamado Peter George. Reconociendo su potencial cinematográfico, adquirió los derechos para llevar la novela a la pantalla por la insignificancia de 3.000 dólares y poco después comenzó a colaborar con George en el guión. Kubrick originalmente imaginó el filme como un drama de peso, pero cambió su opinión a medida que avanzaba en la narración: «Yo estaba fascinado por el libro —*Red Alert*—, una seria novela de suspense sobre lo que pasa cuando uno de los grandes poderes aprieta el botón equivocado. La película mantiene el mismo marco de suspense. Pero cuanto más trabajaba en ella, más intrigado estaba por los aspectos cómicos y por taladrar su fachada de realidad convencional» (21). Para ensalzar la sardónica comedia cinematográfica, trajo al humorista Terry Southern para que trabajara en la película poco antes de empezar a rodar, a principios de 1963.

A pesar de las contribuciones de Kubrick, George y Southern, Sellers fue, en gran medida, el principal responsable de la concepción del personaje de Strangelove. Kubrick, que rodó la película en Gran Bretaña principalmente para complacer al actor, permitió que Sellers improvisa-

(21) Citado en Eugene Archer, «How to Learn to Love World Destruction», *NYT*, 26 enero 1964, sec. 2, p. 13.

ra la mayor parte del papel del doctor Strangelove —incluyendo el dramático levantamiento de su silla— después de deshacerse del final original de la película. (Había filmado y rechazado entonces, una fantástica lucha de proporciones monumentales entre el presidente y el embajador soviético, hundidos en natillas hasta la cintura, mientras Strangelove lo festeja con una interpretación de «Es un muchacho excelente».) Por su parte, Sellers apreció bastante la licencia artística que se le dio: «Disfruté especialmente haciendo al científico loco de *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* porque a Stanley Kubrick le gusta la improvisación libre, que puede ser tan estimulante... Con las manos libres, puedes construir la caracterización. Es todo lo que un actor puede pedir» (22). A pesar de su tiempo en pantalla, relativamente breve, la creación resultante es una incendiaria parodia de la imagen del Ciudadano Superestrella.

El sendero de la apatía durante los años cincuenta y principios de los sesenta estuvo también lleno de reliquias de épocas pasadas: Dulces Inocentes y personajes bíblicos curados de sus discapacidades. Con la excepción de una versión británica de *A Christmas Carol* (1951), las mujeres

(22) Peter Bull, «The Ending You Never Saw in "Strangelove"», *NYT*, 9 enero 1966, sec. 2, p. 9; Sellers se cita en Howard Thompson, «Pause for Reflection with Peter Sellers», *NYT*, 25 octubre 1964, sect. 2, p. 7. Richard Corliss, en su *Talking Pictures: Screenwrites in the American Cinema* (Nueva York: Penguin Books, 1975), pp. 350-351, también le atribuye buena parte del personaje de Strangelove a Sellers. Por casualidad, otro estudio estrenó una versión «seria» de una historia similar ese año —*Punto límite (Fail Safe)*, dirigida por Sidney Lumet, con un guión de Walter Bernstein, que estuvo en la lista negra— que también tenía a otra persona discapacitada en una posición de poder: el Secretario de Defensa de los Estados Unidos, Swenson (William Hansen), que camina con bastones. Para ampliar la información sobre el filme de Kubrick, véase Thomas Allen Nelson, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze* (Bloomington: Indiana University Press, 1982), pp. 78-98; y Lawrence Suid, «The Pentagon and Hollywood: "Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb"», en *American History/American Film*, ed. O'Connor y Fackson, pp. 219-235.



Peter Sellers en un anuncio publicitario de ¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú (1964). La foto insinúa ideas que no se pusieron en la versión final de la cinta. El buen doctor ni sostuvo una pistola ni se cayó de la silla en la película. Cortesía de Movie Star News.

adultas dominaron tales películas durante la primera mitad de la década de 1950, mientras que la segunda mitad y los primeros años de la década siguiente les tocó el turno a su compañeros más jóvenes, extraños hombres adultos, y destinatarios de la curación por la fe de Jesucristo.

Basada en la mejor obra de Tennessee Williams, *El zoo de cristal* (*The Glass Menagerie*, 1950) sentó el precedente para la vuelta de la industria a la Dulce Inocente adulta. Adaptada por Williams y Peter Berneis, dirigida por Irving Rapper y estrenada con la Twentieth Century-Fox, la película reunió a Jane Wyman y a Jerry Wald, la actriz y el productor que habían trabajado juntos de forma tan provechosa en *Belinda* dos años antes. Aquí, Wyman inter-

preta a Laura Wingfield, la joven de St. Louis a quien Williams había modelado después de que su propia hermana, Rose, cambiara su reclusión y su demencia por una poderosa timidez y una leve cojera. Wyman interpretó al personaje como una virginal cosita dulce, una mujer apartada del mundo que se ruboriza fácilmente y a menudo vuelve la cabeza. La estrella de Broadway Gertrude Lawrence hizo una rara aparición en la película como su madre, que defiende valores de tiempos pasados, mientras Kirk Douglas interpretó a Jim O'Connor, el caballero visitante, y Arthur Kennedy, que pronto aparecería en *Nuevo amanecer*, dio vida al hermano de Laura, Tom.

Basada en una obra famosa y con un director con un fuerte pasado teatral, no es de extrañar que *El zoo de cristal* destaque su locuacidad, ritmo lento y sentido teatral. Los realizadores transfirieron intactas a la pantalla la mayoría de las discusiones, prolongadas y humillantes, de Amanda y Laura sobre la discapacidad, como demuestran estos ejemplos de una conversación representativa:

«LAURA: Pero, madre, estoy coja.

AMANDA: No uses esa palabra. ¿Cuántas veces tengo que decirte que nunca, nunca utilices esa palabra? [pausa] Bien, tú no eres coja. Sólo tienes un pequeño defecto, eso es todo. Apenas se nota. Laura, tú ni siquiera tendrás que llevar una abrazadera nunca más. [...]

LAURA: Pero, madre, ¿quién va a casarse con...?

AMANDA: ¡No estás coja! Camina, Laura.

LAURA: ¿Caminar?

AMANDA: Sí, caminar. Quiero verte andar. [Laura se levanta lentamente.] Camina alrededor de la habitación. Sigue, anda. ¡Anda por la habitación! Tú no estás coja. [Amanda comienza a llorar.] Tú no estás coja.»

Rapper le dio a *El zoo de cristal* algunos toques expresamente cinematográficos aquí y allí, pero, por desgracia, a menudo sugieren prejuicios validistas. Cuando Laura,

que es la última en su examen de mecanografía, baja por el pasillo de la clase hacia su asiento, por ejemplo, la cámara de Rapper se echa hacia atrás partiendo de un primer plano. Antes de que ella llegue a su asiento, él insertó un plano de la perspectiva de ella mientras estaba caminando, una toma diseñada para ensalzar el aislamiento de Laura en conjunción con su uso del sonido: varios estudiantes se vuelven para mirarla fijamente cuando el sonido de su rítmico caminar irregular llena la banda sonora.

Sin hacer muchos más progresos en su tratamiento de la discapacidad, *Walk Softly, Stranger* (1950), de la RKO, narra la historia de un tipo espabilado y delincuente patológico llamado Chris Hale (Joseph Cotten) que llega a una pequeña ciudad de Ohio y trabaja en una fábrica de zapatos con la intención de timar a la hija del jefe, Elaine Correlli (Alida Valli), una joven que utiliza una silla de ruedas después de sufrir un accidente en las laderas de St. Moritz. Aunque el director, Robert Stevenson, sugirió un sentido de las perspectivas de los protagonistas escogiendo ángulos de cámara correspondientes aproximadamente a sus estaturas, él y el escritor Frank Fenton, por desgracia, inflaron la película con clichés y sucesos previsibles (en especial, que Chris se enamora de Elaine y le permite que ella le reforme), incluyendo manifestaciones validistas. Por ejemplo, cuando Chris sugiere que «los dos tenemos fallos —tus piernas y mi vida—», Elaine, lejos de discutir con él, responde con un «excepto que se puede hacer algo con tu vida».

La RKO ya había terminado *Walk Softly, Stranger* en 1948, pero la retuvo hasta 1950 para sacar provecho del presumible éxito de la británica *El Tercer Hombre* (*The Third Man*, 1949), que se iba a estrenar y que también protagonizaban Cotten y Valli. Sin embargo, la estrategia no mejoró nada las posibilidades de la película; *Walk Softly, Stranger* apenas dejó huella en taquilla y realmente continuó siendo la que más dinero perdió del estudio ese año, hasta un cuarto de millón de dólares. Resultó que *Walk Softly, Stranger* era el último filme supervisado por

Dore Schary para la RKO antes de la disputa con Howard Hughes, que le mandó a paseo. Afortunadamente para él, se fue antes de que la película tuviera alguna posibilidad de estallarle en las manos (23).

La más floja de las películas de 1950 que representaba a una Dulce Inocente adulta es, incuestionablemente, *Union Station* (*Union Station*). Con un guión de Sydney Boehm a partir de una historia de Thomas Walsh y dirigida por Rudolph Maté, esta película de la Paramount estaba protagonizada por William Holden en el papel de un teniente de policía durante el juicio a unos criminales que han secuestrado a una joven ciega llamada Lorna Murchison (Allene Roberts) con la intención de exigir dinero por el rescate a su acaudalado padre. Aunque Lorna no es, de ninguna manera, el personaje principal del filme, parece al principio como si los realizadores fueran a tratarla como un ser humano de dimensiones completas; una vez que es raptada, sin embargo, los otros personajes, con una o dos excepciones, la consideran simplemente como el objeto humano en su juego mortal y los realizadores limitaron su tiempo en pantalla a las películas caseras que hacía su padre antes de que se quedara ciega y a las escenas de ella cayéndose, gritando, llorando y suplicando a sus secuestradores que la maten. No sólo hicieron que ella fuera la imagen del miserable desamparo, sino que la devaluaron mucho más indicando que su padre nunca tomó ninguna fotografía de ella o película casera después de su ceguera, como si hubiera dejado de ser una persona a la que valga la pena fotografiar después de su lesión. *Union Station* es vaga en algunos detalles y muy cuestionable en otros, y ejemplifica lo peor de los filmes de Dulces Inocentes.

On Dangerous Ground, de la RKO, que apareció el año siguiente, representa una rara película de Hollywood creada por una persona con una discapacidad. Adaptada de la

(23) *NYT*, 16 octubre 1950, p. 30; Jay Robert Nash y Stanley Ralph Ross, *The Motion Picture Guide, 1927-1984* (Chicago: CineBooks, 1987), p. 3723.

novela de Gerald Butler *Mad with Much Heart* y producida por John Houseman, *On Dangerous Ground* fue dirigida y coescrita por el celebrado estilista de cine negro Nicholas Ray, que perdió el uso de su ojo derecho en un accidente en 1938. (Clasificada 4-F durante la II Guerra Mundial, Ray afiló sus habilidades narrativas escribiendo y dirigiendo programas de radio para la Oficina de Información de Guerra.) La película, protagonizada por Robert Ryan en el papel de un policía cínico y estoico llamado Jim Wilson, tiene el aspecto de un clásico *film noir* al principio, con su decorado urbano, sus escenas nocturnas y sus calles mojadas, pero da un giro inesperado; a Wilson, que corre el peligro de que le echen del cuerpo por sus tácticas fuera de la ley, se le asigna un caso a setenta millas fuera de la ciudad, donde ayuda a un granjero (Ward Bond) a averiguar quién es el asesino de su hija a través del accidentado terreno.

Sus investigaciones les llevan a una casa aislada en las montañas, habitada por una ciega llamada Mary Mauldin (Ida Lupino). Los hombres no están convencidos de su ceguera y, en un gesto que recuerda las acciones de *The Woman on the Beach*, Ryan mueve un mechero encendido delante de sus ojos. Utilizando sus propias experiencias como persona con la vista dañada, Ray incluyó un breve plano subjetivo que mostraba la llama contra un fondo borroso para demostrar al público, si no a los hombres, que ella estaba realmente ciega. Esta táctica visual, sin embargo, apenas era suficiente para elevar a su personaje más allá del nivel normal de víctima desvalida. Ray la retrata como una Dulce Inocente de pura cepa: una mujer «perfecta» totalmente dedicada a su hermano menor y dependiente de él, «ciega» a sus actividades criminales. Cuando el hermano muere después de que Wilson y el granjero le atrapan, ella señala tristemente que «él era mis ojos», y Wilson, sintiéndose culpable, permite que la pena y el paternalismo ganen otra vez en el cine ocupando su lugar.

La cinta más conocida de esta corriente durante la época apática de Hollywood sigue siendo *Sublime Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954), un *remake* del filme de

1935 de la Universal del mismo nombre, dirigido por Douglas Sirk y producido por Ross Hunter para la Universal-International. El danés Sirk (pseudónimo de Detlef Sierck), cuya peripatética carrera como director incluyó temporadas en Alemania y Sudáfrica antes de que se estableciera en Hollywood a mediados de los años cuarenta, estuvo interesado en esta premisa («Yo siempre he estado intrigado por los problemas de la ceguera», dijo), pero, sin embargo, tuvo sus dudas sobre el material de Lloyd Douglas. «Ross Hunter me dio el libro y traté de leerlo, pero no pude», dijo Sirk. «Es el libro más confuso que puedas imaginar, es tan abstracto en muchos aspectos que no creía que se pudiera hacer una película con él. Entonces, él me mostró un bosquejo que había estado haciendo de la vieja película de John Stahl, un nombre que no me decía nada. (Y, a propósito, yo no vi la película de Stahl.) Me llevé el esbozo a casa y lo leí. Tal y como recuerdo, el bosquejo era bastante diferente al libro. Entonces me di cuenta de que podía hacer una película» (24).

Los guionistas Wells Root y Robert Blees trabajaron directamente con el guión original de la película y dejaron en manos de Hunter y Sirk la película, que costó solamente unos 689.000 dólares de producción. Siguió la estructura básica del original, pero se desvió ampliamente en términos de estilo y de las aparentes actitudes hacia el tema principal. En la primera versión, Stahl utilizó un humor sutil para burlarse del argumento absurdo, pero Sirk y Hunter evitaron esta aproximación, escogiendo en su lugar ampliar sus cualidades de telenovela. De esta forma, convirtieron su película, como dijo Betsy MacLane, «en una orgía de color, flores, planos de espejos, sombras y fotografías tratadas» (25).

(24) Citado en *Sirk on Sirk: Interviews with Jon Halliday*, ed. Jon Halliday (Nueva York: Viking Press, 1972), pp. 97, 93.

(25) MacLane, «Take One Stahl», p. 10. Para un análisis más perspicaz del filme, véase David Rodowick, «Magnificent Obsession», *Cinema Texas Program Notes*, 12, n.º 4 (4 abril 1977): 65-70; y Michael Stern, *Douglas Sirk* (Boston: Twayne Publishers, 1979), pp. 93-108.

La película estaba protagonizada por Rock Hudson en el papel del acaudalado cirujano obsesionado Bob Merrick. Para el papel de Helen Phillips (al que cambiaron el nombre de Helen Hudson para evitar que coincidiera con la otra estrella del filme), Hunter y Sirk seleccionaron a Jane Wyman, que en virtud de su trabajo en *Belinda* y en *El zoo de cristal* se convirtió en la reina de los papeles de cualquier discapacidad. «Al darme [en el papel de Helen] una nueva identidad, como con las otras caracterizaciones de personas minusválidas, he tenido considerables problemas para alcanzar dos objetivos: simplicidad y autenticidad», escribió ella. «Para *Belinda*, fui a la escuela para sordos, llegué a ser amiga de varias personas que no podían ni hablar ni oír y llevé tapones en los oídos durante toda la actuación, que impedían cualquier clase de sonido durante ocho horas al día de rodaje. Para interpretar al personaje con un pie zambo en *El zoo de cristal*, pasé mucho tiempo con una chica coja. Descubrí entonces, como descubrí de mi acompañante ciego que me asistió con asesoramiento técnico en *Sublime Obsesión*, que mi mayor problema sería la tendencia a sobreactuar» (26).

Helen Phillips, una mujer que se ha quedado viuda recientemente en el umbral de la mediana edad, representa una mezcla de los estereotipos de la Dulce Inocente y Sabia Santa. Como el crítico David Rodowick ha afirmado, ella posee «una ingenuidad turbadora y una aparente santidad» (27). Sirk y Hunter jugaron con tales cualidades en una memorable escena al final del filme, después de que un trío de doctores europeos le dicen que no es prudente intentar una operación que le restaure la vista. Por la noche, sola en la habitación de su hotel con su amiga Joyce (Barbara Rush), ella pronuncia un diálogo calculado para arrancar lágrimas de los ojos más secos: «Es gracioso, pero la noche es lo peor. Se pone oscuro, y cuando por fin me voy a dormir, yo, yo sé que cuando me despierte por la

(26) Jane Wyman, «The Lady's Not for Spurning Character Roles», *NYT*, 29 noviembre 1953, sect. 2, p. 5.

(27) Rodowick, «Magnificent Obsession», p. 68.



Magnificent Obsession

A story of Love ... that will become one of the great emotional thrills of your lifetime!



Presented by
JANE WYMAN
ROCK HUDSON
BARBARA RUSH

LEO E. DUBOIS

Magnificent Obsession

TECHNICOLOR

with AGNES MOOREHEAD - OTTO KRUGER - GREGG PALMER

Directed by LEONARD ROSS • Screenplay by FRED F. FRY • Produced by BOB TRAVEN

Como muchos anuncios para películas sobre discapacidad, éste promocionando Sublime Obsesión, de 1954, apenas indica la minusvalía del personaje. En este ejemplo, los diseñadores de publicidad estaban más «obsesionados» con hacer que el personaje de Jane Wyman pareciera mirar fijamente a una autoridad superior y con retocar su escote.

mañana, no habrá ningún amanecer.» Cuando el melancólico piano y la música de cuerda suenan en la banda sonora, Joyce llora sobre los hombros de Helen en un impresionante plano entre sombras de las mujeres, en el que una fuente de luz fuera de campo ilumina el perfil de Helen desde la izquierda del marco.

Siguiendo de cerca el filme original, Hunter, Sirk y sus escritores hicieron que Helen se sintiera como una carga para Bob y se escapara. Mientras tanto, Bob completa su preparación para convertirse en cirujano y más tarde encuentra a Helen en un hospital de Nuevo Méjico, donde él y los espectadores descubren que ella ha desarrollado nuevos síntomas y requiere una intervención inmediata. A pesar de las dudas iniciales, Bob comienza la operación quirúrgica, que, dado el obligado «ooooing» del coro en *off* y la presencia de su mentor espiritual, Ed Randolph (Otto Kruger), quien, por medio de la fotografía de Russell Metty, parece surgir como Dios sobre la sala de operaciones, toma un tinte cuasi-religioso de enormes proporciones. El clásico de Sirk —«una combinación de *kitsch*, locura y sucedáneo», lo llamó él— concluye con pocas dudas sobre el destino de la visión de Helen y la relación con su «sublimemente obsesionado» Bob (28).

La corriente de la Dulce Inocente dio un giro inusual con *Porgy y Bess* (*Porgy and Bess*, 1959), un extravagante musical en pantalla panorámica de siete millones de dólares de Sam Goldwyn, basado en la «ópera folk» del mismo nombre de George e Ira Gershwin, de 1935. Este se había basado, a su vez, en una novela de 1925 de DuBose Heyward y en una obra escrita dos años después por Heyward y su esposa, Dorothy. Una película cargada de problemas durante su producción (un fuego de origen sospechoso destruyó el decorado del estudio de Goldwyn en julio de 1958 y, ese mismo mes, el productor despidió al director Rouben Mamoulian por «diferencias creativas» y le reemplazó por Otto Preminger), *Porgy y Bess* está desarrollada

(28) Citado en *Sirk on Sirk*, ed. Halliday, p. 96.

durante los años previos a la I Guerra Mundial y se centra principalmente en Porgy (Sidney Poitier), quien tiene la columna dañada, está sin un duro y vive en el *ghetto* negro de Charleston, Carolina del Sur, llamado Catfish Row, y cuyo principal medio de transporte es una carretilla tirada por cabras. Porgy es básicamente un tipo tranquilo, que está rodeado por personajes amorales, si no directamente corruptos: la heroica Bess (Dorothy Dandridge), que le engaña en el amor; el medio traficante Sporting Life (Sammy Davis, Jr.) y el irascible Crown (Brock Peters), que mata a otro hombre durante una disputa de un juego de mierda al principio del filme. Después de que Crown deja la comunidad para evitar a la policía, su novia, Bess, se va a vivir con Porgy, pero cuando él finalmente reaparece para reclamarla, Porgy le mata durante una pelea. Porgy va a esconderse y, mientras lo hace, Bess decide seguir a Sporting Life hasta Nueva York. Cuando Porgy vuelve a Catfish Row y descubre lo que ha pasado, la película termina con Porgy haciendo planes para seguirla.

A pesar de su deprimente final (uno de los ejecutivos de la película quería cambiarlo por hacer que Porgy se levante de su carretilla y camine) y el asesinato de Crown, *Porgy y Bess* contiene vestigios del tipo del Dulce Inocente. Porgy es esencialmente un personaje inocente acosado por malvados de varias clases (en una crítica de un *revival* musical de 1976, William Bender describió la historia como «simplemente una fábula sobre la inocencia de un hombre en un mundo duro y corrupto»), y su minusvalía y el uso de una carretilla sólo sirve para ensalzar sus cualidades, presumiblemente vulnerables. No obstante, varias cosas le apartan del estándar del Dulce Inocente y le hacen un personaje de mayor resonancia. El es un hombre negro adulto que, evidentemente, evita la pasividad durante tanto tiempo asociada al estereotipo. Como el corresponsal del *New York Times*, Clifford Mason, señaló, Porgy es rápido en manejar sus propios asuntos: «Aunque los negros de la película son francamente estereotipos, al menos tenemos un hombre, un hombre de verdad, luchando

por su mujer y deseando seguirla hasta lo desconocido, la gran ciudad, siendo un pobre chico de Catfish Row.» Cualesquiera que sean las virtudes que la película pueda tener mostrando a un personaje discapacitado que se niega a ser la víctima, se quedaron de piedra por el problema sugerido por la declaración de Mason: a saber, los estereotipos de los negros. Goldwyn, que gastó la fuerte suma de 650.000 dólares en obtener los derechos de pantalla, aguantó considerables presiones de los miembros de la comunidad afroamericana antes, durante y después de la producción de la película y, al principio, tuvo dificultades para encontrar a un actor dispuesto a interpretar a Porgy. (Harry Belafonte, la única estrella negra masculina de la época, lo rechazó de plano. Poitier accedió a interpretar el papel, luego se lo pensó mejor y entonces Goldwyn le tuvo que convencer de que el papel y la película no perjudicarían a los negros.) Las diversas disputas sobre la representación de los estereotipos raciales en *Porgy y Bess* no sólo contribuyeron indirectamente al retiro de Goldwyn de la industria —a los setenta y siete años, *Porgy y Bess*, con la que perdió dinero, fue el último filme que produjo—, sino que también llevaron a esta cinta a la situación actual de ser una película rara vez proyectada (29).

Otros miembros de la segunda etapa de la corriente del Dulce Inocente presentaron tipos más tradicionales y banales: los Dulces Inocentes preadolescentes y adultos curados por la intervención directa de Jesucristo. Las películas de críos que incluyeron intentos tan edulcorados fueron, por un lado, *The Leather Saint* (1956), un absurdo cuento de la Paramount sobre un sacerdote episcopal (John Derek) que se pluriemplea como boxeador a fin de sacar di-

(29) Berg, *Goldwyn*, p. 487; William Bender, «The Return of "Porgy"», *Time*, 19 julio 1976, p. 64; Clifford Mason, «Why Does White America Love Sidney Poitier So?», *NYT*, 10 septiembre 1967, sec. 2, p. 1. Para una mayor información sobre la película, véase Berg, *Goldwyn*, pp. 478-489; y Daniel J. Leab, *From Sambo to Superspade: The Black Experience in Motion Pictures* (Boston: Houghton Mifflin, 1976), pp. 207-209.

nero para una pandilla de chicos increíblemente monos que llevan abrazaderas y usan sillas de ruedas. Por el otro, un par de filmes —*Alarma en California (The Littlest Hobo, 1958)* y *Lad: A Dog (1962)*— que trataban sobre los efectos terapéuticos de los caninos de los títulos (originales) sobre jóvenes discapacitados. Superando a estas cintas de serie B, por el poder absoluto que dan los dólares, está una obra de Walt Disney de entre toda suerte de niños discapacitados: *Polyanna (Pollyanna, 1960)*, un *remake* de la película muda de Mary Pickford. Escrita y dirigida por el debutante David Swift, *Polyanna* presenta a una efervescente joven llamada Hayley Mills en el papel del título y a Jane Wyman, tomándose un descanso de sus frecuentes representaciones de personajes minusválidos, para interpretar a la antítesis de la chica, la Tía Polly. Los críticos puntuaron muy alto la película y a Mills en particular, que ganó un Oscar especial por su actuación. Por ejemplo, A. H. Weiler, del *New York Times*, escribió que «la señorita Mills, un duendecillo rubio, hace una actuación contenida, natural y gratificadamente madura. Ella es una muchacha agradable cuyos manierismos y discursos son convincentes y nada afectados». Swift cambió los detalles del accidente de la chica —en el libro de Eleanor Porter y en el filme de Pickford es atropellada por un vehículo, pero en ésta se cae de un árbol—, pero, como sus predecesoras, la *Polyanna* de Disney recibe el tratamiento insípidamente optimista de la Dulce Inocente curable. Como Weiler señaló, «solamente un cínico con una intolerable aversión hacia los chicos, buenos o malos, al Technicolor y a una tierna leyenda hilada con un estilo medio, obvio, despotricaría de esta postal de conmemoración del pasado. Como su heroína adolescente, esta nueva revisión de *Polyanna* es encantadora y es poco probable que hiera o excite incluso a gente de poca monta» (30).

Igualando a la película de Disney en lo sosa había un par de películas lentas, reverenciales crónicas de la vida de Cristo que tienen sencillas curaciones por la fe entre los

(30) *NYT*, 20 mayo 1960, p. 26.

componentes de su narración: *Rey de Reyes (King of Kings, 1961)*, un espectáculo de «70 mm. de Super Technirama» de MGM dirigido por el Nicholas Ray de *On Dangerous Ground*, a partir de un guión de Philip Yordan, y *La Historia Más Grande Jamás Contada (The Greatest Story Ever Told, 1965)*, un estreno de la United Artists coescrita, producida y dirigida en formato Cinerama por George Stevens. Descomunales en sus proporciones y simplistas en sus perspectivas (el filme anterior incluso hacía que Cristo, todo sombras e imágenes borrosas, curara sin decir palabra a varias personas de sus minusvalías simplemente moldeando su contorno después de que el narrador, Orson Welles, solemnemente entona: «Era tiempo de milagros»), estas películas representaron lo último en apatía sobre las minusvalías.

La década de 1950 y los primeros años sesenta fueron también una época en la que los realizadores comenzaron a revivir los miedos referentes a los discapacitados creando un inquietante número de películas que retomaban el antiguo estereotipo del malvado minusválido. Los amputados soportaron el peso de tales afrontas en estos primeros filmes basados en literatura famosa que contenían temas marinos.

La compañía Disney fue uno de los primeros estudios en hacer películas al otro lado del Atlántico para tener acceso a las rentas de las cuentas «congeladas» por los gobiernos europeos. A sugerencia del hermano de Walt, Roy, Disney decidió hacer *La Isla del Tesoro (Treasure Island, 1950)* en Gran Bretaña con tal propósito y reunió a un equipo formado por el productor Perce Pearce, el escritor Lawrence Edward Watkin y el director Byron Haskin para sacarlo adelante. Destacado también como el primer largometraje de Disney que no es de animación, *La Isla del Tesoro*, protagonizada por Bobby Driscoll, de trece años, en el papel de Jim Hawkins, y Robert Newton, en una memorable actuación como Long John Silver, consiguió buenas críticas y un alto margen de beneficios (31).

(31) Richard Schickel, *The Disney Version* (Nueva York: Avon Books, 1968), p. 28.

Como la versión de 1934 de la MGM, *La Isla del Tesoro* inicialmente objetiviza a Silver desde la perspectiva de Jim; Haskin muestra primero al pirata tras un mostrador después de que Squire Trelawney le acaba de contratar como cocinero, pero segundos después los espectadores, compartiendo el punto de vista de Jim, ven que le falta una pierna. A diferencia del primer filme, sin embargo, el Silver de Newton no es tan homicida como el personaje de Wallace Berry, debido, sin duda, a la decisión del estudio de cortar las escenas más gráficas para su reestreno en 1975. (Esta medida probablemente afectó también al retrato del pirata ciego Pew, que desaparece sin más en esta versión de la película.) Es entonces difícil determinar el alcance del violento comportamiento que los realizadores atribuyeron originalmente a Silver, pero incluso en el filme terminado no hay negación de sus capacidades letales. Después de que Squire Trelawney, el Dr. Livesey y el Capitán Smollett rechazan los términos de paz de Silver e incluso rehúsan ayudarlo a levantarse del suelo, él se levanta por sus propios medios y jura que lo lamentarán. En un primer plano de su jeta enrojecida, el pirata gruñe: «Los que mueran serán afortunados.»

Robert Newton rompió todas las barreras en su representación de Long John Silver. Bien con los ojos saltones o bien con los ojos semicerrados, su carismático Silver es fuerte, mentiroso, borrascoso y un oportunista por excelencia. Newton le dio incluso un mayor protagonismo en la secuela australiana, *Aventuras de John Silver (Long John Silver's Return to Treasure Island, 1954)*, escrita por Martín Rackin y producida por Joseph Kaufman, con Haskin de nuevo como director. Todos los actores sobreactúan en esta película, también conocida simplemente por *Long John Silver* (en el título original), que es una auténtica oda a la maldad de los discapacitados; el personaje del título compite con un asesino amotinado que sólo tiene un ojo, llamado simplemente «Patch», y con Israel Hands, al que Jim Hawkins ha dejado ciego y presuntamente muerto en la película anterior, que ahora busca vengarse, como un maníaco, del chico.

Mientras estaba produciendo *Aventuras de John Silver*, el estudio Disney buscó la forma de mezclar la discapacidad, la maldad y el mar una vez más, pero del modo en que se había hecho famoso: la animación. El estudio había estado interesado durante mucho tiempo en el concepto de un malvado de dibujos animados con un miembro amputado, gracias a los innumerables dibujos animados de Pegleg Pete, uno de los personajes recurrentes más viejos de Disney (Pete, un felino gordo, de boca grande y que fuma puros, lo bastante pulcro como para llevar polainas en su zapato y en su prótesis, se enfrentaba a Mickey Mouse y sus amigos en *Mickey's Service Station*, de 1935, y en otros muchos cortos) (32). Ahora, con el éxito de *La Isla del Tesoro*, el estudio retomó la idea con una de sus creaciones animadas más famosas, *Peter Pan* (*Peter Pan*, 1953).

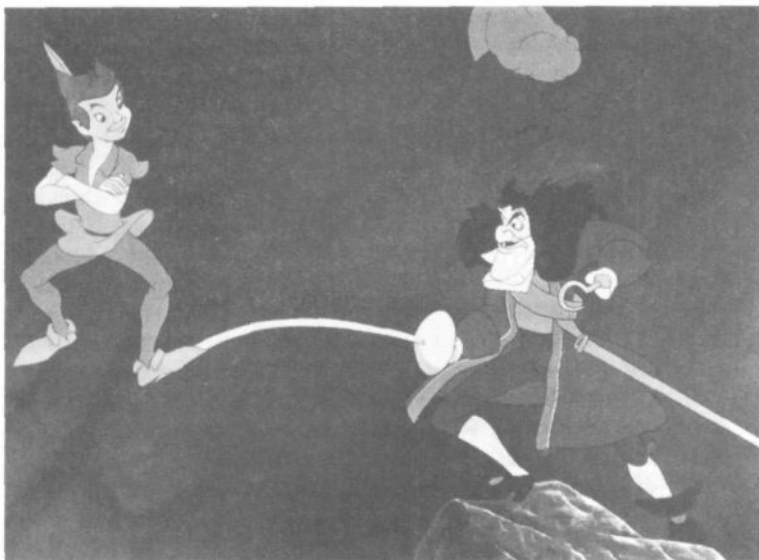
Hans Conried, Kathryn Beaumont y Bobby Driscoll, de *La Isla del Tesoro*, pusieron las voces, respectivamente, a los personajes del Capitán Garfio y el Sr. Darling, a Wendy y a Peter Pan. La película era algo inusual para Disney porque el estudio tuvo que pedir permiso a otra organización para hacerla. (Acostumbrados a utilizar material original o del dominio público durante años, la Disney tuvo que conseguir los derechos de pantalla del London's Great Ormond Street Hospital for Sick Children, al cual el dramaturgo James Barrie había asignado el *copyright*.) Además, el director del estudio, según se dice, se abstuvo de modificarlos por la familiaridad de los personajes y de la estructura narrativa de la obra; creía que no podía tener las manos tan libres como para «disneyzar» a su voluntad estos cuentos de hadas tan populares (33). En muchos

(32) Pegleg Pete resurgió en varias formas transformadas desde la década de 1930. Hizo una extraña aparición en *The Eternal Sea* en forma del símbolo de John Hoskins que sus pilotos le pintaron en los jets. Destacada entre estas modificaciones estaba la sustitución de la prótesis de Pete con una brillante ametralladora. De alguna manera, le creció el pie años después en varios libros de cómics de Disney y pasó de ser Pegleg Pete a «Big Bad Pete».

(33) Schickel, *Disney*, p. 251.

otros aspectos, sin embargo, la película es un producto típico de cadena de montaje, que se convirtió en el procedimiento habitual de hacer dibujos animados en el estudio a principios de los años cincuenta. Nada menos que ocho personas aparecen en los créditos como autores de la historia, mientras otros tres —Hamilton Luske, Clyde Geronimi y Wilfred Jackson— fueron sus directores.

El crítico e historiador Richard Schickel mantuvo con acierto que «los artistas de Disney nunca serían capaces de desarrollar la dulce nostalgia de *Peter Pan* en una película... Por esas fechas, el estilo del estudio era tan inflexiblemente realista y el producto de la factoría Disney era tan rígido y tan obvio, que era incapaz de captar algo más que las grandes líneas generales de la obra». Una ilustración clara de este punto es la caracterización del propio Garfio; todo astucia y bufonería chirriante, resulta ser más lúgubre y maniaco que sus predecesores en la obra y en la película de Herbert Brenon del mismo nombre de 1924. Exageraron muchísimo su personaje, como cuando resueltamente busca vengarse de Peter Pan cortándole la mano y echándosela a un cocodrilo. En vez de hacer que su creación incapacitada simplemente tratara de envenenar a Peter Pan, por ejemplo, le dieron una dimensión más visual a su maldad haciéndole entrega de una bomba envuelta como un regalo. (Cuando Mr. Smee le pregunta si no sería más humano rajarle la garganta, Garfio, mientras deja caer el paquete con una cuerda al escondite de Peter Pan, replica con una sonrisa de deleite: «Claro que podría, Mr. Smee. Pero he dado mi palabra de no ponerle la mano encima, o el gancho, a Peter Pan, y el Capitán Garfio nunca rompe una promesa».) Sin embargo, como en las otras películas mudas, los directores, por desgracia, acentuaron la prótesis del capitán en todo momento. De hecho, hay muy pocos planos del capitán en los cuales el garfio *no* es llamativo, como cuando lo usa para imponer castigos o simplemente lo esgrime como amenaza. A su vez, el cocodrilo —tan obsesionado con comerse el resto de Garfio como éste por vengarse de Peter Pan— persigue al desdichado



Uno de los Vengadores Obsesivos más perennes, el Capitán Garfio, ha aparecido en al menos tres películas desde que James M. Barrie escribiera su famosa obra, a finales del siglo pasado. Aquí está midiendo su ingenio con Peter Pan, el personaje que da título a la película de Disney. Copyright © 1952 Walt Disney Productions.

Vengador por todos los mares y hasta la puesta del sol. La única cosa que la película deja sin respuesta sobre Garfio es su identidad antes de su discapacitación (34).

Un tratado sobre películas de marineros con discapacidades de la década de 1950 no estaría completo sin *Moby Dick* (1956), un gigantesco *remake* de John Huston, uno de los dos vehículos que hizo la Warner Bros. para lucimiento de John Barrymore. Huston, un liberal cuyas simpatías por los realizadores acosados por la HUAC eran

(34) *Ibid.*, pp. 251. Para un análisis más profundo del filme, ver Donald Crafton, «The Last Night in the Nursery: "Peter Pan" de Walt Disney», *The Velvet Light Trap Review of Cinema*, n.º 24 (otoño 1989): 33-52. Ver en particular su lectura edípica en pp. 38-40.

bien conocidas (junto con William Wyler y el guionista Philip Dunne formaron un grupo en 1947 llamado el Comité en favor de la Primera Enmienda, que organizaba actividades en nombre de los progresistas), había estado viviendo y trabajando en Irlanda y Gran Bretaña durante varios años cuando comenzó a trabajar en uno de sus sueños, llevar la novela a la pantalla, aplazado desde 1942. «Debo haber leído *Moby Dick* unas ocho o diez veces y siempre he pensado en hacer una película», dijo. «Entonces, pensé en hacer una película y escribí un guión, pero lo rechacé y dejé la idea. Fue varios años después cuando la retomé. El material me fascinaba y mi preocupación era cómo llevarlo a la pantalla y, ante todo, cómo definirlo» (35).

Huston no reparó en gastos. Después de trabajar como productor de la película, director y coguionista (el otro escritor, Ray Bradbury, más tarde se quejó amargamente de que sólo Huston apareciera en los títulos de crédito como autor), hizo un trato con la Warner para distribuir y ayudar a financiar la película. Reunió a un reparto internacional que incluía a Gregory Peck en el papel de Ahab, a Richard Basehart como Ismael, a Leo Genn como Starbuck, a Friederich Ledbur en el papel de Queequeg y a Orson Welles como el Padre Mapple. Huston escogió el puerto del sureste irlandés de Youghal, por su gran parecido al de New Bedford de 1840, y rodó gran parte de la película allí y también en Londres, Gales, Portugal, las Islas Canarias y el mar irlandés. Su obsesión por guardar fidelidad a la novela le llevó a modificar un barco centenario, que también se había utilizado como el *Hispaniola* en *La Isla del Tesoro* de Disney, para ajustarse a la descripción del *Pequod* de Melville, e insistió en que la prótesis de Ahab fuera de auténtico hueso de ballena. Huston intercaló una escena que no tenía un equivalente directo en la novela de Melville, pero que, por lo que a él se refiere, clarifica un gran elemento no planteado en la novela:

(35) Citado en Sherman, *Directing the Film*, p. 34.

«Al final, percibí, al menos en mi opinión, cuál era el sentido del libro —una blasfemia— y allí, por cierto, estaba el problema más difícil al escribir el guión: la comprensión del papel del capitán, del segundo oficial y de la tripulación del *Pequod* que estaban comprometidos en una empresa terrible. Todo el guión era correcto, excepto una escena que subrayaba esto. El *quid* de la cuestión fue darme cuenta un día —de pronto, lo vi claro— que ellos no estaban haciendo lo que se suponía que estaban haciendo: proporcionar aceite para las lámparas del mundo, luz. En este sentido, estaban cometiendo, según la mentalidad quáquera, un pecado, y entonces comprendí que estaban involucrados en algo diabólico... La escena era en la cabina de Ahab, cuando Starbuck se enfrenta con él. Este era realmente el corazón de la película, y no estaba en *Moby Dick* ni en el libro. Creo que Melville lo hubiera aprobado» (36).

Además de acentuar el lado diabólico de Ahab y su propósito, Huston enfatizó el aislamiento del capitán y le trató, en esencia, como un objeto. A diferencia de las películas de Barrymore, que convierten al Ahab de Melville en una persona capacitada y muy sociable durante gran parte de la cinta, la película de Huston le presenta inmediatamente como un marginado y lo define en términos de su discapacidad; toda conversación y la música se paran en una bulliciosa taberna de New Bedford, durante una noche lluviosa, cuando sus ocupantes detectan el sonido

(36) *Ibid.*, pp. 34, 35. Apuntes sobre la producción se encuentran en Charles Hamblett, «On Launching "Moby Dick" en Eire», *NYT*, 15 agosto 1954, sect. 2, p. 5; Stuart M. Kaminsky, *John Huston: Maker of Magic* (Boston: Houghton Mifflin, 1978), pp. 101-109, y John Huston, *An Open Book* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1980), pp. 251-258. Las crónicas de Bradbury están en Arnold Kunert, «Ray Bradbury on Hitchcock, Huston and Other Magic of the Screen», *Take One*, mayo-junio 1972 (publicado en septiembre 1973), pp. 16-17, y Ray Bradbury, *Green Shadows, White Whale* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1992).

de extraños golpecitos y miran por la ventana (como lo hacen los espectadores) para ver la mitad inferior de Ahab caminando, con su prótesis de hueso de ballena bien destacada. Huston mantuvo la cualidad de objeto del capitán durante toda la película —de hecho, el distintivo sonido de los pasos de Ahab se convierte en una especie de motivo— y, con la actuación inexpresiva de Peck, este enigmático personaje no es mucho más que un simple Vengador Obsesivo con una desviación distintivamente demoníaca.

Aunque las películas sobre el mar reflejan enormemente el renovado interés de Hollywood en unir la maldad con la discapacidad durante los años cincuenta, no eran las únicas películas que lo trataban. La Warner Bros., que nunca dudó en autorizar *remakes* de antiguos éxitos, desempolvó *Los crímenes del museo*, para que sirviera de base a una destacada contribución a la moda en 3-D: *Los crímenes del Museo de Cera (House of Wax)*, 1953). Dirigido por André de Toth, que tenía problemas en la visión (37), el filme presenta a Vincent Price en el papel de un escultor quemado en un incendio, cuyas lesiones en la columna, simbolizadas por una cojera, un llamativo encorvamiento y un cuerpo lleno de cicatrices, rápidamente se convierten en un emblema de su maldad, y a Charles Bronson (pseudónimo de Buchinski) en el papel de Igor, un ayudante, sordo de nacimiento, modelado después del Hugo de Matthew Betz en el primer filme, pero al que se le da mucho más tiempo de pantalla, que sirve a su demente patrón. El director de la encarnación original de la película, Michael Curtiz, también continuó su larga historia de creación de villanos para el Cine del Aislamiento con *El rebelde orgulloso (The Proud Rebel)*, 1958, sobre un veterano de la

(37) Una anécdota que circuló por Hollywood sobre De Toth, que era tuerto, y su capacidad para dirigir esta película en 3-D. Asumiendo que no podía ver la profundidad de la misma manera que aquellos con visión binocular, alguien le preguntó una vez a De Toth cómo podía haber hecho tal película. La leyenda dice que contestó: «Beethoven no podía oír, ¿no?»

Guerra Civil norteamericana (Alan Ladd) y sus intentos de ayudar a su hijo mudo (David, hijo en la vida real de Ladd) mientras tiene continuas riñas con el ranchero de ovejas manco (Dean Jagger) acerca del perro de la familia. Producido por Samuel Goldwyn, Jr., hijo del pionero que había «iluminado» las pantallas con *Angel en tinieblas* y *Los mejores años de nuestra vida*, *El rebelde orgulloso* demostró poco de la filosofía de su padre. Como con muchos otros dramas de discapacidad, «el malo» no tiene nada que le salve; la pérdida de su brazo significa la pérdida de moralidad, mientras que el niño amante de los perros (una creación de la guionista Lillie Hayward, quien como escritora principal de *Lad: a Dog*, de 1962, concibió un personaje similar) exhibe el sentido normal de dulzura e inocencia.

El redescubrimiento de Hollywood de la maldad de los minusválidos no decreció a principios de la década de 1960. Tomó una forma más ingeniosa en *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), basada en la novela de Henry Farrell, adaptada por Lukas Heller, producida y dirigida por Robert Aldrich y estrenada por la Warner. En esta famosa cinta sobre dos hermanas de mediana edad que se dedicaban al mundo del espectáculo se hace creer a los espectadores y a todo el mundo en la película que, años atrás, Baby Jane Hudson (Bette Davis) atropella por accidente a su hermana Blanche (Joan Crawford) con el coche cuando está borracha, provocando que ésta tenga que usar una silla de ruedas el resto de su vida. La película revela mucho después que las circunstancias que rodearon el accidente de Blanche fueron muy diferentes de la versión general que circula. Fue Blanche, humillada por su hermana en una fiesta momentos antes, quien trató de atropellar a Baby Jane, pero falló y, en su lugar, se dio contra un muro de piedra, con tanta fuerza que se partió la columna vertebral. Ella todavía era capaz de buscar venganza en su hermana, llenándole de sentimientos de culpabilidad, pero su plan se vuelve contra ella cuando Baby Jane descubre la verdad veinticinco

años después y atormenta a la usuaria de la silla con actos increíblemente macabros.

Rodada rápidamente en numerosos interiores y exteriores improvisados, con un coste de saldo de 825.000 dólares, *Baby Jane* presentó, entre otras cosas, al histórico equipo de Bette Davis y Joan Crawford, que tenían ya una carrera de interpretación de personajes minusválidos. (Para Davis, iba desde *Cautivo del deseo* hasta *Un gangster para un milagro*, del año anterior. Crawford había participado en producciones como *Garras humanas*, *Torch Song* y la británica *The Story of Esther Costello*, de 1957.) Crawford expresó sus opiniones sobre el hecho de que Davis interpretara el papel más jugoso, de manera poco afortunada: «La verdad es que yo no iba a ciegas. Yo sabía que Bette tenía las mejores escenas y, para colmo, durante toda la película. Yo estaba lisiada, físicamente, y ella estaba loca, mentalmente, y lo mental siempre gana en la pantalla» (38). Ella, Aldrich y Heller le atribuyeron un acusado desamparo a su personaje, presumiblemente para ocultar el oscuro secreto de Blanche, pero en lo que respecta al crítico del *New York Times*, Bosley Crowther, la estrategia falló: «como una pobre clavada en una silla de ruedas, ella podía ganarse la compasión de la gente. Pero es una impostora que sonríe dulcemente, como una inocente desvalida, y uno no siente prácticamente nada por ella. No es de extrañar que su hermana loca la encuentre mortalmente aburrida». A pesar de las críticas, ¿*Qué fue de Baby Jane?* recaudó casi el doble de su coste de producción en menos

(38) Roy Newquist, *Conversations with Joan Crawford* (Secaucus, N.J.: Citadel Press, 1980), p. 105. *Un gangster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*), una producción de Frank Capra a partir de una historia de Damon Runyon, es una comedia sentimental protagonizada por Davis como jefa de un puñado de traficantes de drogas y portadores que incluye un amputado, un ciego, una sorda y un hombre de baja estatura. *The Story of Esther Costello* presenta a Crawford como una norteamericana rica que se hace cargo del personaje del título, una sordomuda chica irlandesa, que está en la miseria. Para obtener más información de estos filmes, véase Schuchman, *Hollywood Speaks*, pp. 61-62, 64-65.

de dos semanas y, al final, tuvo unos ingresos brutos de unos 10 millones de dólares (39).

Baby Jane demostró que un bajo presupuesto no iba en detrimento en la lucha contra la creciente influencia de la televisión a principios de los años sesenta, pero otros realizadores, convencidos de que invertir dinero era la clave para llevar a los espectadores de vuelta a los teatros, apostaron por las pantallas amplias, el color y las localizaciones exóticas para sus producciones. Algunas de estas películas, que retomaron el concepto de hombres malvados con miembros amputados, dieron unos beneficios muy diversos en taquilla.

Entre éstas estaba *Taras Bulba* (*Taras Bulba*, 1962), una producción de siete millones de dólares adaptada de la novela de Nikolai Gogol por Karl Tunberg y el antiguo miembro de las listas negras Waldo Salt, dirigida por J. Lee Thompson y producida por Harold Hecht para distribuirla con la United Artists. Desarrollada en la Ucrania del siglo XVI pero fotografiada en la vasta pampa de Argentina con cientos de soldados argentinos reclutados como extras, esta película comienza con la formación de una difícil alianza entre cosacos y polacos, dirigidos respectivamente por Taras Bulba y el príncipe Grigory (Yul Brynner y Guy Rolfe), contra las fuerzas del imperio otomano. Inmediatamente después de su victoria sobre los turcos, Grigory, normalmente hábil y astuto, juzga mal el temperamento de los cosacos, afirmando que éstos son simples títeres bajo el control de Polonia. Esta declaración es contestada con un gesto espantoso. Taras, enfurecido, extiende la mano y corta la mano derecha del príncipe con su sable. Grigory no vuelve a aparecer en la historia hasta pasados veinte años, cuando se enfrenta con el irascible hijo de Taras, Andrei (Tony Curtis). Cuando éste intenta hacer un trato, Grigory gruñe: «Me pides que acepte tu palabra, ¿el

(39) Crawford se cita en Newquist, *Conversations*, p. 108; *NYT*, 7 noviembre 1962, p. 48; Bette Davis con Michael Herskowitz, *This'n That* (Nueva York: Berkley Books, 1988), p. 107.

apretón de manos de un cosaco? Yo le tendí mi mano a un cosaco una vez.» Mientras sostiene un sable sobre la muñeca de Andrei, dice: «No apreciamos nuestras manos en lo que valen.» Grigory casi paga con la misma moneda al hijo de Bulba por su discapacidad, pero se lo piensa mejor y, más tarde, utiliza a Andrei en una estratagema que incluye un ataque a gran escala a las fuerzas cosacas. En general, Grigory es el clásico malvado minusválido: traicionero a cada paso, completamente transparente y unidimensional. Cuando Taras más tarde le mata durante una batalla con «miles de extras», no tiene ningún remordimiento.

Taras Bulba recibió escasos elogios y no alcanzó las expectativas esperadas en taquilla (terminó con tres millones de dólares de pérdidas) (40). Una suerte parecida tuvo otro filme de 1962, de gran presupuesto, con un malvado manco: el británico *Agente 007 contra el Dr. No (Dr. No)*, el primero de una larga lista de películas de James Bond producidas por los americanos Harry Saltzman y Albert Broccoli. Richard Maibaum, que escribió la mayoría de los guiones posteriores de Bond, fue el principal guionista de esta adaptación libre de la novela de Ian Fleming, bajo la dirección de Terence Young. Saltzman y Broccoli redujeron el amplio campo de candidatos para interpretar al agente secreto protagonista de la película a un desconocido actor escocés llamado Sean Connery, que había irrumpido en el cine británico en 1956, interpretando a un ladrón de joyas en el drama sobre discapacidad *No Road Back*. Como el personaje del título, un genio diabólico con apéndices mecánicos en forma de garras en vez de manos, los productores escogieron a un actor de Montreal llamado Joseph Wiseman, después de que Noel Coward, su primera elección, les diera un «no» por respuesta.

Filmada en Jamaica y Londres, *Agente 007 contra el Dr. No* finalmente revela que su misterioso antagonista minusválido es el hijo bastardo de un misionero alemán y

(40) Medved y Medved, *Hollywood*, p. 228.

una mujer china, que tiene unas instalaciones atómicas valoradas en millones de dólares en una pequeña isla cerca de Jamaica. El manejo del combustible volátil tiene sus consecuencias, como le dice al agente británico: «Mi trabajo me ha dado un conocimiento extraordinario de la radiactividad. Pero tiene un precio [levanta su prótesis derecha] como puedes ver.» Los infames planes del Dr. No, como les sucedería a todos los «malos» de la serie, tienen implicaciones mundiales. Rechazado por los mandatarios de Oriente y Occidente, ahora trabaja para la organización terrorista SPECTRA y planea enviar una nave espacial a Mercurio desde Cabo Cañaveral con una onda emitida por radio. Bond, que hostiga al científico hasta sacarle de sus casillas (después de que No frustra el intento del agente de esconder un cuchillo, Bond dice, sarcástico: «Bueno, todos no podemos ser genios, ¿no? Dígame, derribar los misiles americanos, ¿realmente compensa el no tener manos?»), al final, se escapa y destruye las instalaciones de No. El científico encuentra la muerte de la forma típica poco después, luchando con Bond en la parte superior de una plataforma en medio de un tanque de líquido refrigerante. Cuando la plataforma se sumerge en el agua burbujeante, Bond salta, pero No, cuyos «dedos» mecánicos fallan, no puede y se cae al corazón nuclear. Impasible, homicida y desprovisto de emociones, el Dr. No contribuyó a que su sucesor fuera un peso pesado en taquilla y estableció el patrón para una larga lista de diversos tipos estrafalarios y letales que se hacían pasar por humanos en las películas de Bond que siguieron la saga.

Los realizadores relanzaron el miedo a las amputaciones de nuevo en 1963, cuando retrataron a un veterano minusválido de la II Guerra Mundial de la peor forma posible: *Charada (Charade)*, escrito por Peter Stone a partir de la novela, de la que era coautor, *The Unsuspecting Wife*, y producido y dirigido por Stanley Donen para la Universal. Filmado en pintorescas localizaciones francesas, *Charada* tiene entre sus personajes secundarios a un siniestro veterano llamado Herman Scoby (George Ken-



El actor que dijo «sí» a No: Joseph Wiseman, en Agente 007 contra el Dr. No, el novicio personaje del título, el primero de una lista de «malos» lisiados que dan batalla al agente secreto James Bond.

nedy) equipado con una prótesis en su brazo derecho, que es parte de un trío de villanos en busca de fortuna. La película revela que ha perdido su mano a causa de una ráfaga de ametralladora nazi, después de que él y sus compinches acabaran de esconder 250.000 dólares en oro, destinado originalmente para la resistencia francesa, con la intención de devolverlo después de la guerra. Como la película muestra con frecuencia, Herman maneja perversamente su artilingio como una garra contra cualquiera que se cruce en su camino, en especial contra los personajes principales de la película, interpretados por Cary Grant y Audrey Hepburn. (Entre los momentos más intensos de la película está la lucha de Herman con el héroe, Grant, sobre el tejado —Herman lanza la garra hacia la cara de éste— y su acoso a la heroína Hepburn, a los que Donen visualizó fotografiándole a él desde un ángulo muy bajo con un movimiento de cámara hacia atrás cuando le amenaza a ella verbalmente y con la prótesis.) Donen acentuó la garra de Herman en el momento en que sus

asociados encuentran su cuerpo ahogado en la bañera. Ellos ven la prótesis de Herman sobresaliendo fuera del agua. Terriblemente disgustado por su muerte, el líder de la banda (James Coburn) le elogia en los siguientes términos: «Pobre Herman. Parece como si la suerte siempre le hubiera dado la espalda. Bueno, quizá ahora encuentre su otra mano en algún sitio.» *Charada*, a diferencia de las películas de veteranos de la década de 1940 y principios de 1950, ilustra lo bajo que podía caer el Cine del Aislamiento.

En mi opinión, el impacto de este cajón de sastre que son las películas de los cincuenta y principios de los sesenta acerca de las actitudes de los capacitados y la autoestima de los discapacitados es un asunto muy problemático, en el mejor de los casos. Según Jane Wyman, que recibió muchas cartas sobre sus diversas actuaciones, algunas de las películas tuvieron una influencia positiva. «Ocasionalmente, durante el eterno trabajo de leer manuscritos, llega uno en el que la protagonista es una persona impedida», escribió. «Para mí, esto no es sólo una gran fuente de inspiración cuando la historia es buena, sino también un tremendo incentivo. Estas historias tienen, invariablemente, valores más espirituales que las otras y mi correo me indica que las recreaciones verídicas de tales personajes en la pantalla ayudan mucho a los propios afectados... Los que me escriben me dicen que una buena representación de estos papeles ayuda a millones de personas a entender los problemas de los minusválidos y, a la vez, a tratarles como seres humanos más que como monstruos de la naturaleza. No puede haber mayor satisfacción para una actriz que esto» (41).

Los «valores espirituales» a los que Wyman alude son una dimensión muy cuestionable de las películas, especialmente con sus fuertes ataduras a los antiguos estereotipos del Dulce Inocente y el Sabio Santo. Especialmente problemáticas fueron y son las «inspiradoras» películas del Ciu-

(41) Wyman, «The Lady's Not for Spurning», p. 5.

dadano Superestrella, concebidas por sus creadores pensando que eran, sin duda, positivas. A diferencia de las películas del Noble Guerrero, que al menos intentaron plantar cara a los prejuicios hacia la gente con discapacidades físicas y problemas de acceso, los filmes de Ciudadano Superestrella pasaron rozando tales problemas. La discriminación rara vez asomó su fea cabeza en estas películas y, además, llevaban implícitos mensajes negativos que los espectadores con minusvalías físicas no podían por menos que percibir: que la única gente discapacitada que vale la pena representar no son los tipos de carne y hueso (aparte de los extremos que representan los estereotipos de inocentes y villanos, por supuesto, con unos pocos veteranos entre ellos, para estar seguros) y que ningún minusválido que no efectúa una vuelta profesional dramática —incluyendo un intento obligatorio de hacerse pasar por capacitado— es un fracaso. Véanse las palabras de Irving Kenneth Zola, un minusválido que puso reparos al tipo de imágenes heroicas que aparecen en estas películas y en otros medios:

«En casi todas las historias de éxito que llegan al público hay un mensaje dual. El primero es muy importante, que porque tengamos polio, cáncer o esclerosis múltiple o tengamos limitado el uso de nuestros ojos, oídos, bocas o miembros, nuestras vidas *no* están acabadas. Todavía podemos aprender, ser felices, ser amantes esposos, padres e incluso realizar grandes hazañas. Este es el segundo mensaje que he empezado a aborrecer. Dice que si un Franklin Delano Roosevelt o una Wilma Rudolph pudieron SUPERAR sus minusvalías, lo mismo podrían y deberían hacer todos los discapacitados. Y si fracasamos, es *nuestro* problema, *nuestra* personalidad y *nuestra* debilidad. ¿Y qué pasa con las enfermedades crónicas? Nuestras vidas o cómo nos adaptamos no giran en torno a una sola actividad o un logro físico, sino alrededor de muchos, individuales y complejos.

Nuestra vida diaria no está llena de talento dramático, sino de rutina. Y, además, nuestras dificultades físicas no son transitorias, que puedan ser superadas de una vez por todas, sino que debemos hacerles frente una y otra vez durante el resto de nuestras vidas» (42).

Guiado por las fuerzas conservadoras del cine, el limitado acercamiento de Hollywood a la discapacidad durante los años cincuenta y principios de los sesenta contradecía el renovado interés del país por mejorar las vidas de los minusválidos. En 1954, el Congreso añadió varias enmiendas a la legislación originalmente aprobada durante la etapa de la I Guerra Mundial y en 1943, que ampliaban el programa de rehabilitación del Gobierno para que incluyera investigación, entrenamiento e instalaciones de apoyo que no estaban vinculadas específicamente a objetivos profesionales. Por primera vez, el programa federal de rehabilitación no estaba orientado exclusivamente hacia el trabajo. Excepto los intentos fallidos de 1959 y 1961 de aprobar una legislación para proporcionar servicios de *Independent Living* a la gente, sin hacer mención a su capacidad para trabajar, el programa de rehabilitación norteamericano fue, a todos los efectos, global y, para la fecha, uno de los programas sociales más amplios que financió.

Cuando el país entró en una nueva era de compromiso social en los años sesenta, los cambios que mejorarían las vidas de los minusválidos ya se estaban llevando a cabo. Los activistas por los derechos de los discapacitados continuaron ejerciendo presión sobre el Gobierno para promulgar una legislación favorable y el movimiento *Independent Living*, durante mucho tiempo reprimido en los pasillos del Congreso, ganó un renovado impulso. Una nueva actitud estaba echando raíces en la sociedad, que llevaría finalmente a la industria del cine —que entonces

(42) Zola, «Communication Barriers», pp. 142-143.

se recuperaba de su desastrosa depresión económica de postguerra y experimentó importantes cambios en la forma de hacer negocios— a alterar sus ideas sobre el tipo de personajes y estilos de vida que podía retratar. El titubeante movimiento de Hollywood hacia la integración había comenzado (43).

(43) Verville, «Federal Legislative History», p. 448; Gerben De-Jong, «Independent Living: From Social Movement to Analytic Paradigm», en *Psychological and Social Impact*, ed. Marinelli y Dell Orto, p. 44.

7. HACIA LA INTEGRACION

A principios de los años sesenta había pocas dudas de que la industria del cine había experimentado trastornos masivos y sus formas de hacer negocios habían cambiado definitivamente. En el umbral del catastrófico descenso de venta de entradas y otras exigencias, el sistema tradicional de los estudios y su forma de hacer películas en cadena había dado paso a un proceso más efectivo económicamente, por el cual las pequeñas compañías productoras independientes firmaron acuerdos contractuales con los grandes estudios. Estos últimos, que ejercían una considerable influencia a través de su vasta red de distribución y su poder económico, recientemente adquirido (como resultado de adquirir la parte de conglomerado que comenzó con la compra de la Music Corporation of America de la Universal en 1962), ayudaron a financiar muchos de los filmes contratados. De alguna manera, fue una inversión de papeles. Los productores independientes como Sam Goldwyn, Walt Disney y David Selznick tuvieron éxito durante la Edad de Oro, pero crearon solamente una pequeña parte de la producción total de Hollywood, e incluso en 1949 daban cuenta sólo de un 20 por 100. A principios de los sesenta, sin embargo, los independientes eran responsables de un 80 por 100 de las películas estrenadas a través de las viejas compañías. Arthur Penn, de *El milagro de Ana Sullivan*, personificó el espíritu de estos tiempos cuando declaró: «Todo lo que haga de ahora en adelante será independiente, con mis propias condiciones. Hay que tener las ideas y las agallas para llevarlo a cabo. No voy a colaborar en nada que no pueda controlar hasta el final» (1).

(1) Murray Schumach, «Hollywood Maverick», *NYT*, 28 mayo 1961, sec. 2, p. 7; Wasko, *Movies and Money*, p. 107; Penn se cita en Rex Reed, «Penn: Where Did All the Chase-ing Lead?», *NYT*, 13 febrero 1966, sec. 2, p. 3.

Como resultado de esto, la industria estaba haciendo películas que no llevaban el sello de estilo de un estudio en particular, en cosas como las estrellas, los géneros, los valores de producción y el «aspecto» general. El proceso de creación de películas al ritmo tradicional de una por semana, con escritores, directores y demás personal intercambiable, se había acabado; en su lugar, las nuevas compañías independientes elaboraban sus películas una por una. Los críticos y otros observadores del cine rara vez se referían a las «cintas de la MGM» o a las «películas de la Paramount» o a las «películas de la Warner Bros.». Muy influenciados por la reciente teoría francesa que elevaba al director a la categoría de «autor», comenzaron a llamarlas, en su lugar, «las películas de Preminger», «las cintas de Hitchcock» o «los filmes de Capra».

El ascenso de la filmografía independiente afectó al Cine del Aislamiento de muchas maneras. Para empezar, los nuevos productores no estaban tan preocupados como lo habían estado los antiguos jefes de los estudios sobre las antiguas filiaciones políticas de sus trabajadores, y a principios de los años sesenta, a menudo, comenzaron a ofrecer trabajo a los que estaban en la lista negra, con tal de que firmaran una declaración diciendo que ya no eran comunistas. Al menos cinco escritores de la lista negra volvieron al Cine del Aislamiento bajo estas condiciones durante los años sesenta y principios de los setenta, en filmes muy variados.

Además, el poder del Production Code había perdido fuerza hasta tal extremo que, a principios de los sesenta, los realizadores le prestaban una atención mínima a las antiguas directrices, particularmente después de descubrir que no solamente podían no acatar el código con impunidad, sino que también ganarían dinero haciéndolo. Los realizadores que trataban con la discapacidad física dieron a sus filmes una mayor resolución y valentía, mientras la autoridad del código continuó debilitándose.

Por último y quizá más significativamente, varios realizadores al final de la década estaban defendiendo un nue-

vo tipo de cine en Hollywood que se adaptaba perfectamente a la representación de la discapacidad física: películas serias sin tópicos, que no apuntaban al mínimo común denominador entre el público. Estas películas eran relativamente de bajo presupuesto, un hecho que para los cineastas no iba en detrimento de su trabajo. Luther Davis, un escritor-productor independiente que estrenó sus películas con la Paramount, es un buen ejemplo de esto: su habilidad para ejercer un alto grado de control sobre *Lady in a Cage* —un *thriller* de 1964 sobre una mujer, impedida de forma temporal, que es acosada por matones jóvenes y deja ciego a uno de ellos— estaba directamente relacionada con su decisión de contener los costes contratando principalmente a actores no conocidos. «En cuanto has de trabajar con grandes estrellas y grandes presupuestos, de repente, te encuentras a los estudios echándote el aliento en la nuca para que reescribas los guiones al nivel de una mentalidad de doce años para proteger su inversión», señaló (2). Las pequeñas películas serias, que habían sido éxito en Europa durante años, tardaron mucho en hacerse hueco en los Estados Unidos por la tradicional mentalidad «de superproducciones» de Hollywood, pero gradualmente tales películas, cuyos costes oscilaban entre 500.000 dólares y 1,5 millones, comenzaron a ser una parte respetable del cine comercial norteamericano.

Los mismos años estuvieron marcados por llamativos avances para y en favor de los discapacitados en la sociedad americana. Los sesenta y primeros años de los setenta fueron una época en la que los subgrupos socialmente desfavorecidos aceleraron su activismo en pro de los derechos civiles, y entre ellos había gente con discapacidades cuyas acciones, junto a las de los profesionales de la rehabilitación, llevaron al Congreso a aprobar una importante legislación al respecto, que incluía la Ley de Barreras Arquitectónicas (Architectural Barriers Act) de 1968 y la Ley

(2) Citado en Peter Bart, «The "Big" Little Picture», *NYT*, 11 abril 1965, sec. 2, p. 7.

de Rehabilitación (Rehabilitation Act) de 1973. El movimiento Vida Independiente había sufrido un revés en 1972, cuando el presidente Richard Nixon vetó la legislación aprobada en el Congreso —que hubiera dado a los programas de rehabilitación financiados por el Estado federal un sentido no vocacional más acusado—, impidiendo los estilos de vida de aquellas personas para quienes el trabajo no era un objetivo básico. A pesar de tal resistencia, sin embargo, algunos grupos públicos y privados hicieron historia a principios de los setenta estableciendo centros de Vida Independiente a nivel popular, entre los que destacaban los de Berkeley y Boston, el programa New Options en Houston y el Timbers en Wichita. Los centros, dedicados a ayudar a los minusválidos a recuperar el control sobre sus vidas, continuaron desempeñando importantes funciones, como Patricia Wright ha señalado: «Estos centros eran agencias de servicios dirigidas por discapacitados para los discapacitados. Ellos coordinaban las clases de servicios —asistencia, servicios a ciegos, interpretación para sordos, consejo de colegas y apoyo legal— que ayudaban a los minusválidos a hacer lo que ellos querían, en contra de lo que otra gente podía pensar que era bueno para ellos» (3).

Muchos realizadores independientes que trataron la discapacidad física desde mediados de los sesenta hasta principios de los setenta, reflejaron el progresismo de la época dando un tratamiento más accesorio a sus personajes minusválidos. En otras palabras, hicieron que la minusvalía ocupara buena parte de las vidas de sus personajes, pero no perdieron tiempo haciendo que ellos «superaran» las dificultades físicas y psicológicas. Empezaron a tratar a los personajes como gente que tiene una discapacidad, sin más, y los conflictos que introdujeron en sus argumentos estaban normalmente más relacionados con los prejuicios

(3) Patricia Wright, «Disabling Attitudes», *Contact*, primavera 1987, p. 6. Ver también Verville, «Federal Legislative History», pp. 448-450, y DeLoach *et al.*, *Independent Living*, pp. 17-18.

de los otros o con asuntos que trascendían a la discapacidad que con la rehabilitación de los personajes minusválidos o con sus conflictos internos. En un relato de una emisora de radio derechista llamada *WUSA* (1970), por ejemplo, un personaje menor llamado Filomena (Cloris Leachman), fuente de información aclaratoria para los espectadores, camina con bastones de metal y abrazaderas. Los realizadores se negaron a hacer un drama de su discapacidad. En algunos casos, los personajes eran versiones puestas al día de los viejos estereotipos, pero, al revisar estos estereotipos, los realizadores a menudo trataron las minusvalías de forma secundaria. En *Topacio* (*Topaz*, 1969), un civil, miembro de la OTAN, Henri Jarré (Philippe Noiret), está como Filomena en el programa de *WUSA*, incapacitado. Aunque la película revela más tarde que él ha estado trabajando para los soviéticos, su movilidad restringida parece más un atributo normal que un intento de Hitchcock y su escritor, Samuel Taylor, para sugerir un vínculo entre la discapacidad y el comportamiento malvado (4). Los esfuerzos de los cineastas estaban lejos de ser perfectos, pero cuando volvieron a considerar sus perspectivas y adoptaron la postura general sugerida anteriormente, pusieron en marcha su propia versión del convencionalismo.

Entre la vanguardia de los «nuevos» hombres de cine que abogaron por las producciones serias de bajo presu-

(4) Aunque el empleo de un bastón por parte de Jarré parezca principalmente secundario, Hitchcock creó en otras ocasiones personajes menores con discapacidades para acentuar algún extremo. Bruno Anthony (Robert Walker), de *Extraños en un tren* (1951) ayuda a un ciego a cruzar la calle momentos antes de estrangular a una mujer en un parque de atracciones. La yuxtaposición del comportamiento asesino y amable subraya aún más su naturaleza psicótica. En un ejercicio típico de Hitchcock diseñado para animar al público a identificarse con el comportamiento criminal, el personaje del título de *Marnie, la ladrona* (Tippi Hedren) teme que ha llamado la atención de una mujer de la limpieza mientras trata de irrumpir en una empresa a altas horas. Por casualidad, sin embargo, la mujer es sorda y no da cuenta de nada, lo que permite a Marnie y a los espectadores compartir un suspiro de alivio.

puesto había un tipo que, irónicamente, había sido uno de los responsables de producción de la vieja escuela: Pandro Berman, quien mientras trabajó en la RKO supervisó películas como *Cautivo del deseo* y *Esmeralda, la zíngara*, antes de trasladarse a la MGM en 1940, y cuya carrera cinematográfica finalmente se prolongaría cuarenta años. Incluso mientras estuvo trabajando en el viejo Hollywood, se sintió incómodo con la forma de hacer películas de éste y quiso delegar un control más creativo a sus subordinados que sus colegas. «Yo siempre pensé que una película debía ser el resultado de los sentimientos y los pensamientos de un hombre, sea un escritor, un director o un productor», dijo. «Yo nunca creí que todo debía estar entremezclado, había demasiada gente con demasiadas cosas que decir. Si tenía a un director que realmente tenía una idea, entonces pensé que debía dejarle llevar a cabo esa idea» (5).

Todavía asociado con la MGM, al final de su carrera, Berman comenzó a desarrollar un proyecto de bajo presupuesto con el director-escritor británico Guy Green, basado en *Be Ready with Bells and Drums*, de Elizabeth Kata, que exploraba la situación de una joven ciega que vive en la miseria con su madre, muy grosera, y su abuelo. Intentando obtener financiación para el proyecto, Berman descubrió que la MGM no sabía si iba a financiar el filme, porque él y Green lo habían concebido como una pequeña producción con actores poco conocidos. Como Berman afirmó amargamente durante la producción de la película, «los cerebros financieros de la industria del cine sólo pueden pensar en términos de estrellas, no de historias, y las grandes estrellas significan grandes presupuestos» (6). Después de avalar el proyecto con el talento de Sidney Poitier, un veterano con más de veinte películas en Hollywood, entre ellas *Porgy y Bess*, y Shelley Winters, actriz de cine desde principios de los años cuarenta que ganó un Oscar por su papel en *El Diario de Ana Frank* (*The Diary*

(5) Citado en Sherman, *Directing the Film*, pp. 18-19.

(6) Citado en Bart, «The "Big" Little Picture», p. 7.

of *Anne Frank*) en 1959, Berman, finalmente, llevó a la pantalla el proyecto, titulado *Un retazo de azul* (*A Patch of Blue*), en 1965.

«La década de 1960 reflejó una extraordinaria preocupación a nivel político por los pobres y los desfavorecidos económicamente, no conocida desde la depresión», afirmó Richard Verville en su breve historia de la relación entre el movimiento Vida Independiente y la legislación federal (7), y *Un retazo de azul* fue una de las primeras películas en mostrar una conciencia similar. La película trata de Selina D'Arcey (una principiante llamada Elizabeth Hartman), una pobre joven ciega que hace rosarios para ganarse la vida y que vive con unos parientes que están todo el día bebiendo ginebra: su despreciable madre, Rose-Ann, de fuerte temperamento (Winters, que ganó un Oscar a la Mejor Actriz Secundaria por su actuación), y su abuelo, un poco más amable, «Papaíto» (Wallace Ford, un veterano de Hollywood que había interpretado a un payaso capacitado en *La Parada de los Monstruos* allá muchos años atrás). Selina, al final, se hace amiga de Gordon Ralfe (Poitier), un periodista negro horrorizado por su falta de educación y otras lamentables condiciones de su vida y que le ayuda a salir de esto.

Poco después de que el público descubre que Selina perdió la visión en un accidente infantil, la película refleja varios intentos de Green y Berman de dotar con la mirada a su personaje discapacitado. Cuando ella se sienta junto a un árbol en el parque para ensartar rosarios, hay una escena en la que sueña despierta, por medio de un fundido encadenado de un primer plano, mostrando sus córneas nubladas, a otro que las muestra limpias. Ella sonríe y, por un momento, baila entre bosques y praderas fotográficamente sobreexposados. El ensueño concluye volviendo a fundir a un primer plano de su cara que muestra, de nuevo, sus córneas dañadas. Ella recupera la mirada otra vez momentos después, cuando le explica a su nuevo amigo,

(7) Verville, «Federal Legislative History», p. 449.

Gordon, cómo perdió la vista. Tenía cinco años cuando su padre, que era marinero, volvió a casa inesperadamente y encontró a Rose-Ann con otro hombre, al que atacó. Rose-Ann le tiró una botella de ácido a su marido, pero él la esquivó y le dio a Selina en la cara. Su recuerdo termina con una visualización de su minusvalía actual desde su perspectiva: en cámara subjetiva, la niña mira a Rose-Ann y un rayo de luz atraviesa la pantalla, volviéndola blanca segundos antes de fundirse en negro. Estos momentos, sin duda, apestan a manipulación y sensacionalismo (particularmente la última escena, que sugiere un castigo por el hecho de ver), pero sirven al importante propósito de señalar al público que ella es, de hecho, el centro del filme y contribuye a definir a su personaje en una dimensión que la palabra no puede lograr.

Un retazo de azul tuvo comentarios muy diversos en la prensa. El crítico de *Newsweek* consideró la película «un monumento al mal gusto que combina la quintaesencia de lo peor de clásicos como *Luces de la ciudad* y *El milagro de Ana Sullivan*» y «se las arregla para insultar simultáneamente a los negros y a los ciegos». La película tiene ecos de *Bright Victory* en el sentido de que una persona ciega es capaz de ir más allá del color de la piel para «ver» a la persona que hay debajo, pero el crítico también encontró defectos en esta cuestión: «Sin duda, la gente que hizo esta película pensó que estaban diciendo algo significativo sobre las relaciones raciales, sobre cómo una ciega puede ver a un hombre más claramente que un vidente intolerante. Pero las declaraciones importantes sobre el mundo real requieren gente real y observaciones maduras. *Un retazo de azul* no tiene ninguna. La chica, con su infinita tolerancia, y el chico, con su total devoción, [Hartman y Poitier tenían, respectivamente, veintitrés y cuarenta y un años en 1965] son sólo variaciones contemporáneas de viejos estereotipos despreciables.» Igual de venenoso que el crítico de *Newsweek* fue Clifford Mason, quien en un artículo del *New York Times* titulado *Un retazo de azul*, «probablemente la película más ridícula hecha

por Poitier», concluyó sus comentarios con diversas preguntas retóricas, una de las cuales comparaba a los ciegos con los animales: «¿Por qué va él al parque día tras día, se sienta con ella y hace sus rosarios y le compra comida? Porque tiene una sucursal privada de la Sociedad Protectora de Animales (SPA), la Sociedad Negra Protectora de las Chicas Ciegas Blancas, ¿la SNPCCB?» (8).

Otros escritores, sin embargo, fueron más sensibles —y menos validistas, sexistas y racistas— en sus juicios. Philip Hartung, de *Commonweal*, calificó *Un retazo de azul* como una película «de alta calidad» y sugirió que Green «estuvo acertado en mantener el sentimentalismo de este tierno cuento», criticando solamente su duración, la ocasional repetitividad y la sobreactuación de Winters. El crítico de *Time* también elogió al director-escritor, diciendo que «le había cogido el truco al mantener un tipo de idea que en otras manos podría pasar fácilmente del patetismo a lo común. El estilo de Green es sencillo, convincente y veraz, y habitualmente consigue sacar los más sorprendentes recursos internos de los actores». El periodista tuvo una alabanza particular para Hartman: «Selina, larguirucha y torpe, con una cara de una belleza sencilla que puede transformarse, inesperadamente, en una belleza eléctrica, se gana una simpatía auténtica, incorporando el coraje a su papel, sin edulcorarlo. Ella es dolorosamente real sin ser sentimentalóide, maldiciendo su destino, esquivando las piezas de la vajilla durante una batalla entre Winters y Ford o explicándole a Poitier, sin emoción, que ella tiene "experiencia" con los hombres por el brutal encuentro con uno de los amantes borrachos de su madre» (9). Aunque Green y Berman pueden ser culpables de cargar demasiado las tintas en la Dulce Inocente enfatizando la pasividad de Selina, también se enfrentan al tema de los pre-

(8) *Newsweek*, 27 diciembre 1965, p. 71; Mason, «Sidney Poitier», p. 1.

(9) *Commonweal*, 24 diciembre 1965, p. 376; *Time*, 17 diciembre 1965, p. 98.

juicios, mostrando que las actitudes sociales negativas, no su discapacidad, son los principales factores que la mantienen aislada.

La aparición de *Un retazo de azul*, a finales de 1965, coincidió con los preparativos para una obra de Broadway sobre otra heroína aislada con problemas de visión. *Wait Until Dark*, un *thriller* de Frederick Knott sobre una mujer, que se ha quedado ciega recientemente, acosada por unos delincuentes que buscan a la heroína escondida en su apartamento. Dirigida por Arthur Penn, *Wait Until Dark*, con Lee Remick y Robert Duvall como protagonistas, fue muy elogiada cuando se estrenó, a principios de 1966, e inmediatamente se convirtió en una película: *Sola en la oscuridad* (*Wait Until Dark*). Mel Ferrer, actor itinerante y director ocasional, se había convertido en productor y se dio cuenta de que la obra era el vehículo perfecto para su mujer, Audrey Hepburn, y Alan Arkin, muy solicitado como resultado de su trabajo en el filme de su debut, *¡Que vienen los rusos! ¡Que vienen los rusos!* (*The Russians Are coming! The Russians Are coming!*, 1966). Ferrer llegó a un acuerdo con la Warner para distribuir la película y contrató al equipo de guionistas formado por el matrimonio de Robert y Jane-Howard Carrington para adaptar la novela de Knott. Sin poder disponer de Penn, que ya se había comprometido en otros proyectos —incluyendo uno sobre discapacidad, *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*), que llegaría a la pantalla en 1970 (10)—, Ferrer escogió a un candidato inverosímil para dirigirla: Terence Young, un británico más conocido por sus carísimas películas de aventuras que por ser un director de actores con presupuestos modestos.

Aunque Young parecía totalmente en boga después de haber dirigido películas como *Agente 007 contra el Doctor No*, *Desde Rusia con amor* (*From Russia with Love*, 1963) y *Operación Trueno* (*Thunderball*, 1965), demostró que era un director razonablemente bueno para esta producción de menor escala, que apareció en las pantallas en 1967.

(10) Reed, «Penn», p. 3.

En un evidente cambio de dirección respecto a *Agente 007 contra el Doctor No*, *Sola en la oscuridad* se sale de la norma para presentar un amable retrato de su personaje minusválido. En realidad, demasiado amable: Susy Hendrix (Hepburn), peinada a lo chico, con su optimismo casi perpetuo y su animado comportamiento, se esfuerza demasiado en ser cordial. Ella está obsesionada con convertirse, según sus palabras, en «la ciega campeona del mundo» y está compungida cuando no llega a ser perfecta. Aparte de estas cualidades de Dulce Inocente y de sus maneras aristocráticas, que sugieren una posición acomodada (un retroceso a las películas conservadoras de la era apática de Hollywood), Susy representa un paso adelante en el Cine del Aislamiento. Hay que reconocer que ella es mucho más víctima que cualquier Dulce Inocente y el director no pudo resistirse a darle una forma de prisión a su aislamiento, fotografiándola detrás de la barandilla de la escalera, después de descubrir que le han cortado el teléfono. Pero, al contrario que otros personajes de la tradición de la Dulce Inocente, Susy es dura, consecuente y está llena de recursos en su lucha contra los criminales que le han infravalorado y han irrumpido en su apartamento.

La mayoría de los críticos que encontraron defectos en *Sola en la oscuridad* hablaron extensamente de profundas carencias en el argumento. Los comentarios del crítico de *Newsweek*, Joseph Morgenstern, eran típicos: «Muchos detalles de la trama no pueden resistir un examen profundo en este espectáculo excitante, irresistible e ininteligible. El lapsus más destacado es que no llamara a la policía inmediatamente, en vez de mandar a un amigo a buscar a su marido. Al menos, un crítico se dio cuenta de ello cuando la obra se estrenó en Broadway. Los guionistas no se encargaron de reparar este fallo y sólo el sindicato del transporte podía estar contento con la continuada presencia de un agujero tan grande por el que podría pasar un camión» (11). No obstante, la mayoría de los críticos le die-

(11) *Newsweek*, 6 noviembre 1967, p. 94.



Aislada del mundo exterior por unos delincuentes que han cortado su línea telefónica, Susy Hendrix (Audrey Hepburn) espera sin conocer los peligros a que se expone en Sola en la oscuridad. Copyright © 1967 Warner Bros. Seven Arts, Inc.

ron una puntuación muy alta a Hepburn por su sensibilidad y su refrescante retrato de Susy Hendrix.

La representación de la ceguera sufrió un cambio extraño el siguiente año, con *Barbarella (Barbarella)*, una película que parecía ejemplificar la era apática de Hollywood, si no fuera porque se trata de una coproducción franco-italiana que más tarde adquirió cierta notoriedad en los Estados Unidos como película de culto. Basada en una popular tira cómica francesa y desarrollada veinte siglos adelante en el futuro, *Barbarella* fue filmada en Roma por el director francés Roger Vadim, escrita por Vadim y por Terry Southern, el de *¿Teléfono Rojo?*, y producida por el italiano Dino de Laurentiis, que se aseguró de que fuera ampliamente exhibida en lo Estados Unidos mediante un

acuerdo de distribución con la Paramount. Con un reparto internacional, efectos especiales y un tema musical atroz, *Barbarella* narra la historia de la sensual protagonista del título (interpretada por la entonces esposa de Vadim, Jane Fonda) que vuela en su nave espacial rosa, en una misión para defender la paz intergaláctica. Después de estrellarse contra otro mundo, se encuentra con un ser alado medio desnudo llamado Pygar (John Philip Law, con peluca rubia) que se ha quedado ciego y le han abandonado en un misterioso laberinto y que ha perdido su capacidad de volar. Por suerte para todos los implicados, recupera su capacidad aeronáutica después de hacer el amor con Barbarella en su nido. Pygar, un Dulce Inocente siempre víctima (ha sido incluso «crucificado» por los «malos»), ahora remasculinizado, rescata no sólo a Barbarella, sino también a la malvada Reina Negra (Anita Pallenberg), que ha sido la fuente principal de todos sus problemas, incluyendo su minusvalía. Cuando Barbarella le pregunta por qué ha salvado a esta mujer, él responde con «Un ángel no tiene memoria», una réplica sosa que concluye una película igual de sosa.

Si *Un retazo de azul*, *Sola en la oscuridad* y *Barbarella* representan diversas versiones modernizadas del Dulce Inocente, *The Heart Is a Lonely Hunter* (1968) es una visión actualizada del Sabio Santo. Los realizadores habían estado interesados ya en 1950 en adaptar la novela de Carson McCullers, de 1940, sobre un sureño sordo cuya vida afecta a mucha gente, pero, por varias razones, el proyecto fracasó. Cinco equipos de producción, incluyendo a gente como Zero Mostel, Gavin Lambert, Sidney Meyers y José Quintero, trabajaron en el proyecto, pero siguió sin realizarse. Entre los frustrados realizadores estaba el guionista Thomas C. Ryan, que había estado intrigado por la novela durante años. «Yo escribí el guión hace unos cinco años. Y el libro era algo en lo que creía profundamente antes de hacerlo», dijo en 1967. «La historia de cinco personas unidas por la soledad y por necesidades acuciantes,

algunas de las cuales se resuelven y otras no, es algo bello y verdadero» (12).

La película se convirtió en una especie de obsesión para Ryan, quien, como sus predecesores, hizo frente a las dificultades produciendo el proyecto. «Terminé el libro el 11 de enero de 1962 y escribí la película», dijo. «En agosto de 1963 fui a casa de Carson McCuller, en Myack, y se lo leí. A ella le encantó. Pensamos que Sidney Lumet lo dirigiría, con Monty Clift en el papel del mudo. Entonces no pudimos conseguir ninguna garantía de Monty y el plan fracasó. Probamos con David Susskind. Probamos con Ely Landau. Pero no íbamos a ningún sitio. Los derechos volvieron a mí y yo volví a donde empecé. No podía interesar a la gente diciéndoles: "Mira, es sobre un sordomudo...". Todos dijeron: "Es muy bonito, pero no lo quiero ni regalado"» (13).

Cuando las cosas no podían ir peor, dos personas ayudaron a levantar el proyecto moribundo: el productor Marc Merson y el actor Alan Arkin. Merson fue, junto con Ryan, el productor de la película, después de que su compañía, la Brownstone Productions, adquiriera los derechos de la novela a principios de 1967. «Yo había oído hablar del guión de Ryan hace tiempo, y era consciente de la dificultad de traducirlo en términos de cine», dijo. «Pero me atraía mucho la idea y, cuando lo leí, hicimos el trato. Entonces, Arkin aprovechó la oportunidad de interpretar a Singer.» Arkin, interesado en el papel del sordo John Singer durante años, había estado siguiendo el tortuoso camino del proyecto y se puso en contacto con Ryan después del éxito de *¡Que vienen los rusos! ¡Que vienen los rusos!* y *Sola en la oscuridad*: «Tienes que darme el papel ahora», le dijo al escritor. «He tenido que pasar muchos problemas para llegar a ser una estrella, así que puedo interpretarlo» (14).

(12) Citado en A. H. Weiler, «Arkin Is a Lonely Hunter», *NYT*, 26 marzo 1967, sec. 2, p. 17.

(13) Citado en Pex Reed, «The Stars Fall on Alabama-Again», *NYT*, 10 diciembre 1967, sec. 2, pp. 19-20.

(14) Merson se cita en Weiler, «Arkin», p. 17. Arkin se cita en Reed, «The Stars», p. 20.

Con un guión en la mano y un protagonista, Ryan y Merson llegaron a un acuerdo con la Warner Bros.-Seven Arts para distribuir y cofinanciar la película (Ryan señaló con sorpresa que uno de los ejecutivos de la Warner había dicho: «hay películas que deben hacerse tanto si dan dinero como si no») y contrataron a Joseph Strick para dirigirla. El rodaje se empezó en septiembre de 1967 y desde el principio surgieron «diferencias creativas» entre Strick y Ryan. Discutieron por el deseo del director de convertir la relación de Singer con otro hombre en una relación homosexual y enfatizar la tristeza y depresión de la historia. Strick abandonó el proyecto y Ryan y Merson reclutaron a toda prisa a Robert Ellis Miller, un director más conocido por su trabajo en televisión, para ocupar su lugar. Por su parte, Miller estaba encantado de participar en la adaptación de la novela de McCullers. «La leí en el colegio y siempre quise dirigirla», dijo. «Acababa de terminar *Dulce noviembre (Sweet November)* con Sandy Dennis e iba a tomarme un descanso en la playa cuando me llegó la oferta y aproveché la oportunidad.» El rodaje finalmente se llevó a cabo en el otoño y el invierno de 1967, en Selma, Alabama, y la Warner Bros. estrenó la película el año siguiente (15).

The Heart Is a Lonely Hunter es inusual ya que tiene varios personajes discapacitados: principalmente, John Singer y Spiros Antonapoulos (interpretado por Chuck McCann), ambos sordos y mudos. Antonapoulos es también deficiente mental —el filme le presenta como un alegre niño gordo que hace cosas como romper el escaparate de una tienda para coger algunos bollos, sin darse cuenta de las consecuencias— y cuando su primo, desesperado, le interna en un hospital del Estado, Singer, normalmente un tipo sin pretensiones, deja su trabajo en un almacén de joyería y se traslada a la pequeña ciudad sureña de Jefferson para estar cerca de su amigo.

(15) Un ejecutivo desconocido de la Warner se cita en Reed, «The Stars», p. 20; Miller se cita en p. 19.

Mientras están viviendo en Jefferson, Singer se relaciona con varios tipos que tienen muy mala suerte y que le aportarán muchas experiencias: entre ellos, Mick Kelly (Sondra Locke, en su debut), una joven resentida al principio con Singer por alquilar una habitación en casa de sus padres que iba a ser para ella; Jake (Stacy Keach), un trabajador patoso y un alcohólico al que nunca le salen bien las cosas, y Coperland (Percy Rodrigues), un médico negro que está distanciado de su hija y que se niega a tratar a blancos por miedo a ser visto como «que se le convence fácilmente». Como el clásico Sabio Santo que floreció durante las décadas de 1930 y 1940, Singer es amable, asexual y espiritual y percibe cosas que otros no pueden ver. Aunque es sordo, relativamente joven y el personaje principal —cualidades que le apartan de los Sabios más tradicionales—, él personifica el mismo tipo de ironía. Como los personajes ciegos de las primeras películas, que eran los únicos que podían «ver», el sordo Singer es el único que «escucha». De hecho, llega a ser un personaje como Cristo, que toma las cargas de otros sin pedir nada a cambio; cuando Singer, a solas con su dolor, se suicida tras enterarse de que su amigo Antonapoulos ha muerto en el hospital, aquellos a los que ayudó, finalmente, le reconocen la deuda que tenían con él. «Ninguno de nosotros le conocía realmente», afirma Copeland a Mick ante la tumba de Singer. «Nosotros le llevábamos nuestros problemas, sin darnos a pensar que él también podía tener problemas.»

A pesar de las buenas intenciones de los realizadores, *The Heart Is a Lonely Hunter* resulta muy inconexo y des centrado, carente de la fuerza de un filme cuidadosamente estructurado e imperfecto en otros aspectos clave. Haciendo que Singer esté casi sin voz (sin duda pensaron que estaban haciendo una declaración de algún tipo, creando un «cantante [*singer* en inglés]» sin voz) y haciendo que los otros personajes se refieran a él casi siempre como «el mudito», la película perpetúa uno de los estereotipos sobre los sordos más insidiosos, mientras, al parecer, plantean una crítica sobre esto. Además, Singer está siempre



Una extraña película con más de un personaje sordo, The Heart Is a Lonely Hunter, protagonizada por Alan Arkin (izquierda) y Chuck McCann en los papeles de John Singer y Spiros Antonapoulos, respectivamente. Copyright © 1968 Warner Bros. Seven Arts. Inc.

aislado, no sólo por la falta de sensibilidad de los otros personajes hacia sus necesidades, sino también porque los realizadores se negaron a que sus conversaciones con las manos fueran accesibles al público no conocedor del Lenguaje de Signos Americano.

Los espectadores familiarizados con este código vieron problemas de varias clases. Como John Schuchman ha señalado, cualquiera que conozca el lenguaje se da cuenta enseguida cuando los actores oyentes que interpretan a personajes sordos lo manejan con torpeza, al contrario de lo que presumía el fanfarrón de Arkin. («El lenguaje de los signos es lo más fácil de aprender», dijo. «Yo lo pillé en un día o dos».) Una escena en la que Singer se relaciona con

un negro sordo interpretado por Horace Oats, que realmente era sordo y conocía bien el lenguaje, sólo acentuó la falta de facilidad de Arkin con el lenguaje y subrayó que no es apropiado escoger a un actor oyente para un papel así (16).

Para ser justo con Arkin, él alegó que tuvo una experiencia aclaratoria mientras trabajaba en la película. «Visité una escuela para sordomudos en Montgomery y aprendí que no eran monstruos», dijo. «El estereotipo que tenía en mente eran siempre gente que no eran muy brillantes, gesticulando como locos todo el tiempo, tratando de expresarse, y emocionalmente indisciplinados. Supongo que lo aprendí de ver a Patty Duke en *El milagro de Ana Sullivan*. Entonces los conocí y encontré una variedad infinita de caracteres, personalidades e inteligencias.» Aunque el actor, que también admitió que «este personaje no se parece en nada a mí», indicó que todavía tenía un montón de cosas que aprender, al menos en cuanto a delicadeza: «Este es el papel más difícil que he interpretado, pero se ha terminado eso de representar a los mudos como monstruos. He aprendido que la única diferencia entre ellos y nosotros es que ellos hacen el amor de forma más silenciosa» (17).

Mientras Arkin se felicitaba por su profundo conocimiento de la experiencia de la sordera, otro actor iba a terminar su carrera en el cine con una experiencia de otro tipo. Jay C. Flippen, un veterano artista de Broadway que empezó su carrera en Hollywood a mediados de los años treinta y se especializó en películas del Oeste y otras obras de acción, estaba participando en el *western* cómico *La ingenua explosiva (Cat Ballou)*, en 1964, cuando se le desarrolló una infección en la pierna derecha y tuvieron que amputársela poco después. Flippen, que tenía entonces sesenta y cuatro años, comenzó a utilizar una silla de ruedas

(16) Schuchman, *Hollywood Speaks*, p. 69; Arkin se cita en Reed, «The Stars», p. 19.

(17) Citado en Reed, «The Stars», p. 19.

y, como hizo Lionel Barrymore antes que él, continuó con su profesión hasta su muerte en 1971. Además de actuar en varios programas de televisión, Flippen interpretó papeles secundarios en tres películas: *Los malvados de Firecreek* (*Firecreek*, 1968), con James Stewart y Henry Fonda; una saga de bomberos en un pozo de petróleo llamada *Los luchadores del infierno* (*The Hellfighters*, 1969) y *The Seven Minutes* (1971), una adaptación de Russ Meyer a partir del *bestseller* de Irving Wallace, una crónica de un juicio por pornografía. En estas tres películas la movilidad impedida de los personajes que interpretó fue accesoria.

Los papeles con discapacidad también fueron la especialidad de uno de los colegas de Flippen en *Los luchadores del infierno*, John Wayne. Fue el guionista minusválido Spig Wead en *Escrito bajo el sol* y un pistolero profesional que sufre prolongados ataques de parálisis como resultado de un disparo que le dio cerca de la columna en *El Dorado* (*El Dorado*, 1967). Wayne interpretó a su manera en *Valor de ley* (*True Grit*, 1969), un *western* sobre una chica de catorce años llamada Mattie Ross (Kim Darby) que contrata al *sheriff* Reuben J. «Rooster» Cogburn, que no ve de un ojo, para que le ayude a perseguir al forajido que asesinó a su padre. El papel de Cogburn significaría la cumbre de la carrera de Wayne.

Los realizadores de *Valor de ley* se inspiraron en una novela del mismo nombre de Charles Portis, que fue publicada por primera vez por entregas en el *Saturday Evening Post* y después, en 1968, como libro. En el equipo de realización estaba el director Henry Hathaway, que había tratado de forma intermitente con la discapacidad física durante varias décadas. (Entre sus muchos filmes estaban *El beso de la muerte* —*Kiss of Death*—, de 1947, y *A 23 pasos de Baker Street*, de 1956.) También estaban el veterano productor Hal Wallis, que había supervisado películas tan variadas como *Los crímenes del Museo*, *The Sea Wolf* y *Kings Row*, para la Warner Bros., antes de hacerse independiente en 1944, y la guionista Marguerite Roberts, incluida en la lista negra desde 1951, después de negarse a

cooperar con la HUAC, y que había vuelto a trabajar en Hollywood hacía poco (18).

Valor de ley, que finalmente recaudó más de 15 millones de dólares en taquilla —fue uno de los *westerns* más rentables—, condujo en 1975 a una secuela de peor calidad titulada *El rifle y la Biblia (Rooster Cogburn)*, ilustrando, entre otras cosas, la creciente relación entre Hollywood y otras industrias culturales. Portis escribió su novela con el anciano Wayne en mente para el papel de Cogburn (incluso pensó que Mattie, que le llama «una roca tuerta de Grover Cleveland», se refiera a él en la siguiente cinta como si tuviera cuarenta años) y le envió galeras de la novela sin publicar para que ejerciera su influencia y lograra que se produjera la película. El «Duque» se dio cuenta inmediatamente de su potencial y ofreció 300.000 dólares por los derechos de pantalla, pensando dirigir él mismo la película, pero perdió contra el productor Wallis, que había hecho una oferta más lucrativa con su distribuidora, la Paramount: 500.000 dólares, con Simon y Schuster —una compañía que, como la Paramount, había sido adquirida recientemente por el gigante Gulf+Western— dispuestos a publicar el libro.

Roberts siguió la estructura narrativa general de la novela en su guión, pero descartó algunas cosas. Portis hizo de Mattie el personaje principal del libro, escribiéndolo desde su punto de vista, como una mujer mayor que contempla su vida mirando atrás, pero Roberts, sin duda consciente de que, a menudo, los «recuerdos» no funcionan muy bien en las películas y de que Cogburn probablemente dominaría la versión fílmica en virtud de la fuerza de Wayne en la pantalla, evitó este tratamiento en favor de una sucesión más lineal de los acontecimientos.

Otra diferencia es el final de la película. En el original, Mattie se rompe un brazo con el retroceso de un rifle, que

(18) La MGM dio por terminado su contrato cuando le quedaban veintidós meses para finalizar, cuando ella se acogió a la Quinta Enmienda durante el segundo turno de audiencias de la HUAC. Ver *NYT*, 23 noviembre 1951, p. 32.

le tira a un nido de serpientes, y pierde el miembro poco después (con la característica falta de sensibilidad, Mattie se refiere a sí misma años más tarde como «una mujer con cerebro, sincera y con una manga colgando»). Este tratamiento le parecía demasiado deprimente a Roberts y lo cambió, como señaló el propio Wayne: «En el libro, Mattie pierde la mano a causa de una mordedura de serpiente y yo muero, y en la última escena del libro ella está mirando mi tumba. Pero Marguerite Roberts le dio otra inspiración al guión. Mattie y Rooster van a visitar los terrenos de la familia de ella cuando ya está curada de la mordedura de la serpiente. Por entonces es invierno y ella le ofrece a Rooster que le entierren allí algún día, ya que no tiene su propia familia. Rooster acepta encantado, mientras no tenga que ocupar la tumba demasiado pronto. Así que monta en su caballo y dice: “Ve y busca un hombre viejo y gordo algún día”. Entonces, espolea al caballo y salta una valla, sólo para mostrar que todavía puede hacerlo» (19).

A pesar de renegar de uno de los hechos de discapacidad de la novela, Roberts y los otros realizadores siguieron fieles en lo principal: la lesión ocular de Cogburn. La película y la novela muestran que la pérdida de su ojo —una herida de la Guerra Civil— y su avanzada edad no le impiden hacer su trabajo como es debido, y a Wayne le atraía tanto el aspecto de su personaje que cuando recogió el Premio de la Academia al Mejor Actor dijo: «Si lo hubiera sabido, me habría puesto un parche treinta y cinco años antes.»

Marguerite Roberts no fue la única escritora de la lista negra que hizo un gran regreso en 1969. Ese año también fue favorable para Waldo Salt, que ganó un Oscar al Mejor Guión por una película que también trataba con la discapacidad física, aunque de forma muy distinta: *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*). En la lista negra desde

(19) Citado en Roger Ebert, «Can That Fat Old Man Be John Wayne?», *NYT*, 29 junio 1969, sec. 2, p. 15.

1951 hasta 1962, Salt había vuelto como el guionista principal del ilegítimo *Taras Bulba*, una película que olvidó pronto. «La United Artists decidió que no querían que les pillaran contratando a un escritor de la lista negra, así que decidieron atribuírmelo», recordó. «Ojalá no lo hubieran hecho. Supongo que hizo más daño a mi carrera que la lista negra» (20). Salt alcanzó su punto más bajo tras escribir los guiones para otros dos fracasos de principios de los sesenta y volvió a Nueva York para terminar la carrera de escritor de televisión, que había empezado durante los años de la lista negra, dejando a su familia en California. Salt descubrió después que estaba previsto hacer una película basada en la novela, de 1965, *Midnight Cowboy* de James Leo Herlihy, pero los principales implicados —el productor Jerome Hellman y el director John Schlesinger— tenían dificultades para encontrar a alguien que pudiera ayudarles a desarrollar un guión viable. La fuerza de un guión para el cine sin producir que Salt había escrito en 1967, llamado *The Artful Dodger*, indujo a Hellman y Schlesinger a contratarle para escribir el guión de la película.

La novela y el consiguiente filme cuentan la historia de Joe Buck, un joven tejano ingenuo que viaja a Manhattan con la esperanza de convertirse en un semental muy cotizado, y de Ratso Rizzo, un neoyorquino con malas pintas, con problemas de columna, del que se hace amigo. Siguiendo las pautas de Herlihy, los realizadores, como sus compañeros de *Un retazo de azul*, construyeron a su personaje minusválido pobre. Rizzo, un chulo y un ladrón, vive en un bloque de apartamentos en ruinas y sobrevive principalmente mediante el ingenio espabilado por años de vivir en las calles. Sin embargo, la tuberculosis está acabando con él, como revela una persistente tos seca.

Al adaptar la novela de Herlihy, Salt se basó en algunas de sus propias experiencias en Nueva York para recrear a Rizzo. Schlesinger señaló que «la experiencia en la vida de

(20) Citado en *Waldo Salt*.

Waldo, buena y mala» contribuyó a dar forma a la película. La hija de Salt, Deborah, recordando una visita que le hizo mientras trataba de reconstruir su carrera en televisión y vivía en un hotelucho, ofreció una gráfica ilustración de este punto: «El está enfermo y yo le llevo algo de sopa y está en esa pequeña habitación, fría, y en esa pequeña cama, que es realmente estrecha», dijo. «Está pálido y tose, tiene neumonía y está realmente triste y pasa por una crisis en su vida» (21).

Con el guión de Salt en la mano, Hellman y Schlesinger comenzaron a rodar durante la primavera de 1968 en localizaciones de la ciudad de Nueva York, Texas y Florida, con Dustin Hoffman, tras su aplastante éxito en *El Graduado* (*The Graduate*, 1967), en el papel de Rizzo y un actor poco conocido llamado Jon Voight como Joe Buck. La producción sorprendió a la industria del cine (la recién creada tabla de valoración le puso a toda prisa una «X» por su perversión sexual, una valoración reducida más tarde a una «R») y a los críticos. Un poco de esto último fue desechado por el estilo fragmentario de Schlesinger, particularmente en su manejo de los *flashbacks* de Joe sobre Texas, pero, en general, la comunidad de críticos estaba de acuerdo en su elogio de la película y, en particular, alabó la actuación de Hoffman como Ratso Rizzo. Stanley Kauffmann, de *The New Republic*, que describió a Rizzo como un «lisiado de los barrios bajos, tramposo y ganador, que tiene los dientes verdes y el pelo sucio y que, por encima de todo, está muriendo tísico —el sueño de un actor—», expresó la opinión de la mayoría de los críticos cuando dijo que Hoffman «tiene una visión de Ratso que él ha elaborado, como siempre hace, hasta el más pequeño detalle físico... La luz de sus ojos es la mirada de una comadreja de verdad; descubre la fraternidad de mala gana y los momentos claves, lejos de alcanzar la mímica de cualquier *night-club*, son hermosos. Yo no olvidaré fácilmente a Hoffman estremeciéndose en el catre de su sórdi-

(21) Schlesinger y Salt se citan en *Waldo Salt*.



Cowboy de medianoche, protagonizado por Jon Voight y Dustin Hoffman, fue un punto decisivo en la carrera del guionista Waldo Salt, que más tarde sería el escritor principal de *El regreso* (Coming Home). Copyright © 1969. United Artists Corp.

da habitación, diciendo, lleno de pánico, a Joe: “Hey, no te enfades... pero no creo que pueda volver a caminar nunca más”» (22).

Además de la aclamación de los críticos, *Cowboy de medianoche* ganó Oscars a la Mejor Película, Mejor Director y Mejor Guión Adaptado (Hoffman y Voight, ambos nominados para Mejor Actor, perdieron en beneficio de John

(22) *The New Republic*, 7 junio 1969, p. 20. Hoffman compartió la declaración de Kauffmann de que el papel era «el sueño de todo actor. Este tipo de papel, un personaje real, es el más fácil para mí», dijo. «Lo difícil para mí es no tener una voz particular para el papel, unos andares concretos. Y empiezo a preguntarme si hacer estos papeles no es como rajarse, porque son tan fáciles...» Citado en Tom Burke, «Dustin Hoffman Graduates», *Eye*, mayo 1969, p. 54.

Wayne por su actuación en *Valor de ley*, y hay quien dice que por el trabajo de toda su vida), y esto recuperó la carrera como guionista de Salt. El nunca olvidó la experiencia y, después de escribir o participar en los guiones de otros filmes, incluidos *Serpico* (*Serpico*, 1973) y *Como plaga de langosta* (*The Day of the Locust*, 1975), volvió al Cine del Aislamiento con el guión de una de las películas de Hollywood más sensibles que se hayan hecho sobre la discapacidad física.

Mientras tanto, otros realizadores continuaron explorando distintos aspectos del estilo de vida de los minusválidos. El tema de la pobreza que Salt y sus compañeros examinaron encontró también su expresión, de forma menos dramática, en otra película de discapacidad del período: *Dime que me amas, Junie Moon* (*Tell Me That You Love Me, Junie Moon*, 1970). Escrita por Marjorie Kellogg a partir de su novela y producida y dirigida por Otto Preminger, la película trata de verdad los temas de la no institucionalización y la vida independiente, ofrece un retrato excepcionalmente raro de una persona con epilepsia y, como otras películas progresistas anteriores (principalmente *Home of the Brave* y *Bright Victory*), establece un vínculo entre el validismo y el racismo (23).

(23) Los realizadores de Hollywood han demostrado que vacilan a la hora de tratar con la epilepsia y han tratado de evitar las formas que caracterizan los ataques de grandes males (por ejemplo, las convulsiones). Entre las pocas cintas que tratan la epilepsia están *Dr. Kildare's Crisis* (1940), una del ciclo de películas que presentan a Robert Young como un hombre afectado por una variante no hereditaria; *Night Unto Night* (1949), un filme dirigido por Don Siegel y protagonizado por Ronald Reagan en el papel de un bioquímico que tiene epilepsia y que, por desgracia, esto implica que el trastorno es equivalente a una sentencia de muerte, y, por último, *Los hermanos Karamazov* (1958), una adaptación de la novela de Dostoievsky escrita y dirigida por Richard Brooks y que tenía entre los personajes del título a un hombre con epilepsia interpretado por Albert Salmi. Estas producciones norteamericanas están en marcado contraste con una comedia negra italiana titulada *I Pugni in Tasca*, una película de 1966 dirigida por Marco Bellocchio sobre un joven epiléptico que planea asesinar a su madre ciega, a su hermana epiléptica y a un hermano menor defi-

Dime que me amas, Junie Moon comienza con un doctor que lleva a un tropel de internos por todo el hospital y utiliza su tono más impersonal para describir a un número de pacientes, incluyendo a los tres jóvenes que son los personajes principales de la película: Junie Moon (Liza Minnelli), una mujer que sufre quemaduras de tercer grado en el brazo izquierdo y en la cara; Arthur (Ken Howard), propenso a ataques epilépticos, y Warren Palmer (Robert Moore), un homosexual que usa una silla de ruedas y que habla alegremente de suicidio. Cuando salen del hospital, los tres deciden vivir juntos y «poner en común nuestras discapacidades», en palabras de Warren. Como le dice a un trabajador social, «entre los tres tenemos un buen par de manos, un buen par de piernas, tres buenos hígados, tres corazones cálidos y tres cerebros en funcionamiento». Ellos se trasladan a una casa en mal estado, desocupada durante quince años, pero amueblada, a la que Arthur equipa con una rampa para Warren.

La casa se convierte en el blanco de bastantes comentarios sobre la experiencia de los discapacitados. Cuando los tres juntos exploran los alrededores, por ejemplo, Warren se refiere a los problemas arquitectónicos a los que se enfrentan tantas personas, señalando sarcásticamente que todas las puertas de los baños del país son media pulgada demasiado estrechas. Más tarde se convierte en objeto de afrentas validistas y homófobas (hechas, por desgracia, por otro minusválido) y, durante una disputa, Arthur, psicológicamente perturbado, sale con «te diré una cosa: Junie Moon y yo hacemos todo el trabajo aquí. Tú, sentado en ese, ese, ese pequeño trono con ruedas y dando órdenes como una maldita reina».

La asociación del racismo con el validismo en *Dime que me amas, Junie Moon* sucede, por ejemplo, cuando el trío recibe en casa a una amiga del hospital, una mujer negra a la que sólo le quedan unas semanas de vida. Una

ciente mental para permitir a su hermano mayor que le guíe en una vida de integración.

vecina dice con disgusto a su marido: «La nueva es negra», a lo que él responde: «En lo que a mí respecta, son todos negros.» El amante negro de Warren, un tipo musculoso conocido como «Beach Boy» (Fred Williamson), también se da cuenta del parentesco de las dos formas de prejuicios —aunque desde una perspectiva distinta— cuando se refiere a sí mismo y a Warren diciendo: «nosotros los negros tenemos que estar unidos». A pesar de su progresismo y de su perspicacia en ciertos asuntos, *Dime que me amas, Junie Moon* es una película más molesta que otras. Quiriendo curar a Warren de algo, pero dándose cuenta de que las discapacidades curables son ya indefendibles en las películas, Kellogg y Preminger añadieron algo extraño a la historia haciendo que una mujer le «cure» de su homosexualidad durante un encuentro nocturno en la playa. El tratamiento del epiléptico Arthur es particularmente problemático. Los realizadores no sólo le hicieron caer en ideas validistas durante un momento de debilidad, sino que le hacen sufrir mediante sueños vívidos y excepcionalmente desconcertantes, a través de los que ellos también trataron de conectar la epilepsia con la inestabilidad mental. Además de esta imagen inquietante de Beach Boy llevando a Warren sobre sus hombros como un saco de patatas a una fiesta y a algún sitio más, el público no podía sino coincidir con Lauri Klobas en que esta película, en general pobremente recibida, está entre «las representaciones más extravagantes de la minusvalía jamás filmadas» (24).

Mientras estas películas con mensajes entremezclados se proyectaban en los teatros, una corriente que socavó temporalmente este período de buenas intenciones comenzó a hacer sentir su presencia. Empezó bastante furtivamente, con humor, con *Pequeño gran hombre* (*Little Big Man*, 1970), *Empiecen la revolución sin mí* (*Start the Revolution Without Me*, 1970) y la británica *La naranja mecánica* (*A Clock-work Orange*, 1971). La primera, una saga

(24) Klobas, *Disability Drama*, p. 414.

de crecimiento descontrolado, dirigida por Arthur Penn, sobre un anciano de ciento veintiún años que alega ser el único superviviente de la última posición de Custer. La cinta tiene a un compasivo Sabio Santo actualizado —el nominado al Oscar Dan George en el papel de Old Lodge Skins, un jefe cheyenne que se ha quedado ciego, y ofrece ideas como «mis ojos todavía ven, pero mi corazón no recoge más» y mucha sabiduría al personaje del título—, pero también presenta de forma cómica al personaje del malvado Allardyce T. Meriweather (Martin Balsam), un estafador que, cuando se nos muestra, ha perdido una oreja y una mano y que más tarde pierde un ojo y una pierna, todo en relación a sus trucos fuera de la ley. Como el protagonista de la película, Jack Crabb (Dustin Hoffman, de *Cowboy de medianoche*), señala correctamente, «la decepción fue su vida, aunque le cercenara poco a poco». *Empiecen la revolución sin mí* tiene entre sus personajes secundarios a un ciego (Murray Melvin) que sirve como centinela en la Revolución Francesa y que más tarde lucha con una estatua durante la escena del clímax de la película, en la que los campesinos asaltan el palacio de Luis XVI. Como en *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, la más infame de sus secuencias se refiere a un joven matón llamado Alex (Malcolm McDowell), quien, con sus amigos, asaltan a una pareja al ritmo de «Cantando bajo la lluvia», dejando a la mujer muerta y al hombre paralítico. El hombre, un destacado escritor llamado Alexander (Patrick Magee) que ahora utiliza una silla de ruedas y representa ostensiblemente la mitad civilizada de Alex, se vuelve un maníaco tras encontrarse accidentalmente al joven otra vez y lleva a cabo una estrafalaria venganza basada en la música.

Estas películas, todas con contextos excesivamente violentos, estaban en la vanguardia de una fase de rápido avance que ensombreció, aunque brevemente, el inestable desplazamiento de Hollywood hacia el convencionalismo: la creación de imágenes malignas que fueron tan simplistas en su mayoría que invitaban a la parodia de inmediato. Los últimos años sesenta y primeros de los setenta fue

una época en la que los americanos estaban viendo cada noche violencia televisada en forma de reportajes informativos de la guerra de Vietnam, y ciertos realizadores, percibiendo la carnicería como sintomática de las profundas incertidumbres morales del período, hicieron películas que o bien criticaron la falta de sentido de la violencia excesiva o se sumieron en ella o ambas. Las películas bélicas y las del Oeste constituyeron la mayor parte de esta corriente de corta duración.

Los realizadores de Hollywood, que sostuvieron enfoques pesimistas sobre la guerra de Vietnam en particular y sobre los sucesos bélicos en general, a menudo escondieron sus sentimientos haciendo películas con contextos no vietnamitas. Las más populares de estas películas —*Trampa 22* (*Catch-22*, 1970) y *MASH* (*MASH*, 1970), con los escenarios de la II Guerra Mundial y la guerra de Corea, respectivamente— suavizaron sus desoladores puntos de vista con fuertes dosis de humor negro, pero otras dos películas de esta tradición, que tienen como protagonistas a veteranos disminuidos, son implacablemente macabras: *El seductor* (*The Beguiled*, 1971), basada en la Guerra Civil norteamericana, y *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, 1971), basada en la I Guerra Mundial.

Producida y dirigida por Don Siegel con la productora Malpaso, de Clint Eastwood, y distribuida mediante la Universal, *El seductor* está protagonizada por Eastwood en el papel de John McBurney, un solitario cabo de la Unión que sale de una batalla con una pierna rota y malherido. Una chica sureña de doce años (Pamelyn Ferdin) descubre a McBurney semiinconsciente y, finalmente, le lleva a una escuela aislada en el bosque donde ella y un puñado de jóvenes estudian cosas como francés y ganchillo, incluso mientras la guerra ruge a su alrededor. La directora de la escuela, Martha Farnsworth (Geraldine Page), le invita a quedarse y recuperarse, para preocupación de los demás, que están incómodos teniendo al «enemigo» entre ellos. Como es el único hombre en un edificio lleno de mujeres

sexualmente reprimidas, McBurney pronto despierta celos y acaba en un hervidero emocional y en una serie de camas que le llevan a su perdición. Judith Kass describió la película en estos términos: «*El seductor* presenta a Eastwood como el único gallo en el gallinero, haciendo alarde de su sexualidad frente a varias mujeres frustradas que finalmente le pagan con la misma moneda, primero confinándole, amputando su pierna y, al final, asesinándole» (25).

Aunque este personaje melancólico de lentos movimientos presenta a McBurney como una víctima (aunque no advierte muchas cosas, se da cuenta de que Martha le ha amputado la pierna porque, según sus palabras, «no me metí en tu cama», y, realmente, la película equipara la amputación con la castración en varias ocasiones), él apenas responde al esquema de un Dulce Inocente. Es, sin duda, un mentiroso y un oportunista de la peor calaña y Siegel explotó su arrolladora vanidad y relativa falta de movilidad para hacerle vulnerable a varios asaltos. Como Kass afirmó: «las limitaciones de espacio de Eastwood, combinadas con su minusvalía física y su orgullo, son su perdición. Dándole más sitio, podía haberse escapado, psíquica o realmente. Podía haberse dado cuenta de que el estado de ánimo de las mujeres había cambiado, que iban —conscientemente o no— a atacarle en masa... En ésta, la película más negativa de Don Siegel, el pesimismo es infinito. Nadie es intachable; todos son culpables» (26).

Vale la pena señalar que el guión original de *El seductor* era de Albert Maltz, que había trabajado con las minusvalías en tiempo de guerra antes, en *Pride of the Marines*, y como uno de los «Hollywood Ten» cumplió condena en una penitenciaría federal por negarse a cooperar con el Comité de Actividades Anti-Americanas. Sin aparecer en los títulos de crédito desde 1948, Maltz al final encontró trabajo sin utilizar seudónimos como escritor para la pelí-

(25) Rosenthal y Kass, *Browning, Stegel*, pp. 80-81.

(26) *Ibid.*, pp. 145-146.

cula de la Universal, protagonizada por Eastwood y dirigida por Siegel, titulada *Dos mulas y una mujer* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970) y, antes de que terminaran de rodar esa película, hizo un borrador de guión para *El seductor*, basado en el libro de Thomas Cullinan, al que se añadían un mapa de los alrededores de la escuela y otras ilustraciones. El había concebido la película como un tratado de sentimientos contenidos en contra de la guerra, un punto de vista que no coincidía con el del director. (Varias semanas después de que Maltz completara su borrador, Siegel se quejaba a Eastwood de que «escribía en un estilo victoriano, el diálogo, a veces, es bastante afectado. No hay suficiente excitación, suspense, terror. Debería ser macabro, horrible en su intensidad».) Unos escritores desconocidos, John Sherry y Grimes Grice, revisaron junto con Siegel el guión de Maltz, hasta tal extremo que él acabó sin tener ningún reconocimiento por su trabajo (27).

Siegel vio la película como algo especial —«*El seductor* es la mejor película que he hecho y, posiblemente, la mejor que haré», dijo en una entrevista en 1972—, pero le decepcionó la estrategia de márketing. Quería que la Universal la presentara a los festivales de cine y la exhibiera en pequeños teatros, pero ésta, para quien Clint Eastwood y «el estudio de un personaje melancólico y de movimientos lentos» eran términos mutuamente excluyentes, la trató principalmente como una película comercial y logró unos beneficios y un reconocimiento artístico mínimos (28).

Johnny cogió su fusil es más morbosa que *El seductor*. Trata de un veterano de la I Guerra Mundial que lo ha perdido todo excepto su conciencia y su consciencia. Arthur Cooper, de *Newsweek*, ilustró correctamente la diferencia de la película con otras cintas antibélicas del período

(27) Citado en Stuart M. Kaminsky, *Don Siegel: Director* (Nueva York: Curtis Books, 1974), p. 253. Ver también Dick, *Radical Innocence*, pp. 97-98.

(28) Citado en Stuart M. Kaminsky, «Don Siegel», *Take One*, marzo-abril 1971 (publicado en junio 1972), p. 14.

do cuando escribió que «*Trampa 22* y *MASH* destacan por el hábil manejo de la sátira y el humor negro. Provocan una risa nada fácil con este espeluznante horror de la guerra que retratan. *Johnny cogió su fusil* golpea directamente en las entrañas con el impacto del retroceso de un cañón». El efecto visceral de la película no era accidental, como el propio Dalton Trumbo, escritor y director, afirmó: «El ataque intelectual a la guerra se ha estado haciendo durante doscientos años y ha fracasado. Yo decidí que podría intentar un ataque emocional, y eso es lo que intenté hacer.» Trumbo, quien, como Albert Maltz, era uno de los «Hollywood Ten» que habían escrito sobre las minusvalías en la guerra décadas antes (la sentimental *Treinta segundos sobre Tokio*, en el caso de Trumbo), había estado en la lista negra desde 1947 hasta principios de los sesenta. *Johnny cogió su fusil* representó el logro de un sueño aplazado durante mucho tiempo para llevar su novela de 1939, del mismo título, a la pantalla (29).

Trumbo se inspiró para escribir este libro contra la guerra en los años treinta en dos veteranos de la I Guerra Mundial gravemente heridos: un oficial británico tan mutilado que el ejército le comunicó a su familia que había desaparecido en combate y un soldado canadiense sin miembros, ciego, sordo y alimentado mediante un tubo a consecuencia de la guerra. Así describió Trumbo la historia de este último: «A mediados de los años treinta, el Príncipe de Gales visitó un hospital militar en Canadá. Al final del pasillo de entrada había una puerta que decía: Prohibido el paso. ¿Qué hay allí?, preguntó. “Es mejor que no entre”, le dijeron. Pero el Príncipe de Gales insistió y cuando salió de la habitación estaba lloroso. “La única forma en que pude saludarle, la única manera de comunicarme con ese hombre”, dijo, “fue besarle en la mejilla» (30).

(29) Arthur Cooper, «The Spoils of War», *Newsweek*, 9 agosto 1971, p. 70; Trumbo se cita en p. 72.

(30) Citado en Guy Flatley, «Thirty Years Later, Johnny Gets His Gun Again», *NYT*, 28 junio 1970, sec. 2, p. 11.

Entre los lectores que apreciaron la novela estaba el famoso surrealista español Luis Buñuel, que tenía ya una larga historia de representación de minusvalías en sus películas y que afirmó que el libro «me sacudió como un rayo». Buñuel encontró su mezcla de discapacidad, antibelicismo, sueños y memorias irresistible, y trabajó con Trumbo para elaborar una versión de la película a principios de los años sesenta, con la intención de dirigir él mismo la película en 1965. Sin embargo, la financiación para este proyecto fracasó, y lo siguiente fue una larga lista de rechazos. Nada menos que diecisiete compañías de Hollywood lo consideraron «demasiado deprimente», según Trumbo. «Me alegra pensar que lo rechazaron por mi pasado político; si no fuera así, me daría miedo», dijo. La película al final se realizó en 1970, después de que Simon Lazarus, un viejo amigo de los «censurados», consiguió 750.000 dólares para la producción del filme, y, para contener los costes, Trumbo decidió dirigirla él mismo. Con los consejos del productor Bruce Campbell, *Johnny cogió su fusil* se estrenó en los cines al año siguiente (31).

El protagonista de la película es Joe Bonham (Timothy Bottoms, en su primera película), quien, antes de que la película comience, ha sido alcanzado por fuego de artillería

(31) Luis Buñuel, *My Last Sigh*, traducción de Abigail Israel (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1983), p. 193; Trumbo se cita en «Trumbo's Got His Gun's Is Screened at Cannes Festival», *NYT*, 15 mayo 1971, p. 20. Desde la famosa escena de la sección del ojo en *Un Chien Andalou* (1929), Buñuel mostró su fascinación por la discapacidad y a menudo incluyó gente con discapacidades físicas en sus filmes. Entre los muchos personajes destaca un ciego y un hombre sin pierna acosados por jóvenes torturadores en *Los olvidados* (1950), una clásica Dulce Inocente en forma de una joven sordomuda en *La muerte en este jardín* (1956), los mendigos minusválidos que participan en la famosa escena de la «Última Cena» de *Viridiana* (1961) y la joven con una pierna amputada en *Tristana* (1970). Buñuel es una figura problemática en el Cine del Aislamiento internacional. Aunque sufría una pérdida de oído, expresó su disgusto por los ciegos en varias ocasiones. Ver *My Last Sigh*, pp. 220-222, y Luis Buñuel, *El ángel exterminador, Nazarin, Los olvidados*, traducción de Nicolas Fry (Londres: Lorrimer, 1972), p. 298.

el último día de la I Guerra Mundial. Como Joe y los espectadores se dan cuenta progresivamente, las lesiones le han dejado sin piernas, sin brazos y sin cara, y su capacidad para ver, oír y hablar, destrozadas. Aunque su doctor le considera «completamente descerebrado» y «sin pensamientos, como los muertos», Joe está lejos de ser un vegetal. Proporciona una constante narración en *off* que informa al público de sus pensamientos. Además, Trumbo rodó la mayoría de la película desde el punto de vista de Joe, usando el color para representar los recuerdos y las fantasías de Joe (poblados principalmente por su novia, su padre y Jesucristo, interpretados, respectivamente, por Kathy Fields, Jason Robards y Donald Sutherland), que muestra a Joe antes de su discapacidad, y en blanco y negro para su situación actual en el hospital, con doctores y enfermeras hablando, a menudo en secreto, sobre un ángulo de cámara situado muy bajo, sugiriendo el punto de vista del veterano.

Después de que «habla» con los personajes de sus sueños y fantasías, él idea una manera de comunicarse con los médicos que le atienden; golpea mensajes de SOS en código Morse con la cabeza en la almohada. La mayoría de los doctores consideran sus movimientos como simples espasmos musculares, pero una enfermera comprensiva (Diane Varsi, identificada en los títulos de crédito simplemente como la «Cuarta Enfermera») al final le comprende y comparte con los doctores su descubrimiento. Joe comunica mediante los golpes de su cabeza que quiere que el ejército le exponga en un circo para mostrar a todo el mundo el terrible coste de la guerra, una petición que el ejército, por supuesto, le niega. Después de esto, Joe suplica que le maten y, desgraciadamente, también se le niega esta solicitud.

Johnny cogió su fusil ganó tres premios en el Festival de Cine de Cannes, incluyendo el Premio Especial del Jurado, y el prestigio de la crítica. Aunque la reputación de la película ha decaído con los años (Leonard Maltin sugirió que tiene una «obertura y un clímax, pero todo lo de-

más en el medio es, o bien discursivo, pretencioso o amateur», mientras que Judith Crist escribió que «sus intenciones... y la intensidad de su mensaje son dignos de elogio, pero para esta espectadora es tan complicado e ingenuo en su ejecución, tan simplista, tan honrado e intencional que vicia sus virtudes»), *Johnny cogió su fusil* es un recuerdo desnudo y efectivo de los horribles efectos de la guerra (32).

Si *Johnny cogió su fusil* presenta al combatiente minusválido como la víctima final, otra película producida ese mismo año, aunque no apareció en los Estados Unidos hasta el siguiente, lo muestra como un sádico consumado. El director británico George Bloomfield, que trabajó sin las restricciones políticas a las que se enfrentaron sus compañeros de Hollywood, hizo uno de los primeros filmes con un minusválido de Vietnam como protagonista: el muy inquietante *To Kill a Clown* (1972), de bajo presupuesto y producido por Teddy Sills para la Palomar Pictures, con sede en Londres. Rodada en localizaciones del noreste norteamericano, está protagonizada por Alan Alda en el papel de Evelyn Ritchie, un ex oficial del ejército desquiciado, que se destrozó las rodillas en Vietnam y que ahora vive aislado en una playa de Nueva Inglaterra. Alquila una casa a Timothy y Lily Frischer (Heath Lamberts y Blythe Danner), una pareja de fumadores de porros de espíritu libre a los que finalmente aterroriza con dos doberman tras un amigable concurso entre Ritchie y Timothy (el «payaso» del título) que se convierte en una competición del tipo «El Juego Más Peligroso». «Feminizado» por su minusvalía (si no durante toda su vida, a causa de su nombre de mujer), Ritchie acrecienta un deseo obsesivo para reclamar su masculinidad, imponiendo una mentalidad de disciplina militar sobre Timothy y en menor medida sobre

(32) Un resumen de las numerosas críticas positivas se puede encontrar en la recopilación de prensa de *Johnny Got His Gun*, BR Colección. Ver también Leonard Maltin, *TV Movies and Video Guide* (Nueva York: New American Librarie, 1988), p. 542, y Judith Crist, «This Week's Movies», *TV Guides*, 25 junio 1983, p. A-5.

Lily, y, como la película demuestra ampliamente, esa mentalidad no conoce límites. Aunque los Frischer no son particularmente simpáticos, las acciones de Ritchie contra ellos son totalmente injustificadas. El único aspecto que vale la pena señalar de esta película, un tanto oscura, es uno problemático: está entre las primeras de una generación de las cintas que presentan veteranos de Vietnam trastornados.

To Kill a Clown no era la única que unía la discapacidad y la maldad sádica. El género del *western* también tuvo una reacción violenta y repentina similar por medio de dos obras que aceleraron el declive temporal del género: *The McMasters* (1970) y *Con furia en la sangre* (*The Deadly Trackers*, 1973), obras de bajo presupuesto que siguieron el espíritu de *El rebelde orgulloso* (*The Proud Rebel*) y otras innumerables películas que volvieron atrás, al menos hasta *Hook and Hand*, incluyendo a personajes con miembros amputados entre los malos.

The McMasters narra la historia de Benjy McMasters (Brock Peters), un esclavo liberto cuyo regreso, tras cuatro años de servicio en la Guerra Civil, es tan repentino que todavía viste el uniforme de la Unión cuando llega a la ciudad, al comienzo de la película. Su comprensivo antiguo amo, Neil McMasters (Burl Ives), firma un acuerdo para dividir el rancho a medias con él, lo que provoca la ira de los racistas del pueblo, que se dedican a adquirir la parte de los McMasters para que la abandonen y, si esto falla, piensan pegarle fuego. A pesar de los esfuerzos de los realizadores por ser progresistas en sus retratos de los negros y de los norteamericanos nativos, el único personaje minusválido es un malvado unidimensional donde los haya: un oficial ex confederado manco llamado Kolby (interpretado de forma exagerada por Jack Palance), que lleva orgullosamente su uniforme rebelde a pesar de la rendición en el Appomattox y es tan fanático en sus puntos de vista racistas que hace del Ku-Klux-Klan un parangón de moderación. El director Alf Kjellin y el escritor Harold Jacob Smith fueron ambivalentes no sólo en el trata-



Un actor que a menudo interpretó papeles de chico malo, Jack Palance, masticando las riendas, como hizo con otras partes del decorado, en el papel del malvado Kolby en The McMasters, de 1970.

miento de las minorías, sino también en cómo terminaron la película. Estrenaron la película en los teatros con dos versiones diferentes —una en la cual los buenos ganan y otra en la que vencen los malos, dirigidos por Kolby—, pero en ningún caso el filme sugiere ningún dominio de la discapacidad.

Distribuida por la Warner Bros., *Con furia en la sangre* fue un *western* modelo de muchos, con mucha violencia y escasísima humanidad. Cargado de circunstancias inexplicables y con unos personajes como dibujos animados enmascarados como seres humanos, *Con furia en la sangre* nació del cerebro del director de culto Sam Fuller. El escribió la historia original, titulada «Riata», y comenzó a dirigir la película, pero, por razones poco claras, la Warner se

desentendió del proyecto después de que el afamado sumo sacerdote de los valores nihilistas hubiera gastado ya más de un millón de dólares filmando en España. La Warner, entonces, se unió con la Cine Film Company de Fouad Said para reanudar la película, y una de las primeras decisiones del nuevo productor fue trasladar la producción a México y sustituir a Fuller por el director Barry Shear, mercedamente desconocido. También incorporó al guionista de origen alemán Lukas Heller, con la esperanza de que éste pudiera darle el mismo tipo de magia que había llevado al éxito a *¿Qué fue de Baby Jane?*, una década antes (por su parte, Heller pidió más tarde a la Warner Bros. que quitara su nombre de los títulos de crédito) (33). Richard Harris fue el protagonista, en el papel de Sean Kilpatrick, un *sheriff* irlandés de una ciudad de Texas que persigue a una banda de matones por México porque ellos habían asesinado a su mujer y a su hijo. Un miembro de la banda, conocido simplemente como «Chu Chu» (Neville Brand), tiene, en lugar de una de sus manos, un trozo de raíl de un palmo, un símbolo de un accidente de tren de su niñez que los realizadores utilizaron como pieza central de su caracterización. Chu Chu provoca abundantes carcajadas entre sus compañeros sugiriendo que ellos van tras cualquiera que les ha juzgado mal para «hacerle probar mi raíl» (34), y después le mostraron realmente utilizándolo para partir melones y la cabeza de algunos con el mismo desenfreno. Su fallecimiento llega cuando Kilpatrick le golpea con la culata del rifle en un pozo de arenas movedizas y, cuando se está hundiendo, los realizadores no pudieron resistir destacar la extraña prótesis. Contra todas las leyes de la física, la última parte en desaparecer en el lodo es ese pesado pedazo de hierro.

Malos discapacitados también aparecieron en películas que recordaban a los *westerns* en la parafernalia o en la estructura. Kirk Douglas, normalmente sensible, dirigió y protagonizó una atrocidad llamada *Pata de palo* (*Scala-*

(33) *Variety*, 28 noviembre 1973, p. 14.

(34) *Ibid.*

wag, 1973), una extraña adaptación de *La Isla del Tesoro*, filmada en Yugoslavia, y que sería mejor etiquetarla como una comedia musical del Oeste y de piratas. Entre lo más bajo, y hay mucho, están los recurrentes *gags*, nada divertidos, sobre el personaje de Douglas —«el Capitán Peg»— y su prótesis de madera. Por ejemplo, cuando se estrella una bala en su pierna de madera y uno de la tripulación le pregunta si está herido, él responde: «No, no ha llegado al hueso.» En esta película llena de actuaciones histriónicas y de clichés, lo más duro de tragar es saber que Albertz Maltz, que había hecho el guión de *Pride of the Marines* y había trabajado sin aparecer en los créditos de *El seductor*, fuera su principal escritor.



Neville Brand interpretó a un sádico asesino llamado «Chu Chu» en Con furia en la sangre. Los realizadores, que decidieron darle un pedazo de rail de metal como mano artificial, tuvieron, obviamente, razones «motoras». Copyright © 1973 Warner Bros. Inc.

El mismo año apareció un *western* en estructura pero no en visualización, *Operación Dragón (Enter the Dragon)*, una coproducción de la Warner Bros. y la Concord Productions, rodada en los Estados Unidos y en Hong Kong. En esta su última película, Bruce Lee, nacido en San Francisco, interpretó, de manera muy creativa, a un personaje llamado Lee que participa en un torneo de artes marciales para infiltrarse en la fortaleza que Han (Shih Kien) tiene en una isla. Han es un monje renegado a quien le falta una mano, que es rico después de años de traficar con drogas y de ejercer la trata de blancas. Cuando Lee, un clásico chico bueno marginado, descubre que su hermana se ha suicidado después de que los hombres de Han le asaltaran, el escenario ya está montado para numerosas



El archivillano Han y el no va más de chico bueno Lee (Shih Kien y Bruce Lee), enfrascados en golpes, patadas y tajos en Operación Dragón (1973).

confrontaciones de kung fu entre Lee, Han y los sicarios de éste. Aunque Han está equipado con un surtido de prótesis letales (una tiene hojas de cuchillo de veinte centímetros dispuestos como dedos, por ejemplo), al final demuestra que Lee no tiene rival dando patadas y golpes. A pesar de las caracterizaciones totalmente planas y la estupidez general de la película, *Operación Dragón* llegó a un nivel estratosférico de ingresos de taquilla como resultado de las alucinantes secuencias de acción.

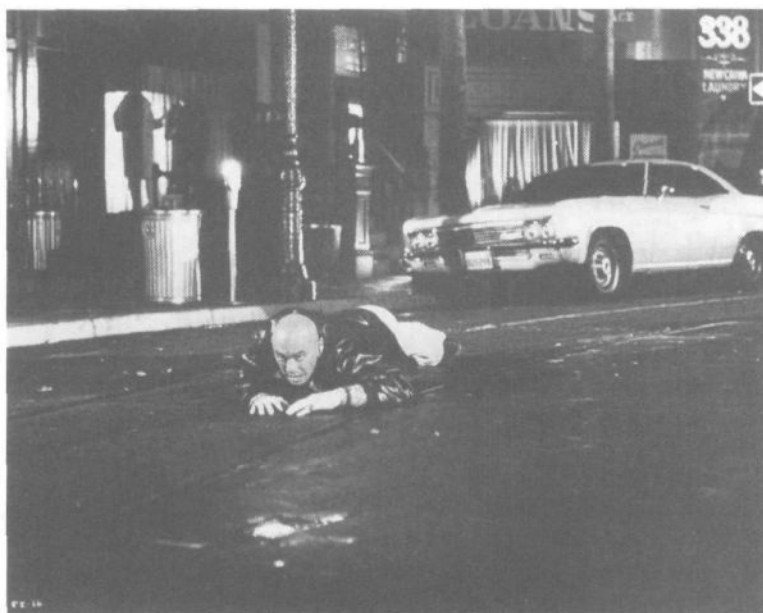
Otros villanos minusválidos hicieron apariciones en diferentes géneros, casi siempre en películas de bajo presupuesto. En *Frogs* (1972), Ray Milland interpretó a un patriarca totalmente desagradable de una acaudalada familia sureña que va en silla de ruedas y que ha estado contaminando el medio ambiente en nombre de la codicia empresarial y que recibe su merecido a manos (o, más apropiadamente, a pies palmeados) de cientos de anfibios mutantes. En 1973, Milland, junto con un montón de actores veteranos que deberían ser más cuidadosos (entre ellos, Elsa Lanchester, Maurice Evans, John Carradine, Louis Hayward y Broderick Crawford), aparecieron en una ruina llamada *Terror in the Wax Museum*, que tenía entre sus personajes al consabido ayudante minusválido: una especie de Quasimodo llamado Karkov (Steven Marlo) cuyo muestrario de defectos incluye una columna curvada, un brazo inútil, un ojo tuerto, sordera e incapacidad para hablar. Aunque Karkov resulta ser inocente de todo crimen, los realizadores le hicieron el principal sospechoso de asesinato durante el 98 por 100 de la película, y lo despacharon de forma gráfica haciendo que se golpee contra una barandilla que se rompe y caiga en una cuba de cera fundida. En *Massacre at Central High* (1976), tres matones de instituto lesionan a un chico nuevo llamado David (Derrel Maury) atropellándole la pierna con el coche y, en venganza, David planea varias estrategias para que sus torturadores mueran de formas muy gráficas. Tras llevar a cabo estas espeluznantes hazafías, David, sin razón aparente, comienza a asaltar a estudiantes que no tienen

nada que ver con su minusvalía y, finalmente, queda reducido a átomos por una de sus propias bombas.

En la época en que *Massacre at Central High* apareció, sin embargo, la renovada tradición de asociar la discapacidad con la maldad ya sufría un marcado declive y solamente *Operación Dragón* estaba logrando ganancias respetables. La caída bien puede atribuirse a la insatisfacción del público por el gran número de antihéroes de estos y otros filmes, como un crítico de *Variety* sugirió en 1973: «Hace unos pocos años, la violencia extrema parecía una condición comercial *sine qua non*, pero la mayoría de los ejecutivos pasaron por alto que estos recientes éxitos de taquilla habían utilizado la violencia como una herramienta del protagonista para lograr el control, de alguna forma, sobre un entorno altamente burocratizado. La cosecha de obras sádicas de 1973 ha destacado a "héroes" desagradables con quienes la identificación de los espectadores es casi imposible y los resultados comerciales han sido menores.»

«No es conveniente tirar al niño y conservar la bañera.»

Una película que marcó la transición de la vuelta de las imágenes de malos a las caracterizaciones más descarnadas es una extraña mezcla de comedia, patetismo y drama titulado *El turbulento distrito 87* (*Fuzz*, 1972), una coproducción de la Filmways supervisada por el productor ejecutivo Edward S. Feldman. Evan Hunter, bajo su pseudónimo «Ed McBain», había publicado varios relatos bajo el título «87th Precinct», sobre un oficial de policía de Boston, Steve Carella, y Teddy, su mujer sorda. El trabajo de Hunter se adaptó para televisión al menos una vez (una producción de la NBC de 1961 titulada simplemente *87th Precinct*, protagonizada por Robert Lansing y Gena Rowlands) y él estaba listo para llevarlo a la gran pantalla. Trabajando como guionista, adaptó uno de sus libros, y junto con el productor Jack Farren y el director Richard Colla, centraron esta película de humor negro en Carella (Burt Reynolds) y en sus intentos de llevar ante la justicia a un criminal conocido simplemente como «el Sordo» (Yul Brynner), [que en ocasiones también utiliza el alias de



Yul Brynner, en el papel de «el Sordo», se arrastra herido por las calles, abandonado por sus secuaces, en El turbulento distrito 87. Copyright © 1972 United Artists Corp.

Sordo, en castellano, en la película original] con la esperanza de hacer del trabajo de la policía lo que los creadores de *MASH* habían hecho por la guerra. El Sordo es un asesino y un chantajista que se rodea de subordinados raros y cuyo último plan es secuestrar a la mujer y a la hija de un hombre rico. Además de la antigua tendencia de definir al personaje en términos de su diferencia, *El turbulento distrito 87*, como muchas otras películas, asocia la maldad con la minusvalía poniendo un énfasis injustificado en los artilugios protésicos de las personas. No solamente lo mencionan los personajes con frecuencia («el calvo con el aparato para sordos» es casi un estribillo en la película), sino que el último plano de la cinta, después de que el Sordo ha terminado sus días en el puerto de

Boston, nos muestra el aparato de audición flotando en el agua. Con la esperanza de que *El turbulento distrito 87* fuera lo bastante popular como para justificar una segunda parte, los realizadores dejaron un cabo suelto al final mostrando la mano del Sordo saliendo del agua y agarrando el artilugio en el mismo plano. Este se congela, los títulos de crédito pasan y Dinah Shore canta «I'll Be Seeing You» en la banda sonora.

A pesar de la caracterización unidimensional del Sordo, *El turbulento distrito 87* también da un tratamiento más accesorio a la discapacidad de la mujer sorda de Carella, interpretada por Neile Adams. Una tierna escena al principio de la película, en la que Teddy conforta a su marido en el hospital, ayuda a conformar su personaje. El compañero de Carella, Meyer Meyer (Jack Weston), no puede dejar de señalar la coincidencia de que dos sordos tengan tanta importancia en la vida de su amigo. En un tono reflexivo, casi melancólico, Carella le responde simplemente diciendo: «yo nunca pienso en ella [pausa] de esa manera». Los realizadores cortaron este asunto casi tan rápidamente como lo sacaron a colación, pero, sin embargo, *El turbulento distrito 87*, con sus imágenes de sordos de marcado contraste, sugiere un cambio de sentido en el programa de Hollywood.

Otros cineastas del período que tomaron la vía secundaria de caracterización positiva comenzaron a dar más importancia a los personajes minusválidos en sus obras. El equipo de productores-directores de Mike J. Frankovich y Milton Katselas fue el responsable de varias de estas películas, incluyendo el estreno de *Las mariposas son libres* (*Butterflies Are Free*, 1972), de la Columbia, adaptada por el guionista Leonard Gershe a partir de su éxito de 1969 de Broadway, dirigido también por Katselas. La inspiración de Gershe para ambas fue una extraordinaria persona llamada Harold Krents, quien a pesar de ser casi ciego, se graduó *cum laude* en la Harvard Law School. Krents fue tan hábil adaptándose a su medio que en el servicio militar obligatorio pensaron que fingía su ceguera y le cla-

sificaron apto. Gershe se basó en eso para sentar las bases de la historia (35).

Las mariposas son libres es, en esencia, un relato sobre tres personajes: Don Baker (Edward Albert), un joven ciego de nacimiento que desea una vida independiente; Jill Tanner (Goldie Hawn), su risueña vecina de al lado, y Florence Baker (la ganadora de un Oscar Eileen Heckart, quien también interpretó el papel en Broadway), la acaudalada madre de Don que le amenaza con colmarle de sobreprotección. Al adaptar la obra al cine, Katselas, Gershe y Frankovich desviaron el centro desde Don hacia Jill, algo nada sorprendente a la luz del hecho de que Frankovich había producido una larga lista de vehículos de lucimiento de Hawn, entre ellos *Flor de cactus* (*Cactus Flower*, 1969), *Hay una chica en mi sopa* (*There's a Girl in My Soup*, 1970) y *Dólares* (*Dollars*, 1972). El reajuste es más evidente al comienzo del filme, cuando Jill se traslada a un ruinoso apartamento en San Francisco, que está junto al de Don, y se enfada cuando le ve mirándola fijamente a través de la ventana del apartamento. En ese momento, Katselas hizo de él un simple objeto de contemplación para ella. Una vez que Jill y los espectadores conocen a Don (y, recordando ese encuentro con Harold Krents, ella se da cuenta de que es ciego), el director abandonó la estrategia de restringir la película al punto de vista de ella en favor de un plano contraplano más convencional que incluye la perspectiva de Don.

Aunque los realizadores basaron su película en una persona que parecía hecha a medida para el tratamiento

(35) Krents, un activista por los derechos de los discapacitados que murió en 1987 a causa de un tumor cerebral a la edad de cuarenta y dos años, fue también el protagonista de otra producción: *To Race the Wind* (1980), hecha para televisión por la CBS, basada en su autobiografía, que trataba principalmente de sus años en la Facultad de Derecho. El director Walter Grauman, que en 1964 había equiparado la ceguera con la inhabilitación en el impactante *Lady in a Cage*, presentó al personaje de Krents (Steve Guttenberg) de forma notablemente comprensiva.

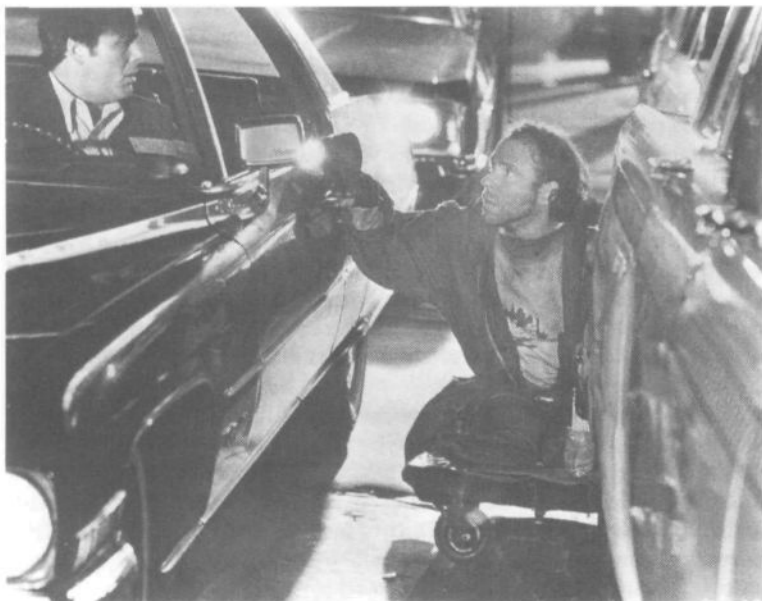
de Ciudadano Superestrella, *Las mariposas son libres*, de hecho, plantea una pequeña crítica a ese estereotipo de los años cincuenta. Don le dice a Jill que, cuando era un niño, su madre escribió varios cuentos infantiles sobre «Little Donny Dark», un extraordinario chico ciego con quien él rara vez se identificaba. «Supongo que eran una proyección de lo que ella esperaba de mí», explica. «Una especie de Superman ciego.» Los problemas que él se plantea aquí no son los que normalmente trataron los cineastas de los cincuenta referentes a sus Superestrellas —autocompasión, luchas de rehabilitación, el retorno a la gloria anterior—, sino que, en su lugar, se refieren principalmente a las actitudes de otros, en especial de su madre. Excepto durante un breve momento, cuando Don le suelta a Jill un «muchas gracias, pero no hace falta que seas condescendiente conmigo», lo que, como Lauri Klobas ha sugerido, parece que está fuera de lugar y es más una concesión a los viejos estereotipos, él gasta la mayoría de su energía en resolver el conflicto deshaciendo los conceptos erróneos de la gente sobre los ciegos, a menudo con algo de humor dirigido hacia sí mismo. Una película en general bien recibida, *Las mariposas son libres* muestra encomiablemente a su personaje minusválido como alguien atractivo, con talento, inteligencia, de fuerte voluntad (cuando parece que Jill va a irse a vivir con otro hombre, él casi sucumbe a la idea de volver con su madre, pero lo reconsidera) y contento con su vida (36).

Frankovich y Katselas volvieron al Cine del Aislamiento con la producción, de 1975, *Quiero la verdad (Report to the Commissioner)*, un drama escrito por Abby Mann y Ernest Tidyman que trata la corrupción policial cuando el detective Bo Lockley (Michael Moriarty) mata por accidente a un policía de paisano que se ha infiltrado en los dominios de un traficante de drogas y su departamento trata de echar tierra al asunto. Alzándose sobre los personajes banales de

(36) Klobas, *Disability Drama*, p. 29. Hay una crítica positiva en *Variety*, 5 julio 1972, p. 16.

la historia está un vagabundo sin piernas llamado Joey Egan (Robert Balaban). Reducido a vender lapiceros en su carrito, Joey es ofensivo verbal y físicamente —le da igual morder a un oficial de policía que le ha hecho pasar un mal rato, por ejemplo—, pero resulta tener una vena de lealtad tenaz. Después de que Lockley recupera su carrito de un vertedero donde otro policía se lo arrancó al vagabundo y lo tiró, Joey le devuelve el favor persiguiendo al traficante por las calles de Manhattan. Tras esquivar el tráfico, se pega al parachoques del taxi del traficante, se las arregla para colgarse el tiempo suficiente para descubrir dónde está la central del traficante y le deja a su amigo un mensaje.

Más destacado que el tratamiento de Joey como un héroe es la forma en que los realizadores le representaron a



Robert Balaban interpretó a Joey Egan, un vagabundo que, con gran riesgo, persigue por las calles a un criminal en un atasco de tráfico en Quiero la verdad. Copyright © 1975 United Artists Corp.

él y a sus puntos de vista. Katselas, a menudo, se tomó la molestia de hacer que el director de fotografía, Mario Tosi, llevara la cámara a la altura de los ojos de Joey cuando le filmaba, para evitar planos picados muy extremos y la sensación que connotan normalmente de estar desvalido. Además, Joey utiliza la mirada durante gran parte de la escena de la persecución, que pone los pelos de punta. Los planos alternados entre primeros planos de él volviéndose hacia atrás y hacia adelante mostrando lo que ve (a veces tomaron planos por encima de su hombro con la cámara situada sobre una plataforma detrás del actor), antes de que Joey se estrelle contra un montón de cubos de basura y observe la localización del centro de operaciones del traficante. A pesar del masoquismo de este tipo de narración —el personaje minusválido ve y es castigado por ello— y la brevedad de su tiempo en pantalla, Joey brilla como un faro en un mundo de moral turbia.

Otras películas de la época dieron un tratamiento menos llamativo a la discapacidad presentando niños sordos en papeles secundarios. Una fue *Nashville* (*Nashville*, 1975), un *puzzle* con varias docenas de personajes concebido por la escritora Joan Tewkesbury y el productor-director Robert Altman sobre un *rally* político en nombre de un enigmático candidato a la presidencia por un tercer partido. Entre los personajes de este estreno de la Paramount está Opal (Geraldine Chaplin), una reportera excéntrica de la BBC que entrevista a muchas otras figuras de *Nashville*, incluyendo a Linnea Reese (Lily Tomlin), casada con el sórdido jefe de campaña del candidato. Durante la entrevista, Opal se entera de que Linnea es la madre de dos niños sordos de nacimiento y responde que debe ser terrible. Linnea inmediatamente replica que la situación no es terrible en absoluto, y Altman subrayó su declaración más tarde mostrando a Linnea y a sus hijos Jimmy y Donna (interpretados por James Dan Calvert y Donna Denton, ambos sordos) mientras se sientan alrededor de una mesa haciendo señas y cantando «Sing a Song», una dinámica melodía compuesta por Joe Raposo que se hizo

popular en los años setenta cantada por los Carpenters. Aunque muy breve, éste es uno de los momentos privilegiados de la película.

Altman negó haber incluido ningún mensaje en este filme. Como dijo él, bastante ingenuamente: «No hay nada que esté tratando de decir. No tengo una filosofía que esté tratando de inculcar. No estoy diciendo: "Así es como pienso que deben ser las cosas". Todo lo que estoy tratando de mostrar es la forma en que veo las cosas y cómo pienso que son.» Durante el rodaje de *Nashville* dijo que se identificó con Opal —«De alguna manera, ella soy yo en la película»— y, quizá, como este personaje de otra cultura buscando respuestas, él había considerado la sordera como algo trágico. Sabiendo lo mucho que Altman depende de sus actores para sacar sus propias experiencias en sus papeles, sin embargo, uno no puede dejar de pensar que trabajar con los niños Calvert y Denton, que en esencia actuaban como ellos mismos, e incluso utilizaron sus nombres reales, fue para Altman una experiencia motivadora y aclaradora (37).

Otros niños sordos también interpretaron papeles secundarios en *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), una producción de Freddie Fields basada en la novela de Judith Rossner y distribuida por la Paramount. *Buscando al señor Goodbar* trata sobre Theresa Dunn (Diane Keaton), una joven que acaba de empezar su carrera como profesora, pero que también tiene predilección por ir a ligar a los bares a altas horas de la madrugada. Su hermana la describe mejor sugiriendo que es «Santa Teresa de día y la marchosa Terry de noche». El crítico Robin Wood ha señalado, de forma acertada, que la película recalca mucho más su labor como profesora que la novela (38), un punto que tiene en cuenta considerablemente

(37) Citado en Sherman, *Directing the Film*, p. 323, y en Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, p. 41. Ver también Giles Fowler, «Moviemaker Altman: Artist as Freewheeler», *Kansas City Star*, 3 agosto 1975, sec. 4, pp. 1-2.

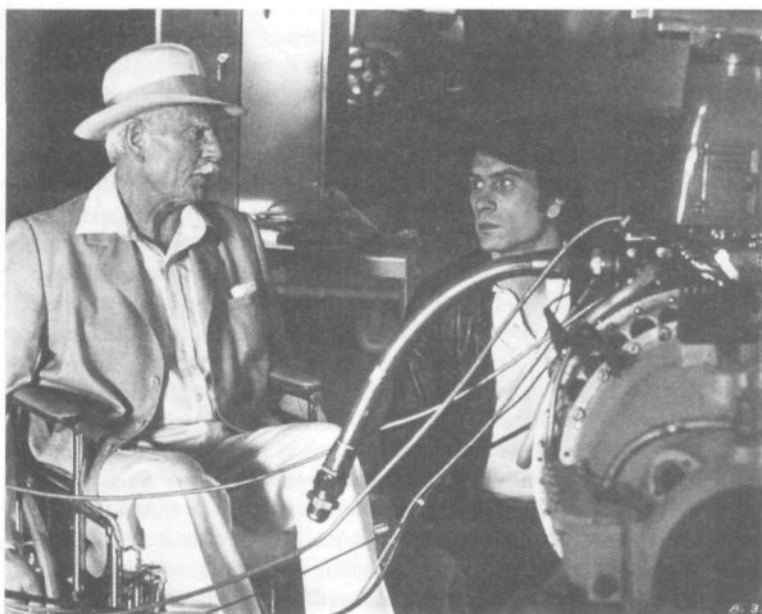
(38) Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, p. 57.

la minusvalía. El libro de Rossner plantea a Theresa simplemente como una maestra y sólo en ocasiones alude a su trabajo, pero el escritor-director Richard Brooks, que quería marcar la distinción entre las dos mitades de su vida, ensalzó sus días «de santidad» haciendo de ella una profesora de niños sordos. Expresó claramente sus puntos de vista durante una de las primeras escenas, en la cual Theresa asiste a una exposición de diapositivas para enseñar a los niños sordos; el conferenciante concluye la presentación con «Si consigues enseñar a un niño sordo, has hecho un milagro», una frase que Theresa repite a los otros profesores de niños sordos. Brooks dedicó un considerable tiempo a mostrarla mientras interactuaba con una clase de media docena de niños de varias razas, y prestó especial atención a un argumento secundario sobre una chica indigente que necesita un aparato para oír y los esfuerzos de Theresa para conseguirle uno. Aunque Brooks podía haber concebido a los niños como sordos principalmente por el motivo señalado con anterioridad (y pese a una escena que carece de sentido en la que, inexplicablemente, los niños se vuelven hostiles la primera vez que Theresa llega tarde a clase), *Buscando al señor Goodbar* contiene algunos momentos enternecedores entre los alumnos y su maestra.

Una importante corriente dentro del agitado movimiento hacia la convencionalidad fue decididamente familiar. La década de 1970, particularmente los últimos años, fue testigo del regreso de las películas de Ciudadanos Superestrellas, aunque, entre las que no eran de deportes, las lesiones de los personajes reflejaron un tratamiento más secundario, en clave menor. Un ejemplo de esto es *Julia* (*Julia*, 1977), una producción de la Twentieth Century Fox que el guionista, ganador de un Oscar, Alvin Sargent basó en una historia de Lillian Hellman de 1973, su autobiografía, *Pentimento*, sobre su relación con una valerosa amiga dedicada a luchar contra el fascismo en la Europa anterior a la II Guerra Mundial. Jane Fonda, con sus días de *Barbarella* ya pasados, interpretó a Hellman, y Vanessa Red-

grave ganó un Oscar de la Academia por su trabajo como el exuberante personaje del título, una mujer de familia rica que persuade a su amiga para que pase de contrabando 50.000 dólares del propio dinero de Julia a Alemania, para ayudarla a ella, a cientos de judíos de la resistencia y a otros perseguidos por los nazis. Los realizadores narraron buena parte de *Julia* desde la perspectiva de Lillian, así que después de que las dos mujeres se encuentran en un restaurante, tras meses de separación, los espectadores comparten la sorpresa de Lillian cuando descubre que Julia ha perdido una pierna durante una violenta confrontación entre los fascistas y los estudiantes en Viena. (Un objetivizante picado, mirando hacia los miembros inferiores de Julia, revela una pierna de madera.) Lillian está sobrecogida por la noticia de la discapacidad de su amiga, pero Julia es más práctica sobre ello: «No llores, Lilly», le dice simplemente, y señala que pronto tendrá que reducir su trabajo antifascista sólo porque «las muletas llaman demasiado la atención». Aunque Julia es una figura enigmática, la película atenúa los detalles de su impedimento y ensalza sólo sus cualidades heroicas. La principal persona que facilitó este enfoque apropiado fue Fred Zinnemann, el mismo director responsable del tratamiento comprensivo y nada estúpido de los veteranos paráliticos en *Hombres*, un cuarto de siglo antes.

Una película de una cosecha similar, *Betsy, la saga de los Hardeman* (*The Betsy*, 1978), coescrita por Walter Bernstein, incluido en la lista negra, a partir del *bestseller* de Harold Robbins, sin embargo, tomó una vía secundaria en su historia sobre los conflictos entre varias generaciones de una familia fabricante de coches. El patriarca del clan es Loren Hardeman (Laurence Olivier), un hombre de ochenta y seis años que va en silla de ruedas, conocido por la mayoría de su familia y de sus asociados como «Número Uno». El fundó Bethlehem Motors décadas antes, pero ahora amenaza con dar un vuelco a la corporación para producir un coche asequible que funciona con un gas que da un buen rendimiento —el vehículo del título— y



Loren «Número Uno» Hardeman y Angelo Perino (Laurence Olivier y Tommy Lee Jones) evalúan la nueva máquina con turbina de gas y se observan el uno al otro en Betsy, la saga de los Hardeman. Copyright © 1978 Allied Artists Pictures Corp.

ficha a un joven piloto de coches de carreras llamado Angelo Perino (Tommy Lee Jones) para que le ayude a desarrollarlo. Los realizadores llenaron la película de estupideces —principalmente la elección de Robert Duvall en el papel del nieto del Número Uno (Olivier tenía veinticuatro años más que Duvall) y haciendo que el actor británico, de setenta y un años, interpretara a Hardeman en los *flashbacks* de cuando el personaje rondaba los cuarenta— y parecían más interesados en hacer que el Número Uno empleara una silla de ruedas para distinguir las escenas de *flashback* (en las cuales no la utilizaba) de las actuales. Escogieron la manera más fácil y no mostraron que se encontrara alguna dificultad arquitectónica o de actitud, de-

bido sin duda a su enorme fortuna, para erradicar ambas cuestiones de problemas potenciales.

A pesar de estos hechos, *Betsy, la saga de los Harde-man*, al igual que *Julia*, presenta un tratamiento relativamente más accesorio de la movilidad impedida de sus personajes. La pregunta de Angelo a Betsy —«¿Qué tal está el abuelo? ¿Todavía gobierna el mundo desde su silla de ruedas?»— es una de las pocas veces en la que un personaje se refiere a ello. Aunque el director Daniel Petrie objetivizó en ocasiones al Número Uno, el personaje no comparte el poder de la mirada con los otros, principalmente con su hija Sally (Katharine Ross), su bisnieta Betsy (Kathleen Beller), Angelo y Loren III (Duvall). Además, el director de fotografía de Petrie, Mario Tosi, a menudo fotografió a Número Uno al nivel de sus ojos —una estrategia visual que también realizó en *Quiero la verdad*, varios años antes— para minimizar el efecto de que el público tuviera que «mirar hacia abajo» al personaje minusválido.

Las películas sobre deportes de los setenta fueron otro asunto. Introducidas por *Brian's Song* (1971), ganadora de un Emmy a la mejor película hecha para televisión, sobre Brian Piccolo, el *running back* de los Chicago Bears que murió de cáncer el año anterior, varias películas siguieron la dirección de *The Stratton Story* examinando figuras del deporte de fama mundial cuyas vidas y carreras están alteradas definitivamente por una minusvalía. Estas películas diferían mucho de las anteriores de Ciudadanos Superestrellas en que éstas normalmente no trataban de mostrar a los atletas alcanzando la grandeza anterior o haciéndose pasar por válidos.

Maurie (1973), conocido más tarde como *Big Mo*, narra la verdadera historia de Maurice Stoke, que jugó al baloncesto con los Cincinnati Royals durante los años cincuenta hasta que una lesión en la cabeza le dejó parálítico los diez años que le restaron de vida. La película, basada en las experiencias de Stoke, se hizo poco después de su muerte, en 1970, con Bernie Casey, que se acababa de retirar de Los Angeles Rams, en el papel del titular y Bo

Svenson en el papel de Jack Twyman, un compañero de equipo que pasó años invirtiendo miles de dólares para colaborar con la rehabilitación de su amigo. Daniel Mann, director de *Maurie*, enfatizó una figura del deporte profesional abatida por un accidente y siguió, de forma evidente, la tradición de *The Stratton Story*. No fue una coincidencia; su guionista y coproductor, Douglas Morrow, fue el escritor principal de *The Stratton Story* y había ganado un Oscar por esa película. Morrow, quien como Sam Wood se había labrado una reputación en las películas de deportes (entre otras, había escrito *Jim Thorpe-All American* en 1951, sobre los juicios del famoso atleta norteamericano), trató de elaborar el mismo tipo de relato de coraje aquí, pero sólo consiguió exaltar a la mayoría de los críticos, que elogiaron el nivel de actuación general pero criticaron la manipulación del guión. A. H. Weiler, del *New York Times*, señaló que, aunque Svenson «es sincero y leal en su devoción como guardián oficial de Stoke y Bernie Casey está digno en el papel del destrozado Stokes», la película «es, por desgracia, un drama y evoluciona en pantalla con efectos de telenovela». El crítico de *Variety* lo calificó como «un inspirado drama de televisión para una mala mañana de domingo». Críticos posteriores, como Jay Nash y Stanley Ross, estuvieron de acuerdo con él y señalaron que «el guión está tan cargado de sentimentalismo obtuso que todo el trabajo de Mann y sus actores se desperdicia totalmente» (39).

Otros dramas deportivos también siguieron la vía lacrimógena, y entre los más famosos está *Una ventana al cielo* (*The Other Side of the Mountain*), estrenado en 1975. Financiada y distribuida por la Universal, la película detalla la vida de Jill Kinmont, participante en las Olimpiadas, antes y después del accidente de esquí de 1955 que le dejó parálitica de los hombros hacia abajo. A pesar de las intenciones de Kinmont y del director Larry Peerce de evitar

(39) *NYT*, 2 agosto 1973, p. 31; *Variety*, 25 julio 1973, p. 6; Nash y Ross, *The Motion Picture Guide*, p. 1905.



Maurice Stokes y la enfermera Rosie Saunders (Bernie Casey y Paulette Myers) se ríen en el melodrama deportivo Maurie (1973).

el tratamiento de Superestrella, *Una ventana al cielo* es una película bien informada por esa tradición (40).

La persona que sacó adelante el proyecto fue el productor Ed Feldman, quien mientras estaba con la producción de *El turbulento distrito 87* en 1972, de su compañía Filmways, encontró por casualidad un reportaje sobre Kinmont en la revista *Life*. El artículo era una continuación de otro artículo ilustrado de 1964 de catorce páginas que había dado pie a la publicación de la historia de su vida, *A Long Way Up*, en 1966 y a una película frustrada en 1968. (El libro, retitulado *The Other Side of the Moun-*

(40) Evans G. Valens, *The Other Side of the Mountain Part II* (Nueva York: Warner Books, 1978), pp. 116, 120. Un breve resumen de la vida después de la discapacidad se encuentra en pp. 16-17.

tain y reeditado en 1975, para coincidir con el estreno del filme, llegaría a la duodécima edición ese año.) Feldman, que ya sabía algo de Kinmont por su trabajo como profesora en la escuela de Beverly Hills a la que asistían sus hijos, se puso en contacto con ella con el propósito de hacer una película sobre su vida, titulada, de forma provisional, *The Jill Kinmont Story*. Kinmont accedió a participar en el proyecto y firmó como uno de los asesores técnicos.

El escritor David Seltzer escribió un borrador de guión en 1973 tras mantener frecuentes conversaciones con Kinmont y zambullirse en sus cuadernos y sus álbumes de recortes. Aunque, de alguna manera, Seltzer parecía el candidato ideal para escribir el guión —ya estaba familiarizado con la discapacidad a consecuencia del ataque de polio de su hermano—, por desgracia, permitió que los conceptos erróneos guiaran el primer bosquejo. «Cuando lo leí, lloré en cuatro ocasiones», dijo Kinmont. «Pensé, oh, pobre chica, qué vida tan trágica. Pero yo nunca pensé en ella como si fuera yo.» A pesar de la queja de Kinmont de que ella nunca atravesó una profunda depresión tras el accidente por el fuerte apoyo de su familia, Seltzer insistió —«Con un trastorno tan terrible, tienes que haber estado deprimida», le dijo— e incluyó ese estado mental para hacer que la película pareciera más creíble. Como Kinmont le confió sarcásticamente a un amigo, Seltzer «sabe que todos los parapléjicos están abatidos sin remedio hasta que ellos, dramáticamente, se salvan». Además, la aisló admitiendo únicamente el apoyo de la gente cercana a ella. Más tarde, ella se reunió con Seltzer, Feldman y Pearce con una lista de sugerencias de más de cien cambios en el guión y el escritor fue receptivo. «David me tomó muy en serio, algunas veces se sintió dolido y otras satisfecho porque yo no quería cambiar algo. Hizo muchos cambios en el guión y yo me sentí bien tras el encuentro» (41).

(41) Kinmont se cita en Evans G. Valens, *The Other Side of the Mountain* (Nueva York: Warner Books, 1975), pp. 296, 297, y en Valens, *Other Side II*, pp. 55-56; Seltzer se cita en p. 47. Ver también p. 119.

Con los ajustes del guión, Feldman y Peerce comenzaron a trabajar en otros aspectos de la producción. Para el papel de Jill escogieron a Marilyn Hassett, una chica de veintiséis años con poca experiencia como actriz, pero que había estado a un paso de la parálisis en 1969, cuando un elefante la pisó durante el rodaje de un anuncio de televisión y le fracturó la pelvis y le causó daños en los nervios de las piernas (estuvo postrada en la cama durante cinco meses y utilizó una silla de ruedas durante muchos meses después). Hassett también exudaba, en palabras de Peerce, «una cierta fragilidad» y atractivo, cualidades que el productor también consideró importantes. «Nosotros queríamos una chica guapa», explicó Feldman, quien con un toque de validismo añadió que «creo que la gente conecta con las cosas bonitas que están rotas». Con el resto del reparto decidido —entre ellos, Beau Bridges en el papel de su pretendiente, Dick Buek; Belinda Montgomery en el de su amiga Audra Jo Nicholson, Nan Martin como su madre y Dabney Coleman como su entrenador, Dave McCoy—, el rodaje comenzó en Bishop, California, y en las montañas de Sierra Nevada en abril de 1974, con Kinmont y su familia ayudando a supervisar la producción (42).

A pesar de los continuos celos de Kinmont en el plató (ella veía las escenas del hospital espeluznantemente correctas, pero estaba bastante preocupada por las incorrecciones en la representación cinematográfica de la gente que le rodeaba y por el accidente en sí) y de las variadas reacciones de los críticos al producto ya terminado, *Una ventana al cielo* y el libro relacionado con la película fueron un triunfo financiero, y Peerce y Feldman hicieron planes de inmediato para hacer una secuela. Kinmont se resistió al principio, pero los miembros de su familia la convencieron, en especial su madre, que ofreció razones premiantes que obstaculizaron el interés de Kinmont en un tratamiento más secundario. «Sabes que mucha gente nos ha dicho que la primera película acaba en lo que es

(42) Peerce y Feldman se citan en Valens, *Other Side*, p. 298.

realmente el principio», dijo June Kinmont. «Quieren saber cómo una tetrapléjica puede llegar a ser independiente. Hay mucha gente que quiere saber más. Y la gente quiere saber sobre tu carrera docente, que apenas se ha tratado en la primera película.» Con la esperanza de que la película propuesta tratara ampliamente de su trabajo como profesora, del cual estaba muy orgullosa, Kinmont estuvo de acuerdo en participar, en 1976. En manos de Peerce y del nuevo escritor, Douglas Day Stewart, sin embargo, *The Other Side of the Mountain Part II* (1978) narra, en esencia, la sensiblera historia de amor de Kinmont y su nuevo novio, John Boothe (Timothy Bottoms, la estrella de *Johnny cogió su fusil*, de Dalton Trumbo), en la que parecía que Hassett estaba haciendo un anuncio de champú (43).

Ambas películas tienen, sin duda, un fuerte parecido con las clásicas del Ciudadano Superestrella de hace más de veinte años. (La segunda parte incluso comienza con Kinmont a punto de aceptar el premio «Mujer del Año» de la ciudad de Los Angeles, por su trabajo como educadora, reminiscencias de la ceremonia de Artista del Año de Jane Froman con que empieza *With a Song in my Heart*.) Sin embargo, tienen algunas diferencias significativas en cuanto a su aparente parafernalia regresiva. Además de evitar la idea de hacer volver a su personaje minusválido a la competición olímpica, las películas le muestran enfrentándose a prejuicios validistas —un hecho que los realizadores plantearon a menudo en los filmes posteriores a la II Guerra Mundial del Noble Guerrero, pero rara vez en los del Ciudadano Superestrella—. En *The Other Side of the Mountain II*, un novio que tiene se esfuma prácticamente cuando ve el alcance de su parálisis, por ejemplo (44),

(43) Para tener una impresión de las inquietudes de Kinmont, véase Valens, *Other Side II*, p. 153. En general, los críticos elogiaron la película por su sensibilidad o la condenaron por manipuladora. Los extractos de diez críticas están en pp. 165-169. June Kinmont se cita en p. 185.

(44) Aunque, aparentemente, esta escena fue invención de los realizadores. Ver Valens, *Other Side II*, p. 151.



Jill Kinmont (Marilyn Hasset), una esquiadora olímpica llena de esperanzas, poco antes de su accidente en Una ventana al cielo. Copyright © 1975. Universal Pictures Co.

mientras que el director de la escuela le dice que no le permitirá estudiar para obtener un título como profesora. «En este momento de mi vida, ¡mi único impedimento eres tú!», le dice ella. Ambas películas incorporan, así, una curiosa paradoja; son una crítica al tipo de película de «inspiración para todos nosotros» (de hecho, ésta es la frase que Kinmont y su amigo predicen que el director empleará como preludeo antes de rechazarla, lo que realmente hace) y, a pesar de sus cualidades tan lacrimógenas, tienen mucho de «inspiración».

En una vena similar, *Castillos de hielo* (*Ice Castles*, 1979) cuenta la historia de una granjera de Iowa cuyas esperanzas de hacer una carrera de éxitos patinando se cortan ligeramente por un accidente que le deja ciega. Dirigida y coescrita por Donald Wrye, *Castillos de hielo* está protagonizada por Robbie Benson y la antigua patinadora

artística Ice Capades, Lynn-Holly Johnson, en los papeles de Nick Peterson y Lexie Winston, amantes adolescentes cuya relación se resquebraja cuando ella comienza a recibir mucha atención por sus habilidades como patinadora de categoría mundial en potencia.

La vida de Lexie da un giro cuando choca con unas mesas y unas sillas puestas en una pista de hielo mal iluminada mientras está ensayando un solo, que le provoca un coágulo de sangre en el cerebro que le impide ver. Ella sólo puede ver luces y sombras, como la cámara subjetiva de Wyre revela. Su padre y su entrenador tratan de sacarla de su depresión (lo que los realizadores representaron haciendo que Lexie se esconda en el ático y se pruebe los vestidos de su difunta madre) animándola a que vuelva a patinar de nuevo, pero es en vano. Solamente después de que suaviza su escabrosa relación con Nick, ella y su novio volverán a hacer sesiones de prácticas para que ella regrese a la competición.

Tras semanas de entrenamiento, Lexie está lista para los campeonatos regionales del medio oeste. Al igual que sus compañeros de las películas de Ciudadano Superestrella de los años cincuenta, ella insiste en hacerse pasar por vidente. No quiere que sus patinadoras rivales sepan que está casi ciega por miedo a que sientan pena por ella. Después de interpretar unos ejercicios muy complejos con facilidad, recibe una cerrada ovación y *bouquets* de rosas del público. Su momento de gloria se empaña solamente por otras rosas tiradas en el hielo, con las que tropieza. El auditorio se queda en silencio al instante, cuando los espectadores ven a Lexie a gatas. Nick, muy astuto, observa: «Nos olvidamos de las flores», va a ayudarla y amablemente la lleva fuera. El silencio se convierte en grandes aplausos y la película termina con una nota optimista.

La escasa atención de los críticos a *Castillos de hielo* fue generalmente favorable, pero ellos se dieron prisa en destacar que la estructura narrativa estaba pasada de moda. Como Richard Schinckel, de *Time*, observó, «obviamente, los responsables de esta película eran totalmente

conscientes de las convenciones que gobiernan la historia sobre el ascenso, caída y triunfo final de las estrellas del deporte y del espectáculo (y una patinadora es, por supuesto, una fascinante mezcla de ambas disciplinas). Pero en este filme no abusaron de estas convenciones, atenuadas en su mayoría, al primer vistazo». El legado más evidente de las películas de Ciudadano Superestrella de los cincuenta —el intento del personaje de hacerse pasar por válido mientras se esforzaba por recuperar su grandeza— fue un aspecto de *Castillos de hielo* que no pasó inadvertido para David Ansen, de *Newsweek*, quien escribió que los realizadores pecaron en exceso al «pedirnos que creyéramos que el mundo no sabía que Lexie se había quedado ciega. En ese cuento de hadas, los medios de comunicación se desvanecen por arte de magia tras el accidente». En reconocimiento del director, trató de sugerir la ceguera mediante la cámara subjetiva, pero, en general, este acercamiento se pierde en medio de las vulgares actuaciones de la película, la historia simplista y aficionada y la torpeza con que se desarrolló el guión. Volviendo la vista atrás, parece que Wrye y su equipo crearon *Castillos de hielo* como una excusa para mostrar la formidable pericia como patinadora de Lynn-Holly Johnson y la interpretación de Melissa Manchester de la canción de moda de Marvin Hamlisch y Carole Bayer Sager, *Through the Eyes of Love* (45).

Paralelo al retorno de la tendencia del Ciudadano Superestrella estaba el ascenso de una clase de comedia sobre discapacidad muy particular. Los propios cineastas parecían darse cuenta de lo exageradas y cursis que fueron las imágenes negativas de principios de los setenta. Los últimos años de la década presenciaron el surgimiento de películas que satirizaban a los malos discapacitados del cine, a la vez recientes y añejos, y a mayor abundamiento, satirizaron otros estereotipos clásicos como el del Dulce Inocente, el Sabio Santo y el Noble Guerrero. Más una

(45) *Time*, 5 marzo 1979, pp. 74, 76; *Newsweek*, 5 febrero 1979, p. 79.

burla de la viejas imágenes de Hollywood que una afrenta a los discapacitados (aunque la línea entre ambas fue a menudo confusa), las películas que comenzaron a aparecer en 1974, tras las otras excesivamente violentas, habían comenzado su ciclo.

El cineasta que estaba en vanguardia de esta corriente fue Mel Brooks, quien en 1974 concibió no una, sino dos de estas películas: *Sillas de montar calientes* (*Blazing Saddles*) y *El Jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*). El primer filme tiene varias escenas breves en las que aparece un verdugo llamado Morris, un personaje secundario que en esta parodia del Oeste está completa e intencionadamente fuera de lugar: tuerto, jorobado, con un pie zambo y atuendo medieval. Su comportamiento, su acento inglés y una lengua un poco torpe, hacen que parezca y que suene como un cruce entre el Quasimodo de Charles Laughton y el Mord de Boris Karloff. Brooks incluyó otra referencia a un famoso personaje minusválido de finales de los años treinta, cuando Morris muestra a Hedley Lamarr (Harvey Korman) que está dispuesto a ahorcar a un hombre que emplea una silla de ruedas. «Sí», recuerda Lamarr, «los asesinatos del Dr. Gillespie».

El Jovencito Frankenstein ofrece una sátira más amplia de las aportaciones de la Epoca Dorada de Hollywood, con parodias de varias imágenes sobre minusválidos de la serie de *Frankenstein*: el malo con la columna retorcida, el inspector de policía con un brazo mecánico y el Sabio Santo. Un bochornoso Marty Feldman interpretó al más llamativo de los tres: Igor, el ayudante que roba las tumbas del Dr. Frederick Frankenstein (Gene Wilder) y la fuente, al parecer, de innumerables *gags* sobre el malvado Fritz y el antiquísimo Igor. Igor señala su espalda tras describir una de sus ideas como una corazonada (*). Frankenstein, cordialmente, le da una palmada en la espalda y obtiene un sonido parecido a golpear en una madera hueca, y se

* N. de la t.: en inglés el término *corazonada* se dice de la misma forma que joroba, esto es *hunch*.

ofrece a ayudar a Igor con su carga [en referencia a su joroba] y éste le contesta: «¿qué carga?». El doctor después va a comentarle la misteriosa migración del hombro derecho de Igor hacia la izquierda, pero se lo piensa mejor y deja a Igor sonreír abiertamente a la cámara como pasatiempo personal. Brooks, que nunca se ha caracterizado por su contención, incluso resucitó los *gags* visuales más gastados: mientras guía a Frankenstein en un tramo de escaleras, Igor dice: «Baja de esta manera», y, por supuesto, el buen doctor, obedientemente, se agacha.

Los otros dos personajes compartieron menos tiempo en pantalla, pero fue también muy ilustrativo. Kenneth Mars interpretó a Kemp, un inspector manco que lleva un monóculo sobre el parche del ojo. Concebido tras el Inspector Krogh de Lionel Atwills en *El Hijo de Frankenstein*, Kemp lleva a la gente del pueblo en busca del Monstruo (Peter Boyle) mientras dice: «un disturbio es una cosa muy fea y creo que ya es hora de que tengamos uno». La gente, en cambio, le utiliza a él y a su brazo mecánico como un ariete para acceder al castillo de Frankenstein y cuando, más tarde, le estrecha la mano al Monstruo, los espectadores ven cómo éste le arranca el brazo a Kemp, una visión estrafalaria de lo que se supone que le pasó a Krogh cuando era niño en *El Hijo de Frankenstein*.

Al tercero del trío se le parodia en una secuencia de cuatro minutos que empieza con un eremita ciego llamado Harold (Gene Hackman), vestido y barbado como su predecesor de *La Novia de Frankenstein*, rezando a Dios para que le dé un amigo. La puerta de la cabaña se abre de golpe para mostrar al Monstruo, guiado hasta la cabaña por la música de violín que Harold ha puesto en su fonógrafo. Tras presentarse humildemente, Harold trata de servir sopa y vino al Monstruo, pero, en una clásica ilustración del personaje cómico cuyas discapacidades llevan a otros al sufrimiento, sin querer, sirve las cosas al revés. Sirve la sopa en el regazo del Monstruo varias veces y rompe las tazas llena de vino en un brindis. Al final, cuando Harold le ofrece un puro al Monstruo, se levanta y cruza a través

de la puerta principal, dejando a Harold («Iba a preparar un café») muy abatido.

A pesar de estas imágenes, o quizá por su causa, *El Jovencito Frankenstein* fue un éxito y alentó a su distribuidora, la Twentieth Century Fox, a duplicar su éxito produciendo su propia comedia de discapacidad para sus incondicionales. El resultado fue *Se venden incendios* (*Fire Sale*, 1977), una película miserable, nada graciosa, sobre la estrafalaria familia Fikus. Entre sus miembros está Sherman (Sid Caesar), un retrasado mental, veterano minusválido de la II Guerra Mundial, que ha estado viviendo en un hospital para veteranos durante más de treinta años. Benny y Russell Fikus (Vincent Gardenia y Rob Reiner) se encuentran a Sherman en la planta de enfermería del hospital y descubren que se ha quitado la prótesis de la pierna izquierda y ha metido el muñón en una caja llena de tierra. Cuando la riega, Sherman dice que algo va mal con la tierra porque su pierna no ha crecido ni un centímetro desde hace un año. Sherman cree que la II Guerra Mundial todavía no se ha terminado y después se escapa del hospital. Vestido para el combate, dirige una silla motorizada y se tambalea peligrosamente por la autopista perseguido por un policía en moto antes de que sus parientes le peguen fuego al almacén. Sabiendo que Alan Arkin no sólo protagonizó esta película, sino que también la dirigió, no se puede por menos que pensar que los puntos de vista que tenía sobre los sordos una década antes —«no muy brillantes, con estados de ánimo salvajes, siempre tratando de expresarse y emocionalmente indisciplinados»— no se habían borrado tras sus experiencias en *The Heart is a Lonely Hunter*, sino que habían vuelto transformados grotescamente.

Incluso antes de que *Se venden incendios* se llevara a la pantalla, otra película tomó un viejo estereotipo con resultados muy variables: *Tommy* (*Tommy*, 1975), una comedia en su parodia perversa del Dulce Inocente y la cura milagrosa. El escritor-director británico Ken Russell, que había retratado la discapacidad muy gráficamente en *Los demo-*

nios (*The Devils*) en 1971 (protagonizada por Vanessa Redgrave en el papel de una monja francesa del siglo xvii con la columna muy torcida que tiene fantasías con un sacerdote inmoral), rompió todas las barreras en esta adaptación de la ópera rock de 1969 del mismo nombre, sobre un chico sordo, ciego y mudo, escrita por Peter Townshend e interpretada por The Who. Russell, que al principio proclamó que la ópera era «una mierda», más tarde ofreció la singular opinión de que «*Tommy* es más grande que ninguna pintura, ópera, pieza musical o teatral o ballet que se haya hecho en este siglo», y con el respaldo financiero del magnate de la música Robert Stigwood y un contrato de distribución en los Estados Unidos con la Columbia, realizaron una película sin una palabra de diálogo (la banda sonora consistió únicamente en canciones, temas instrumentales y efectos de sonido). El cantante de Los Who, Roger Daltrey, interpretó el papel del título, que pierde, en su juventud, la vista, el oído y la capacidad de hablar tras presenciar la muerte de su padre. Mientras Tommy y su madre (Ann Margret) buscan una cura milagrosa, él practica con las máquinas del millón —tanto que, a la par que crece su fama, innumerables admiradores empiezan a adorarle e incluso llevan gafas de sol oscuras y tapones en los oídos y en la boca para emular a su mesías—. Tommy, que se comunica mediante un lenguaje de signos falso, más tarde recupera sus habilidades cuando es abandonado por sus seguidores, pero, como el crítico del *Saturday Review*, Hollis Alpert, escribió: «No os preocupéis. Tommy se convirtió en Dios. Y, probablemente, todo está bien» (46).

Russell, que vio una conexión entre la película y *Lourdes*, su documental sobre el famoso lugar de las supuestas curas milagrosas y «los peregrinos, las procesiones y la explotación», argumentó que *Tommy* trataba principalmente de espiritualidad, no de discapacidad:

(46) Citado en Patrick McGilligan y Janet Maslin, «Ken Russell Faces the Music», *Take One*, julio-agosto 1974 (publicado en diciembre 1975), p. 20, y en Hollis Alpert, «Puzzles and Pop», *Saturday Review*, 3 mayo 1975, p. 35.

«Es muy religiosa. Es el progreso de un peregrino. Trata de alguien intentando encontrar respuestas, sobre masas tratando de encontrar respuestas y el hecho de que las respuestas, a menudo, no están en el exterior, sino que son, en su mayoría, internas. Todo tiene que ver con "ponte la visera, ponte los tapones para los oídos, ponte un corcho en la boca, mira a tu interior y juega a la máquina". Quiero decir que me parece una buena metáfora. ¿Quién quiere hacer eso? Nadie. Bueno, muy poca gente. Es sobre la iluminación de un instante, sobre respuestas momentáneas, una solución obvia y sobre la explotación de la religión» (47).

A pesar de la declaración de Russell, *Tommy* dividió a los críticos con respecto a sus méritos. Plagada de cosas absurdas, la película apenas trata la relación con los minusválidos, pero vale la pena destacar una de las escenas más llamativas: una ceremonia de curación por la fe en la cual la madre de Tommy, desesperada, le abandona. Una estatua de escayola de Marilyn Monroe, con su famosa pose de la falda hinchada de *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*), sirve como icono religioso para cientos de discapacitados en la ceremonia presidida por el sumo sacerdote Eric Clapton que canta «Eyesight for the Blind». Russell casi vio frustrados sus planes para la escena después de que un oficial de la British Royal Marines, que le había permitido utilizar la capilla de los marines en Portsmouth, trató de parar la producción al ver que el director había llenado el edificio con cientos de usuarios de sillas de ruedas con minusvalías reales. Al final, el rodaje continuó como estaba programado, con Russell defendiendo la contratación de los extras. «Ellos son las personas más felices que podría encontrar», dijo. «Les encanta participar en la película» (48).

(47) Citado en McMilligan y Maslin, «Ken Russell», p. 20.

(48) Citado en Jay Cocks, «Tommy Rocks In», *Time*, 31 marzo 1975, p. 57.

Los realizadores que crearon comedias más convencionales, tales como *Mi bello legionario* (*The Last Remake of Beau Geste*, 1977), *Made in USA* (*The Kentucky Fried Movie*, 1977) y *Movie, Movie* (*Movie, Movie*, 1978), eran tan conscientes del hecho de que estaban parodiando los filmes de Hollywood que sus títulos sugieren una reflexión sobre las producciones. Tras la serie de películas de Mel Brooks, Marty Feldman decidió probar por sí mismo con *Mi bello legionario*, una película que protagonizó, coescribió y dirigió. En esta parodia de la novela de P. C. Wren, de 1925, filmada tres veces, Peter Ustinov interpretó al tiránico Sargento Markov, cuya falta de brazo y la rara colección de prótesis forman la base para un desfile de *gags* de muy mal gusto. Un extraño personaje, con las bandas de sargento tatuadas en los brazos y un surtido de falsas cicatrices, Markov también cuenta entre sus posesiones un osito de peluche con una pierna falsa e incluso monta un caballo que tiene una prótesis. Una supuesta escena cómica muestra a Markov y a su ayudante, Cabo Boldini (Roy Kinnear), intentando sujetar «la pierna falsa». Como resultado de que Boldini asienta la pierna incorrectamente, Markov se hace daño cuando trata de cuadrarse, dando un taconazo. Otros retazos de comedia de golpe y porrazo incluyen a Digby Geste (Feldman) enfadando a Markov cuando le lanza una pelota de bolos a la pierna, y cuando el sargento intenta perseguir a Beau Geste (Michael York) blandiendo una prótesis a modo de espada mientras se balancea con una cuerda (por supuesto, falla y choca con un barril). Aunque *Mi bello legionario*, en realidad, le debe sus imágenes y su argumento a un par de películas muy específicas, la discapacidad del Sargento Markov, curiosamente, no está entre ellas. Las encarnaciones previas del sádico sargento, interpretado por Noah Beery en 1926, por Brian Donlevy en 1939 y por Telly Savalas en 1966, eran capacitados, pero Feldman le dotó de una minusvalía para ridiculizarle.

Made in USA también tiene un villano discapacitado entre sus filas, pero, a diferencia de *Mi bello legionario*,

sus creadores, conocidos como el colectivo Kentucky Fried Theater, un grupo satírico de Madison, Wisconsin, lo concibieron muy parecido a un *malo* de una película reciente. Dirigida por John Landis y escrita por David Zucker, Jerry Zucker y Jim Abrahams, *Made in USA* consiste en una serie de modestos (apenas discretos) *sketchs* cómicos unidos. El punto culminante de la película es una parodia bastante extensa de *Operación Dragón* titulada «Un puñado de Yenes», sobre docenas de auténticos expertos en artes marciales. Un sosía de Bruce Lee llamado Loo (Evan Kim) se enfrenta a un villano manco llamado Klahn (Bong Soo Han), quien al principio de «Un puñado» reemplaza su prótesis por un enorme cuchillo, decapita a uno de sus prisioneros y dice «Ahora torturadle». Entre sus otros dispositivos están un secador de pelo, un cepillo de dientes eléctrico y un lanzallamas. Cuando Loo lo apaga con agua mientras blande este artilugio, Klahn chisporrotea y hace desaparecer a la Malvada Bruja del Oeste de *El Mago de Oz*.

Mucho más refinado en su tratamiento cómico de la minusvalía fue *Movie, Movie*, un tributo del productor-director Stanley Donen al clásico programa doble de la Época Dorada de Hollywood. Un panegírico que es una mezcla de metáfora y versión mutilada del cliché, *Movie, Movie* es, en realidad, dos minipelículas combinadas en una; la primera, «Dynamite Hands», una maravillosa sátira de filmes como *Kid Galahad* (1937), *Sueño dorado* (*Golden Boy*, 1939) y, por supuesto, *Luces de la ciudad*. Trata de un joven llamado Joey Popchik (Harry Hamlin) que vuelve a boxear para ganar dinero a fin de que su hermanita Angie (Kathleen Beller, de *Betsy, la saga de los Hardeman*), que no ve de un ojo, pueda someterse a una operación en Viena. La operación es apremiante, como el doctor (Art Carney) aclara: «Los músculos del ojo de Angela son muy débiles. Apenas pueden soportar lo que ve. Me temo que, si hay una parte del cuerpo humano que tiene tendencia a romperse, son sus ojos.» Tras consumirse en el circuito de boxeo peor pagado, Joey quiere ir al Madison Square Gar-

den y tener su oportunidad, pero su entrenador, Gloves Mallory (George C. Scott), le dice que todavía no está preparado:

«GLOVES: Joey, Gloves lo sabe mejor que tú.

JOEY: Sí, le diré eso a Angie. No hay operación esta semana. Gloves sabe más.

GLOVES: Está bien, chico. Lo de los ojos de tu hermana es un golpe bajo.»

Después de varias maquinaciones dentro y fuera del *ring*, Joey consigue el dinero con la ayuda de Johnny Danko (Barry Bostwick), un *gangster* que se ha enamorado de Angie. Por si quedaba alguna duda sobre el resultado, «Dynamite Hands» concluye con Angie de vuelta de Viena exclamando: «¡Puedo ver!»

Aunque eran muy ilustrativas, las comedias no pudieron ocultar el hecho de que Hollywood estaba en camino de proporcionar imágenes razonablemente positivas de los discapacitados físicos. Los Estados Unidos estaban experimentando importantes cambios en la manera en que percibían y respondían a las necesidades de la minoría discapacitada, reflejadas en buena medida en la legislación de 1978 aprobada por el Congreso y sancionada como Ley por el presidente Jimmy Carter, que reconoció la importancia del movimiento Vida Independiente. Recogiendo estas y otras preocupaciones, particularmente la dolorosa aceptación de Vietnam por parte del país, la industria del cine estaba preparada para entrar en la década de 1980 con representaciones que, con algunos lapsus notables, resonaron con fuerza y sensibilidad.

8. HEROES DE ALTA TECNOLOGIA Y OTRAS INQUIETUDES

Los últimos años setenta fueron testigos del nacimiento de una nueva etapa en el cine norteamericano, marcada por significativos cambios económicos, tecnológicos y filosóficos. El acercamiento de la industria a los éxitos (los conocidos *blockbusters*), aparecidos al principio de la década con filmes como *El Padrino* (*The Godfather*, 1972) y *Tiburón* (*Jaws*, 1975), volvió de lleno tras años de presupuestos escasos y películas poco rentables. Un creciente número de compañías descubrió que un superéxito al año, al menos, podía colaborar a mantener a flote otras películas, proyectos potencialmente menos rentables, y se lanzaron furiosamente a hacer producciones multimillonarias. Las nuevas tecnologías disponibles —el Steadicam y la uniformidad que daba al trabajo de cámara móvil; el sonido Dolby, con bandas sonoras en estéreo con cuatro pistas para reducir el ruido, y, por supuesto, los efectos especiales realizados por ordenador— contribuyeron también a esta nueva etapa, pero, de forma muy significativa, comenzó a verse cierto conservadurismo en las nuevas películas. Los cineastas de Hollywood no solamente renovaron de forma masiva la capacidad del medio para fabricar mitos, creando héroes que triunfan en situaciones donde los buenos y los malos están claramente diferenciados —por ejemplo, los protagonistas de *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*), de 1977; de *Superman* (*Superman*), de 1978, y de *Rambo/Acorralado* (*Rambo*), en 1985—, sino que también prestaron atención a la gente media que simplemente quería adecuarse al resto de la sociedad, a menudo esforzándose para lograr algún objetivo personal. Como los historiadores del cine Gerald Mast y Bruce Kawin han sugerido, «los rebeldes, marginados, solitarios y tipos raros que dominaron los filmes americanos [desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta] han sido sustituidos por ciudadanos más corrientes que buscan un sitio

significativo para sí mismos dentro de la sociedad convencional norteamericana» (1).

Estas características coincidieron con el renovado interés de los fieles del Cine del Aislamiento, a finales de los setenta, por ofrecer tratamientos relativamente accesorios de la discapacidad física. Los realizadores preocupados por las minusvalías retomaron la idea de mostrar personajes tratando de vivir normalmente tras la rehabilitación, a menudo dentro de la sociedad norteamericana convencional. Los personajes podían enfrentarse a problemas relacionados con sus impedimentos (principalmente las actitudes de otros), pero con frecuencia conseguían triunfos que iban más allá de la simple rehabilitación, si es que la trataban en la película. Los realizadores no sólo insertaron tales figuras en papeles que estaban en segundo plano en películas tan diferentes como *El tren del terror* (*Terror Train*, 1979), *Cómo eliminar a su jefe* (*Nine to Five*, 1980), *Es... jugar con fuego* (*Marie*, 1985), *Vivir y morir en Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985) y *Un lugar llamado Milagro* (*The Milagro Beanfield War*, 1988), sino que también comenzaron a estar en el candelero en otras películas.

Los factores que llevaron a hacer representaciones de la discapacidad más accesorias fueron varios, pero hay quien dice que el catalizador principal fue la guerra de Vietnam y sus repercusiones, personificadas por los veteranos discapacitados a causa del conflicto. Estos antiguos militares ayudaron a elevar la conciencia del país entero, incluido Hollywood, trabajando estrechamente con los civiles minusválidos y los profesionales de la rehabilitación para lograr no sólo la famosa legislación de finales de los sesenta y principios de los setenta señalada en el capítulo anterior, sino también la histórica *Enmienda de Rehabilitación* de 1978, que patrocinó los servicios del *Independent Living* (Vida Independiente). La favorable respuesta de la nación a estos esfuerzos no fue una circunstancia

(1) Mast y Kawin, «A Short History», pp. 513-514.

aislada. Por comentar una muestra de lo ocurrido varias veces durante el siglo xx, los historiadores Leonard Quart y Albert Auster afirmaron que «la preocupación de la nación por el retorno [de los veteranos heridos] estimuló y centró la atención en el mundo de los minusválidos». Esta preocupación llevaría, entre otras cosas, a la creación de películas que dieron un tratamiento más comprensivo a los discapacitados (2).

Una primera ronda de películas que presentaron este nuevo tratamiento se centró, de forma muy oportuna, en los propios veteranos de Vietnam. En 1977, cuatro años después de que los Estados Unidos hubieran retirado sus tropas de Vietnam y dos años después de que la guerra terminara, varios cineastas de Hollywood estaban preparando proyectos que prestarían mucha atención a las ramificaciones de la guerra. «Llega un tiempo para casi todo», dijo el director de producción de la costa oeste de la United Artists, Mike Medavoy, cuya compañía financió y distribuyó películas como *El regreso* (*Coming Home*, 1978), *Nieve que quema* (*Who'll Stop the Rain?*, también conocida como *Dog Soldiers*, 1978) y *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1979). «La guerra de Vietnam causó una enorme herida en la conciencia norteamericana y se sabía que, tarde o temprano, la gente iba a volver a esos años.» Es interesante señalar que los realizadores rara vez retrataron a los veteranos de Vietnam minusválidos cuando la guerra estaba todavía en curso (uno de los pocos fue el personaje interpretado por Alan Alda en la británica *To Kill a Clown*, señalada anteriormente), pero después de varios años, cuando el país consideró las implicaciones de la guerra, se incluyeron estas figuras en sus obras y, en ocasiones, hicieron películas enteras sobre ellos, y en la mayoría les trataron favorablemente. La situación no estaba exenta de paradojas, porque las nuevas

(2) Kent Hull, *The Rights of Physically Handicapped People* (Nueva York: Avon Books, 1979), p. 23; Quart y Auster, «The Wounded Vet», p. 25.

imágenes iban en contra de las primeras y, excepcionalmente prolongadas, caracterizaciones que la industria del cine hizo de los veteranos de Vietnam como asesinos sádicos enloquecidos. Como Quart y Auster señalaron, «han sido los veteranos de Vietnam, cuyas imágenes eran a menudo de locos, tiradores de bombas y adictos a las drogas, quienes irónicamente comenzaron a provocar en Hollywood un retrato más honesto y realista de los minusválidos» (3). Entre las obras más destacadas que presentan estas imágenes está un cuarteto de filmes de finales de los setenta y principios de los ochenta: *El regreso*, *El cazador* (*The Deer Hunter*, 1978), *El poder de los celos* (*Modern Problems*, 1981) y *Cutter's Way* (1981).

El regreso comienza cuando Jane Fonda formó su propia compañía de producción, la IPC Films (Indochina Peace Campaign), con Bruce Gilbert, a principios de los setenta. En busca de proyectos cinematográficos relevantes, los neófitos productores pagaron un adelanto a la guionista novata Nancy Dowd para que desarrollara un guión basado en su relación con un veterano de Vietnam parapléjico que conoció en California, mientras participaba en actividades antibélicas. Dowd elaboró un guión de 230 páginas, «Buffalo Ghosts», sobre dos esposas de militares que se desarrollaba en un hospital de veteranos. Fonda y Gilbert se dieron cuenta de la necesidad de incluir un triángulo amoroso tradicional para hacer que el filme fuera atractivo para un amplio sector del público («sabíamos que, para obtener financiación, Jane necesitaba un personaje principal atrapado entre dos personas», dijo Gilbert), y presionaron a Dowd para que los personajes centrales fueran una de las esposas, su marido militar y el veterano de Vietnam en silla de ruedas. Esta insistencia, junto con los cortes propuestos para el guión, produjeron disensiones entre los productores y la escritora que culminaron con el abandono de Dowd (al final, ella firmó la historia, pero no aparece en

(3) Citado en «Hollywood Tackles Vietnam War», *NYT*, 2 agosto 1977, p. 24; Quart y Auster, «The Wounded Vet», p. 25.

los títulos de crédito de la película), dejando atrás lo que los productores consideraron un guión inservible (4).

Fonda y Gilbert se dieron cuenta entonces de que el asunto se les escapaba de las manos como productores y reclutaron a un nuevo talento para que les ayudara a sacar adelante el proyecto. Al final, trabajaron con el mismo equipo que había realizado *Cowboy de medianoche*, ganadora de tres Oscars en 1969: el productor Jerome Hellman, el escritor Waldo Salt y el director John Schlesinger. Los dos equipos de realización se pusieron rápidamente a desarrollar estrategias para insuflar vida a un proyecto moribundo.

Hellman y Salt desecharon gran parte del trabajo de Dowd, excepto su idea central, y, aun así, Salt no estaba dispuesto a reconocer las contribuciones de la escritora. Tal y como lo recuerda, él lo hizo todo «comenzando con una idea muy simple —es discutible quién tuvo la primera idea— sobre una mujer cuyo marido se va a la otra parte del mundo y ella va a un hospital, ve a un parapléjico y se enamora o tiene una relación con él. Esta era la idea, y sobre todo esto versaron las múltiples entrevistas» (5). A fin de que *El regreso* se hiciera realidad, Salt pasó más de un año, y puso 50.000 dólares de su propio bolsillo, entrevistando a cientos de veteranos de Vietnam minusválidos antes de escribir su versión del guión de *El regreso*.

Mientras Salt examinaba cuidadosamente las quinientas páginas resultantes de transcribir entrevistas y empezaba a escribir el borrador del guión, encontró tiempo para trabajar sobre uno de los sujetos de sus entrevistas:

(4) Citado en Kirk Honeycutt, «The Five-Year Struggle to Make "Coming Home"» *NYT*, 19 febrero 1978, sec. 2, p. 13. Ver también «Dialogue on Film: Jerome Hellman», *American Film*, junio 1978, pp. 33-48, y Stephen Farber y Marc Green, *Hollywood Dynasties* (Nueva York: Delilah, 1984), pp. 160-162.

(5) Citado en *Hollywood Screenwriters and Their Craft*, una serie de vídeo de 1986 dividida en tres partes, producida por Mark Schaubert Productions para el Institute for Communication and Professional Studies, California State University-Northridge.

un antiguo soldado paralizado de la mitad del pecho hacia abajo llamado Ron Kovic. Salt, algo así como una figura paterna para el veterano (él rondaba entonces los sesenta años y Kovic tenía alrededor de treinta), le ayudó con un proyecto que pronto se convertiría en la autobiografía de éste, *Nacido el Cuatro de Julio (Born on the Fourth of July)*. «Ron no sabía qué hacer y estaba buscando una forma de salir de sus propios problemas», señaló Hellman. «Con frecuencia se quedaba en la *suite* de Salt en el Chateau Marmont [en Los Angeles] y tenía apoyo tanto emocional como literario de Salt» (6). Hellman y Salt incluso querían que Kovic fuera asesor técnico de su película, pero el veterano tenía otros planes. Tras terminar *Nacido el Cuatro de Julio*, vendió los derechos de pantalla a Al Pacino, un actor que se convirtió en estrella con *Serpico (Serpico, 1973)*, *El Padrino II (The Godfather Part II, 1974)* y *Tarde de perros (Dog Day Afternoon, 1975)*, y cuya imagen en las películas, a veces melancólico y a veces explosivo, parecía ajustarse bien al autorretrato literario que Kovic había hecho.

Además de perder los servicios de Kovic como asesor y sopesar la competencia potencial que una película basada en su libro podía suponer, Hellman tuvo que enfrentarse a otros sinsabores. Necesitaba encontrar recambio para Schlesinger, cada vez más descontento, quien, en palabras del productor, «prefirió quedarse fuera del proyecto» (él era inglés y pensó que un director americano se las arreglaría mejor con el material), y, finalmente, escogió a Hal Ashby, un montador convertido en director, natural de Utah, cuyo currículum incluía *El último deber (The Last Detail, 1973)*, *Shampoo (Shampoo, 1975)* y *Bound for Glory (1976)*. Además, él tenía que encontrar la manera de darle autenticidad a la película mientras se las veía con la Veterans Administration, que se había negado a cooperar en el proyecto. Al final, Hellman llegó a un acuerdo para rodar buena parte del filme en el rancho Los Amigos Hospital,

(6) Citado en Peter Collier, *The Fondas: A Hollywood Dynasty* (Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1991), p. 253.

en Downey, California, un centro de rehabilitación para civiles con lesiones en la médula espinal (7).

Para complicar más el asunto, Salt se puso enfermo a finales de 1976, antes de terminar el guión. Ashby trajo a Robert C. Jones, un montador cinematográfico que había escrito parte del guión de *Bound for Glory*, para que revisara el guión de Salt, unas pocas semanas antes de que las cámaras estuvieran listas para rodar, en enero de 1977. «Empezamos antes de estar listos», dijo el director. «Teníamos tres o cuatro guiones, un final que no funcionaba y las primeras treinta o cuarenta páginas no eran nada buenas —se apartaba de la política, en la que un grupo de hombres se encargaban del hospital—. Pero los actores se involucraron más y más en sus personajes y fuimos reescribiendo a medida que avanzábamos. Improvisamos los ensayos un montón, pero cuando yo no estaba seguro de la construcción, o dónde iba a hacerse una escena o cómo íbamos a yuxtaponerla con la siguiente escena, no me sentía cómodo haciéndolo» (8).

Con un guión hecho de parches y numerosas escenas improvisadas, *El regreso*, al final, se fundió en una película que explora un *ménage à trois* formado por Sally Hyde (Jane Fonda), la aburrida esposa de un militar y voluntaria

(7) La escena política de la Administración de Veteranos cambió considerablemente durante el rodaje de *El regreso*, cuando el recién elegido presidente Jimmy Carter señaló a Max Cleland como director ejecutivo. En cuestión de semanas, Cleland, que había perdido tres miembros en Vietnam, ofreció asesoramiento a Hellman y Schlesinger, pero, para esa fecha, los realizadores ya habían terminado su trabajo en el rancho Los Amigos. Ver «Dialogue on Film: Jerome Hellman», p. 39.

(8) Citado en Honeycutt, *Coming Home*, p. 13. Ashby señaló en una entrevista que él y un escritor llamado Rudy Wurlitzer reescribieron gran parte del guión cuando ya había comenzado el rodaje, pero que la reestructuración que hicieron «tenía mucho que ver con algunas de las conversaciones que mantuvieron con Waldo Salt. Creo que llevamos a cabo la mayoría de las ideas que describió Salt y queríamos seguir adelante». Ver «Dialogue on Film: Hal Ashby», *American Film*, mayo 1980, p. 55.

en un hospital de veteranos; Bob Hyde (Bruce Dern), su marido, capitán de Marines que no puede esperar para regresar a Vietnam, y Luke Martin (Jon Voight), un violento veterano de Vietnam paralítico de la cintura hacia abajo. Cada personaje experimenta un profundo, si no abrupto, cambio durante el transcurso de la película.

La transformación de Luke de un cínico voluble y confuso en un activista antibélico convencido se anuncia en la primera secuencia de *El regreso*, que aparece antes de los títulos de crédito. Un grupo de veteranos de Vietnam minusválidos que están jugando al billar y a las cartas en un hospital de veteranos, se preguntan uno al otro si volverían a Vietnam y si hicieron lo correcto yendo los primeros. La secuencia termina con una imagen de Luke, postrado y sumido en sus pensamientos. No dice ni una palabra. La cámara hace un *zoom* lentamente sobre él mientras se oye a los otros veteranos hablar fuera de campo: «Tengo que justificar que estoy paralítico, tengo que justificar haber matado a gente, así que digo que [luchar en Vietnam] estuvo bien. Pero ¿cuántos tipos conoces que puedan ser realistas y decir "Lo que hice estuvo mal y toda esta otra mierda está mal, ¿eh?" . ¿Y que todavía sean capaces de vivir consigo mismos porque están lisiados para el resto de sus jodidas vidas?»

Esta secuencia añade una aureola de veracidad a la película, porque los hombres, con la excepción de Voight, no eran actores profesionales, sino veteranos discapacitados en la guerra. Con este ambiente algo confuso, sonidos extraños y diálogos superpuestos, la secuencia tiene un fuerte sabor a documental del *cinéma vérité*. Esta cualidad también está presente en escenas posteriores que muestran cómo los hombres realizan actividades que van desde el baloncesto hasta el *frisbee*, pasando por el fútbol. Para el director de fotografía de *El regreso*, Haskell Wexler, la parte más fascinante del proceso de rodaje fue el trabajo con los veteranos. «De todos los planos de localizaciones que hicimos durante la película, creo que los de [el rancho Los Amigos] Downey fueron los más intere-

santes», dijo. «Allí tuvimos la oportunidad de estar rodeados de gente que sabía el valor de la vida. Estos paraplégicos habían superado todo tipo de minusvalía física y tenían una actitud mental tremendamente positiva. Se podía esperar que trabajar con un grupo de paraplégicos sería algo deprimente. Y, sin embargo, me sentí inspirado por estos hombres. Mirando hacia atrás, es la parte más interesante y excitante de toda la película.» Preocupado por la forma de fotografiar a los veteranos, Wexler inventó una cámara especial que situaba la cámara a la misma altura que los hombres en silla de ruedas. Así podía filmarles de forma directa, evitando los ángulos muy acusados y las cualidades negativas que los picados dan a los sujetos así filmados (9).

Los realizadores entrelazaron con mucha habilidad las actividades y los retratos de los minusválidos con los planos de Luke, a quien convirtieron en la figura principal dentro del grupo de veteranos. Al principio se muestra muy amargado, hacia todo y hacia todos los que le rodean; después de que accidentalmente se choca con Sally durante su primer día como voluntaria en el hospital, por ejemplo, él empieza a golpear una mesa con uno de sus bastones con toda su rabia hasta que los empleados del hospital le reducen y le inyectan un calmante. Luke más tarde riñe a Sally cuando descubre que está casada con un oficial, quejándose de que su trabajo en el hospital «le da algo de que hablar cuando se toma sus *martinis*: de cómo está ayudando a los pobres lisiados». Entonces, cuando descubre que Sally ha estado tratando de buscar apoyo para los veteranos discapacitados a través del boletín informativo de la base, Luke empieza a ablandarse e incluso acepta una invitación de ella para cenar. Aunque todavía sospecha un poco de sus motivos, Luke le hace a la nerviosa Sally varias preguntas que ahora son famosas: «Esta no será una noche de “vamos a invitar al cojo a cenar”, ¿no?

(9) Citado en David Keller, «Making “Coming Home”: An Interview with Haskell Wexler», en *Filmmakers Newsletter*, marzo 1978, p. 21.

No serás una de esas tías raras, ¿no?» Cuando ella le tranquiliza, él dice, amablemente: «Ya sé que no. Estoy muy contento de que estés aquí.»

En este punto, *El regreso* trata con valentía una de las áreas de la experiencia de los minusválidos no definidas en el cine hasta la fecha: la expresión sexual. Al detallar el romance entre Luke y Sally (que llega a su clímax con el orgasmo de Sally mientras suena «Strawberry Fields», de los Beatles, en la banda sonora), la película fue una de las primeras —si no la primera— en tratar explícitamente los encuentros sexuales de los minusválidos. Entre sus numerosos efectos positivos, *El regreso* afirma con convicción que los discapacitados son, de hecho, seres sexuales y sentó el precedente para que las películas de los ochenta y posteriores siguieran explorando este concepto.

Los realizadores también demostraron coraje transformando a su Noble Guerrero en una acusada variante: un veterano minusválido que protesta contra la guerra en la que acaba de participar. Al cáustico compás de «Born to be Wild» y el «Manic Depression» de Jimí Hendrix, Luke llega al centro de reclutas del Cuerpo de Marines y se encadena a la verja principal en un acto simbólico que impida a otros ir a Vietnam. Aunque los cineastas le dieron la tradicional sensación de aislamiento al hacerle ir solo —como Leo Cawley señaló, «hace una protesta antibélica de un solo hombre en una época de la historia de los Estados Unidos en la que era normal una actividad en grupo» (10)—, esta escena y otra posterior, en la que se implica con un acalorado discurso contra la guerra a un grupo de estudiantes de instituto, demuestran ampliamente que Luke ha ido más allá de la rehabilitación básica para convertirse en un héroe de otro tipo.

Los realizadores tuvieron que superar sus propios miedos mientras hacían *El regreso*. «Cuando empecé a escri-

(10) Leo Cawley, «The War About the War: Vietnam Films and American Myth», en *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Linda Dittmar y Gene Michaud (eds.) (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1990), p. 71.



El regreso (1978), protagonizada por Jon Voight y Jane Fonda, fue una de las primeras películas que trató directamente la sexualidad como un componente del estilo de vida de los discapacitados.

bir *El regreso*, estaba muerto de miedo de pensar solamente en hablar con un parapléjico, porque, naturalmente, tenía miedo de ser un parapléjico», recuerda Salt. «Todos lo tenemos.» Cualesquiera que fueran sus dudas, pronto se acallaron por la respuesta que recibió la película. Con raras excepciones, los críticos la alabaron (Roger Ebert, del *Chicago Sun-Times*, resumió las opiniones de la mayoría cuando dijo que «en gran parte de su metraje, *El regreso* está muy bien rodada e interpretada»). Más tarde les dieron Oscars a Fonda, Voight y al desigual trío de Dowd, Salt y Jones. Más significativamente, la respuesta de los miembros discapacitados del público se equiparó a los elogios de la crítica. Como Hellman señaló sobre los residentes en el rancho Los Amigos que asistieron al estreno

de la película: «Su reacción fue maravillosa. La recurrente respuesta de los minusválidos que han visto esta película es que es la primera vez que alguien discapacitado ha sido tratado en el cine como un ser humano completo, con un amplio repertorio de sentimientos, emociones y necesidades viscerales y sexuales» (11).

A diferencia de *El regreso*, donde toda la historia ocurre después de que Luke ha vuelto de Vietnam, *El cazador* presta una considerable atención a las vidas de sus personajes antes, durante y después de tomar parte en el conflicto en Asia. Dos años y medio de producción y una financiación de 15 millones de dólares de la división norteamericana de cine de EMI, la gigantesca corporación con sede en Gran Bretaña, *El cazador* trata sobre un trío de jóvenes de una ciudad industrial del oeste de Pennsylvania que van a luchar a Vietnam: Michael (Robert De Niro), Nick (Christopher Walken) y Stevie (John Savage), quien pierde ambas piernas y un brazo al caer de un helicóptero. «Para mí, es una película muy personal», dijo Michael Cimino, que dirigió y contribuyó a desarrollar la historia. «Yo estaba asignado a una unidad médica Green Beret. Mis personajes son retratos de la gente a quien conocí. Durante los años de controversia tras la guerra, la gente que luchó en Vietnam y que vio sus vidas afectadas, dañadas y cambiadas por la guerra, fue menospreciada y aislada por la prensa. Pero ellos eran gente normal, que tenían una cantidad extraordinaria de coraje» (12).

Al principio de la película, Cimino y el guionista Deric Washburn hicieron creer al público que Stevie sería el personaje central, tratando con mucho detalle su elaborada boda ortodoxa. Sin embargo, el carismático Michael y Nick, atontado por la guerra, rápidamente le hacen som-

(11) Salt se cita en *Waldo Salt*; la crítica de 1978 de Ebert también está impresa en Roger Ebert, *Rogert Ebert's Movie Home Companion* (Kansas City, Mo.: Andrews, McMeel & Parker, 1988), p. 119; Hellman se cita en Honeycutt, *Coming Home*, p. 13.

(12) Citado en Leticia Kent, «Ready for Vietnam? A Talk with Michael Cimino», *NYT*, 10 diciembre 1978, sec. 2, p. 23.

bra y, cuando Stevie regresa a Pennsylvania, los realizadores le habían relegado al *status* de personaje secundario. Aunque no se le ignora; varias escenas críticas al final de la película ayudan a recobrar el sentido de su nueva vida como veterano de Vietnam con graves minusvalías.

Un deprimente juego de bingo en un hospital para veteranos marca la vuelta a escena de Stevie para el público. El «binguero» mezcla un comentario indirecto sobre sus vidas con una cháchara del bingo («G-47. Todavía estoy satisfecho con lo que tengo. La maravillosa vida que he tenido. Pensadlo, amigos, y os daré un O-61»). Como la mayoría de los veteranos discapacitados, Stevie no parece muy interesado en el juego y estas palabras —especialmente su sugerencia de que las vidas de los veteranos están ahora en el pasado— suenan a falso. Tras el juego, Michael le visita en el hospital. Su feliz encuentro sin palabras (su diálogo inicial consiste en una serie de animados «hey») y su tierno abrazo contrastan con el primer comentario de Stevie, que sugiere problemas de adaptación; él no quiere ir a casa. Al término de su conversación, Michael insiste en llevarle a casa, a pesar de las objeciones de éste. Stevie dice que no estará a gusto, pero Michael se pone a empujar la silla de ruedas. El trata de resistirse y quitar de enmedio a Michael, pero Michael gana esta pelea por la fuerza. Cuando le lleva fuera, Stevie dice: «Lo siento. Haces lo que dice tu corazón.»

Leonard Quart y Albert Auster han descrito a Stevie como «es todo menos una víctima dependiente y desvalida» (13), una caracterización que, basada en la citada escena, podría parecer inapropiada. La película, hasta el último momento, muestra un lado distinto de Stevie. Después de que asiste junto a otros vecinos al funeral de Nick, Stevie y media docena de amigos van a un viejo bar para desayunar. El cocinero empieza a cantar «God Bless America» y los otros se unen, uno por uno, tarareando o cantando en voz baja; pronto están cantando al unísono. Al

(13) Quart y Auster, «The Wounded Vet», p. 30.

término de la canción, los amigos levantan sus vasos y brindan a la memoria de Nick. La película termina así.

La escena final ha sido una fuente de controversia para los realizadores en cuanto que deja su postura política en duda. Como el propio Cimino comentó: «La guerra es realmente secundaria en el desarrollo de los personajes y de su historia. Es una parte de sus vidas y sólo eso, nada más. No me interesa hacer una película sobre Vietnam, no me interesa hacer una declaración política directa» (14). Sin embargo, hay un elemento claro en la escena, la total reintegración de Stevie en la sociedad. Sus amigos y el director le trataron como a cualquier otro. Sentado junto a sus compañeros alrededor de la mesa, Stevie contribuye a la fuerte camaradería de la escena cantando con ellos y uniéndose en el brindis por Nick. El está completamente en su elemento. Cuando el director congeló el plano de los vasos en alto por su difunto amigo, Stevie está lejos de ser «una víctima desvalida y dependiente».

En contraste con *El regreso* y *El cazador*, la comedia *El poder de los celos* (*Modern Problems*, 1981) no hace referencias visuales al proceso de rehabilitación. Concebida por un trío de amigos —el actor Chevy Chase, el productor Michael Shamberg y el escritor-director Ken Shapiro— para la Twentieth Century-Fox, se centra en Max Fiedler (Chase), un controlador aéreo de Nueva York, y que contiene un refrescante retrato de un veterano discapacitado.

Cuando Max y su ex mujer, Loraine (Mary Kay Place), dan una vuelta por Central Park se encuentran con Brian Stills (Brian Doyle-Murray), un viejo compañero de instituto y veterano de Vietnam que va en una silla de ruedas empujada por Dorita (Nel Carter), su ayudante y criada haitiana. El simpático Brian, que posee su propia empresa editorial, les invita a una fiesta con la prensa que se celebra esa noche para uno de sus autores. En la fiesta, Loraine tiene casi siempre los ojos puestos en Brian y le sonríe

(14) Citado en Roger Copeland, «A Vietnam Movie That Does Not Knock America», *NYT*, agosto 1977, p. 19.

seductoramente con frecuencia. Ella está encantada con él y muy impresionada de que lleve su propio negocio. Como le confiesa a su ex marido, «él ha entrado en mi vida como una tonelada de ladrillos».

La floreciente relación de Loraine y Brian pronto pasa a un segundo plano ante un inesperado e innecesario giro en la historia. Max desarrolla habilidades psicoquinéticas después de que un camión le salpique con residuos nucleares, y su uso y abuso de este nuevo poder arrolla todo lo demás el resto de la película. En su afán por incluir todo el *pandemonium* que fuera posible al término de la película, los realizadores, por desgracia, abandonaron su primer interés por Brian, Loraine y su estrecha relación. El legado de Vietnam de Brian se pierde en la maraña de otros «problemas modernos» (del título original) que se trivializaron.

A pesar de la simpleza de su historia principal, *El poder de los celos* tiene al menos una virtud: la caracterización de Brian, que es un soplo de aire fresco. Aunque los críticos ignoraron completamente a este personaje (gastaron la mayoría de su verborrea atacando la falta de premisas y la estructura inconexa del filme), Brian es agradable, atento, autosuficiente, con una actitud positiva hacia la vida y triunfa en los negocios. El no es autocompasivo o amargado, y tiene sentido del humor (en una ocasión se califica a sí mismo como «un tío genial sobre ruedas»). Es atlético, capaz de jugar al baloncesto, uno contra uno, con Max. Su caracterización a veces llega a ser como la de Pollyanna, pero contrarrestaron tanta edulcoración haciendo que se percatara de sus problemas y pesares. Cuando Max y Brian entran en el estudio de este último, lleno de recuerdos de baloncesto del instituto, por ejemplo, Brian le dice, con un toque de amargura, que Vietnam puso fin a sus aspiraciones olímpicas. Pero, al instante, afirma que, sin embargo, él ha salido de la guerra mejor que otros veteranos. Más tarde, cuando Max comparte sus miedos respecto a perder a su nueva novia, Brian le da una palmada en el hombro y parafrasea una vieja rima:

«Yo lloré porque no tenía zapatos, hasta que me encontré a un hombre que no tenía pies.» Pinchándose los muslos con un abrecartas para darle énfasis, Brian dice que sus piernas ahora son sólo sesenta libras de carne muerta, pero Max nunca le oye quejarse. Entonces le da una palmada a Max muy amigable y le dice: «Dame un respiro.» Aunque *El poder de los celos* sugiere sólo mínimamente los esfuerzos de Brian por alcanzar esta situación en su vida (haciéndole un editor de éxito, los realizadores eludieron los problemas financieros, que eran una plaga para muchos discapacitados), él sobresale entre las necesidades de la película —y son legión— como un personaje en todas sus dimensiones y un papel maravilloso para cualquiera.

Brian, Luke y Stevie representaron a los veteranos discapacitados que hicieron las paces consigo mismos tras la rehabilitación. Sin embargo, no todos los veteranos se adaptaron a su nueva vida de forma tan sencilla. Muchos tenían una lucha diaria para contener su rabia. Al menos una cinta examinaba un personaje así: el problemático de *Cutter's Way*, que comenzó siendo un proyecto de Hollywood cuando el productor independiente Paul R. Gurian compró los derechos de *Cutter and Bone*, la novela de Newton Thornburg aclamada por los críticos. Gurian estaba intrigado por los ingredientes de la obra: un misterioso asesinato, un estudio del personaje, una evocación del paisaje americano tras Vietnam y el cinismo y la complacencia que lo caracterizaron. Contrató a Jeffrey Alan Fiskin para escribir el guión y llevó el proyecto a la EMI con la esperanza de que, seguramente, Robert Mulligan sería el director. Inicialmente, la corporación accedió a llevar a cabo el proyecto, quizá pensando que esta película sobre Vietnam duplicaría el éxito del múltiple ganador de Oscars *El cazador*, pero el acuerdo no duró mucho. Cuando algunos problemas de calendario impidieron a Mulligan contratar a Dustin Hoffman para el papel de Alex Cutter, la EMI y él se echaron atrás.

Con su acuerdo roto, Gurian y Fiskin buscaron otro hogar para *Cutter and Bone* y, al final, lo encontraron en la

United Artists, un estudio que había marcado varios tantos en taquilla durante el verano de 1979, con *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*), *El corcel negro* (*The Black Stallion*), *Vicios pequeños* (*La Cage aux Folles*), *Manhattan* (*Manhattan*), *Moonraker* (*Moonraker*) y *Rocky II* (*Rocky II*). Con el apoyo del joven e idealista codirector de producción de la United Artists, David Field, y la productora ejecutiva Claire Townsend, la versión cinematográfica de *Cutter and Bone* tomó forma.

Una de las primeras tareas a las que se enfrentó Gurian fue encontrar un nuevo director. Después de que Mark Rydell rehusara el trabajo, Gurian pasó a Ivan Passer, un guionista y director checo que marchó a los Estados Unidos cuando los soviéticos aplastaron la Primavera de Praga en 1968. Gurian y Fiskin estaban impresionados con su película, de 1966, *Intimate Lighting* y vieron que sus experiencias con los efectos posteriores a la guerra y su predilección por asuntos «difíciles» hacían de él un candidato prometedor a dirigir el filme. Como el propio Passer señaló sobre las cosas que le atrajeron del proyecto de *Cutter and Bone*:

«Nadie quería hacerla, porque había muchas probabilidades de que este tipo de película no saliera bien. A mí me gusta hacer cosas que parezcan imposibles. Me saca de la cama por las mañanas. Y, además, estaba muy familiarizado con este tipo de desilusión. He visto a bastante gente que, de una forma u otra, fueron víctimas de una experiencia violenta o producto de la violencia. Tras la guerra, miles de personas fueron encarceladas sin razón alguna y algunos de ellos salieron psicológicamente afectados. Y por eso dije: Sí, yo puedo hacer esta película mejor que la mayoría de la gente» (15).

(15) Citado en «Dialogue on Film: Ivan Passer», *American Film*, noviembre 1988, p. 16.

Gurian y Fiskin despejaron los obstáculos iniciales asegurándose la aprobación de Passer como director por parte de la United Artists, pero inmediatamente surgieron otros problemas. El hecho de que Field tomara parte en el proyecto de *Cutter and Bone* hizo estallar un conflicto relacionado con el presupuesto de considerables proporciones. Como Passer recuerda, Field «luchó con uñas y dientes por *Cutter and Bone*, porque nadie quería hacer la película. [Otros ejecutivos de la United Artists] dijeron: "Es difícil, claustrofóbica, inteligente... ¿por qué vamos a hacer esta película?" Y él dijo: "Porque de vez en cuando, junto con los libros de Judith Krantz, podíais publicar un volumen de poesía"». Como si fuera un compromiso, Field pudo aprobar un presupuesto de tres millones únicamente, forzando al equipo de producción a buscar formas de recortar un presupuesto ya de por sí escaso. La United Artists acrecentó sus penas presupuestarias al insistir en que aparecieran actores muy conocidos y esgrimiendo contratos que apoyaban sus demandas. Al principio querían que Richard Dreyfuss interpretara a Alex Cutter, pero cuando Passer lo frustró («Me encanta Richard Dreyfuss, es maravilloso en algunos papeles, pero no es adecuado para éste»), la United Artists amenazó con dejar de promocionar el proyecto. Al final, la compañía se conformó con la elección de Passer del desconocido John Heard para el papel, pero entonces insistieron en que Jeff Bridges, un actor con un probado valor como estrella, interpretara el otro papel principal, el de Richard Bone. Entre las filas de los ejecutivos de la United Artists reinó una gran confusión, que marcaría el período de producción de la película (Claire Townsend y David Field dimitieron un año antes de que el filme se estrenara), y aunque Gurian, Fiskin y Passer terminaron la película, tuvieron que dar respuesta a la gente cuya comprensión de la película era mínima (16).

(16) Citado en Joe Leydon, «Ivan Passer and Jeffrey Alan Fiskin interviewed by Joe Leydon», *Film Comment*, julio-agosto 1981, p. 22; y en «Dialogue on Film: Ivan Passer», p. 16.

La película comienza después de que al protagonista le han dado el alta de un hospital de veteranos y vive en Santa Bárbara. Alex, que ha perdido un ojo, un brazo y una pierna durante la guerra, es a ratos ingenioso y a ratos malhablado. Es autodestructivo, como evidencia que fuma constantemente, bebe mucho y discute con todos los que le rodean. No le importa insultar a varios negros en un bar al principio de la película, por ejemplo, que van a echarle la bronca, pero lo dejan cuando interviene su amigo Rich Bone haciéndoles notar que Alex es un veterano de Vietnam. Alex después se enfada con Rich cuando se aleja de él, muy frustrado. Le tira su bastón, pero falla, y golpea una de las luces de neón del bar.

Esta escena es una de las muchas que ilustran la tormentosa relación de Alex y Rich. Alex siempre está regañando a Rich, un tipo bronceado, atlético, de colegio de pago, que se dedica a vender veleros. Alex le dice a Rich que no le dé sermones sobre moralidad, por ejemplo, apuntando que cuando estaba muy tranquilo en la Universidad, a él le estaban disparando en Vietnam.

Alex pronto desvía su energía reprimida y su rabia a otro propósito: ayudar a Rich a resolver el asesinato de una joven, del que Rich ha sido acusado. Cuando Alex está sobrio (lo que es raro) es muy agudo e inmediatamente comienza a juntar las piezas del *puzzle*. Trabajando con Rich y Valerie Duran (Ann Dusenberry), la hermana de la mujer muerta, llega a la conclusión de que el presunto asesino es J. J. Cord (Stephen Elliott), un empresario del negocio del petróleo cuya corporación es la dueña de la compañía de veleros en la que trabaja Rich.

Las razones de Rich y Valerie para querer solucionar el asesinato son simples y honestas: Rich quiere limpiar su nombre para poder volver a su estilo de vida y Valerie quiere que se haga justicia. Las razones de Alex son más complejas y son, en realidad, el alma de la película. Primero, él quiere ser un héroe, un *status* que ha eludido desde su vuelta de Vietnam; segundo, quiere hacer algo sobre la inmoralidad de la gente con mucho poder. Alex insiste en



Los actores pueden ser de segunda fila, pero la historia no tiene por qué serlo. Rich Bone, Alex Cutter y George Swanson charlan sobre un horrible asesinato en su comunidad en la moralmente turbia Cutter's Way. (De izquierda a derecha: Jeff Bridges, John Heard y Arthur Rosenberg.) Copyright © 1980 United Artists Corp.

que Cord no es responsable de la muerte de la mujer. Junto con otros peces gordos que son también responsables de los problemas del mundo que afectan a innumerables personas, pero nunca a ellos mismos. Alex no menciona Vietnam específicamente en este contexto (en realidad, la película presta poca atención a la guerra de Vietnam *per se*), pero la implicación está clara.

Quizá lo más interesante del personaje de Cutter es la inusual personificación de dos estereotipos: obviamente, el Noble Guerrero, pero también el Vengador Obsesivo, una imagen que recuerda a los días de Tod Browning y Lon Chaney. Las similitudes son evidentes: un hombre con graves minusvalías y con su código moral violado se obsesio-

na fatalmente con la idea de «derribar» a otro hombre, incluso cuando las evidencias contra él sean escasas (las pruebas de la culpabilidad de Cord son mínimas y hasta Passer sugirió que «probablemente no es culpable» del crimen). No está claro si los realizadores estaban al corriente del canon de Browning-Chaney o del argumento edípico que se encuentra en el corazón de tantas películas, pero percibieron el paralelismo entre sus personajes y un importante antecedente literario del Vengador Obsesivo: el Capitán Ahab de *Moby Dick*. Reconocieron su deuda con la novela de Melville y la famosa obsesión que le impulsa haciendo que Alex grite «Por allí resopla [la ballena] al ver a los directivos de la corporación de Cord y al incluir otras referencias, como el crítico Richard James observó: «Cutter entra en la película haciendo un chiste mordaz sobre su asustado compañero como un Ismael que padece un "Moby Dick", una exótica enfermedad social. Y más cuando las heridas, poéticamente acertadas, de Alex le cualifican como un Ahab contemporáneo. Cord es el Leviatán de Cutter y, tal y como Fiskin y Passer le presentaron, es algo parecido a la blancura de la ballena de Melville. El es el blanco de todas las ideas» (17).

El decidido rechazo de la película a mostrar de forma evidente sus inquietudes fue un factor decisivo que llevó a su incompreensión. Los nuevos responsables de la United Artists encargados de distribuir *Cutter and Bone* no le vieron mucho sentido y la estrenaron con un despliegue de medios mínimo en marzo de 1981 (un gracioso sugirió que la película se estrenara «con toda la publicidad de un accidente de tráfico»); su eslogan publicitario de «Bone vio al asesino, Cutter sabía el motivo» apenas sugiere la riqueza y la complejidad del filme (18).

La reacción inicial de la crítica hacia *Cutter and Bone* fue devastadora. Vincent Canby, del *New York Times*, des-

(17) Citado en Richard T. Jameson, «Passer's Way», *Film Comment*, julio-agosto 1981, p. 21; Jameson, p. 19.

(18) Leydon, «Ivan Passer», p. 21.

acreditó la película de la United Artists como «un misterio sobre un asesinato, sin mucho sentido, con dos excéntricos californianos que viven de su ingenio, van de borrachera en borrachera y toman drogas». Encontró el diálogo particularmente problemático, describiéndolo como «gráfico, sin ser informativo ni siquiera divertido a ningún nivel». El crítico de *Variety* tampoco fue comprensivo con la película, calificándola como «un desastre», y sugirió que Passer y Fiskin «nunca aclararon de qué trata la película, si es que trata de algo». El crítico de *Variety* también predijo lo que a buen seguro cayó como un jarro de agua fría a algún ejecutivo de la película: «La confusión general y bastante torpe y el final insatisfactorio presagian problemas de taquilla para este estreno de la United Artists.» Los responsables del estudio, heridos en lo más vivo por la crítica y el golpe financiero, que se habían hecho cargo de la desastrosa *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*) unos pocos meses antes, actuaron con una rabia fuera de lo común y sacaron *Cutter and Bone* de los cines cuando no llevaba ni una semana (19).

Pero *Cutter and Bone* se resistía a morir. Empezaron a aparecer críticos a su favor los días siguientes a su retirada y revivieron el interés de la United Artists de promocionarla. Asignaron la película a su subsidiaria de filmes de arte, la United Artists Classics, que rápidamente la retituló como *Cutter's Way* —«A la gente no le gustaba el título», afirmó Passer. «Decían que sonaba como si se tratara de dos cirujanos» (*)— y diseñaron una campaña de prestigio que incluía proyecciones en festivales de cine. Aunque al final el filme no consiguió ser muy taquillero, la estrategia dio beneficios a corto plazo; a las pocas semanas de que la United Artists hubiera dado a *Cutter and Bone* por muerta, una resucitada *Cutter's Way* ganó numerosos

(19) *NYT*, 20 marzo 1981, sect. p. 6; *Variety*, 18 marzo 1981, p. 133.

(*) N. de la T.: Cutter podría traducirse por bisturí, y Bone significa hueso.

premios en el Houston International Film Festival de 1981, incluyendo Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión y Mejor Actor (John Heard) (20).

Aunque *El regreso* y *El cazador* fueron bien recibidas la noche de los Oscars y en taquilla, los cineastas de Hollywood, sin duda, vieron desconcertante el limitado atractivo de *El poder de los celos* y *Cutter's Way* y volvieron al tema de los veteranos discapacitados de Vietnam durante años. Incluso antes de que estas películas de veteranos se proyectaran en los cines, varios realizadores estaban desarrollando proyectos que darían algo de sensibilidad y dignidad a la experiencia de la discapacidad en otros contextos que no fueran los bélicos. Aunque el primero de éstos tiene un comienzo que deja bastante que desear, era la época de que los civiles minusválidos ocuparan el centro de la escena.

Voces (*Voices*, 1979) examina la problemática relación entre una mujer sorda profunda y un hombre oyente y las diferentes reacciones de sus familiares. Escrita y dirigida por los principiantes John Herzfeld y Robert Markowitz, respectivamente, y producida por Joe Wizan para estrenarla con la MGM, está protagonizada por Amy Irving en el papel de Rosemarie Lemon (sólo se puede esperar que los realizadores no se rieran mucho con la elección de su apellido, que significa limón), una profesora de sordos que sueña con ser bailarina, y Michael Ontkean en el papel de Drew Rothman, un hombre que conduce un camión en la empresa familiar de tintorería mientras se esfuerza por ser una estrella del *rock and roll*. *Voces* es tanto un choque entre las culturas de sordos y oyentes como de circunstancias socioeconómicas. (Rosemarie vive con su acaudalada madre, que trata de convencerla de que deje plantado a su

(20) Citado en Chris Chase, «At the Movies», *NYT*, 29 mayo 1981, sec. 3, p. 8. Para más detalles de *Cutter's Way* y los temas que trata, ver Martin F. Norden, «Portrait of a Disabled Vietnam Veteran: Alex Cutter of "Cutter's Way"», en *From Hanoi to Hollywood*, ed. Dittmar y Michaud, pp. 217-225. .

pretendiente, mientras que Drew proviene de una familia de clase trabajadora con un espíritu relativamente abierto.) La película también se beneficia de varios toques de autenticidad: el actor sordo Richard Kendall interpretó al novio de Rosemarie; el profesor de la Universidad de Nueva York, Martin Sternberg, trabajó como consejero técnico; la hermana de Irving, profesora en el Maryland School for the Deaf, le ayudó con el lenguaje de los signos, y profesores y estudiantes de la Newark's Bruce Street School for the Deaf aparecieron en papeles secundarios (21).

Estos atributos, no obstante, no fueron suficientes para sacar a *Voces* de su mediocridad; en el fondo es una blanda historia de amor cargada de ocurrencias increíbles. Al final, por ejemplo, cuando Drew irrumpe en una audición de danza dando órdenes a todo el mundo, en vez de echarle, todos en la sala hacen respetuosamente lo que dice. Los realizadores también hicieron un esfuerzo bastardo para que los espectadores experimentaran la sordera de la protagonista. Al principio de esta misma audición, incluyeron varios planos desde la perspectiva de Rosemarie acompañados de un silencio total cuando ella va a su aire en la rutina de calentamiento. Tal técnica no funciona para explicar, sin embargo, por qué no podía detectar las vibraciones de la música y continúa bailando cuando la música ha terminado (o por qué no podía ver que sus colegas habían dejado de moverse).

Convencidos de que habían realizado una película con puntos de vista bien ilustrados, Wizan, Herzfeld y Markowitz no estaban preparados para la recepción hostil que recibieron. La MGM estrenó *Voces* de forma restringida en San Francisco antes de estrenarla en todo el país, pero varios grupos de sordos del área de la bahía boicotearon la película porque carecía de subtítulos y tenía una protagonista oyente. Los realizadores insistieron en que la audición falló porque no había ninguna actriz sorda cualificada

(21) Stephen Farber, «Once in Love with Amy...», *Cosmopolitan*, marzo 1985, p. 92.

que, además, supiera bailar, un argumento que dejó indiferentes a los activistas, y la MGM proyectó una copia de la película subtitulada, pero la retiró tan sólo una semana después en vista de que el boicot continuaba. Los grupos de sordos también atacaron a la película por perpetuar los estereotipos. Albert Walla, un abogado que lideró las protestas contra *Voces*, la calificó como «una película malísima. A los sordos no les gusta ver películas donde se les retrata como incapaces de sobrevivir sin el apoyo y el amor de una persona oyente». A *Voces* no le fue mejor con otros activistas sordos —por ejemplo, el Greater Los Angeles Council on Deafness (Consejo Superior de Los Angeles sobre la Sordera), liderado por Marcella Meyer, protestó contra el filme en términos similares— y su retirada supuso



Drew descubre los detalles de la humillante audición de danza de Rosemarie en el estreno de Voces, en 1979. Michael Ontkean y Amy Irving coprotagonizaron esta controvertida película. Copyright © 1978 Metro Goldwyn Mayer Inc.

una importante victoria para la comunidad de sordos. Años después, saboreando esta protesta, la activista sorda y editora de *Deaf Life*, Linda Levitan, señaló que «se formaron piquetes en los cines y la película fue un fracaso. La mayoría de nosotros ni siquiera la recordamos» (22).

A finales de los setenta hubo otras películas cuestionables, principalmente la caída de las películas de «desastres» de gran presupuesto, rebosantes de estrellas famosas (que a menudo parecían estar en situaciones embarazosas). El principal responsable de tales espectáculos fue el productor y director ocasional Irwing Allen, que empezó esta tendencia con *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*), en 1972. Incluyó personas discapacitadas entre las diversas víctimas, posiblemente por la impresión de vulnerabilidad o inocencia que transmitirían en la pantalla. *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, 1974), una de las primeras, presentaba a una mujer sorda (Carol McEvoy) ignorante de que en el rascacielos de cien pisos en el que vive se ha declarado un incendio, aparentemente con la sensación de calor, la vista y el olfato también dañados. *El enjambre* (*The Swarm*, 1978) tenía a Henry Fonda en el papel de un inmunólogo de fama mundial que usa una silla de ruedas quien, de forma absurda y letal, se inyecta un supuesto antídoto para la picadura de las abejas que han exterminado a la mitad de la población de una ciudad cercana. *Más allá del Poseidón* (*Beyond the Poseidon Adventure*, 1979) tenía entre sus personajes a un novelista ciego (Jack Warden) y su mujer (Shirley Knight). Tras el desastre —el escritor pierde a su esposa y, lo que es más importante, la única copia de su última novela—, la enfermera jefe del barco (Shirley Jones), en un gesto

(22) *Voices pressbook*, BR Collection; Walla se cita en «Movie Captioned for the Deaf Closes», *NYT*, 7 junio 1979, sect. 3, p. 17; Lee Grant, «Films of Deaf Not for Deaf», *LAT*, 14 marzo 1979, sect. 4, pp. 1, 15, 16; Linda Levitan, «Fakin It!», *Deaf Live*, agosto 1992, p. 26. Un tratamiento más amplio del contenido del filme se encuentra en Schuchman, *Hollywood Speaks*, pp. 78-80.

que apesta al sentimentalismo más trasnochado de Hollywood, se ofrece a ser sus nuevos «ojos». Para no ser menos que el Rey del Desastre, el productor de la Universal Jennings Lang y el director David Lowell Rich pusieron no uno, sino dos minusválidos en *Aeropuerto 80* (*The Concorde-Airport '79*, 1979): una niña sorda a bordo del fatal avión y una mujer en silla de ruedas (Kathleen Maguire) que le suplica a un recalcitrante teniente de homicidios que investigue la misteriosa muerte de su marido, que ha delatado a un industrial corrupto a la policía (23).

Si las películas de civiles discapacitados de finales de los setenta tuvieron éxito en plantear más preguntas de las que respondían, las de la década siguiente sugieren un grado de madurez. Una película, aparecida a principios de 1980 —*Joni*, de bajo presupuesto, financiada por el evangelista Billy Graham, sobre un adolescente que se queda tetrapléjico después de un accidente en un trampolín en Chesapeake Bay—, vino y se fue casi sin avisar, pero le siguieron un montón de películas que dejaron claro que la discapacidad física iba camino de encabezar las inquietudes de Hollywood y de demandar mayor atención. Los años 1980 y 1981 en particular dieron una abundante cosecha de películas que trataban con las experiencias de los minusválidos de formas muy variadas (24).

Max's Bar (1980), sobre un pequeño grupo de hombres con discapacidades físicas que disfrutan de la vida a pesar de los prejuicios y de sus ingresos limitados, es un

(23) A pesar de las objeciones del Greater Los Angeles Council on Deafness, el productor, Lang, y el director, Rich, de *Aeropuerto 80* contrataron a una actriz oyente para interpretar a la chica sorda. Según Marcella Meyer, «les pedimos que utilizaran una niña sorda de verdad. Nos dijeron que no. Así que, al menos, le enseñamos el lenguaje de los signos». Ver Grant, «Films of Deaf», p. 16.

(24) Los espectadores y los críticos rehuyeron a *Joni*, que estaba protagonizado por Joni Eareckson, que utilizaba una silla de ruedas, en una historia sobre su vida, presumiblemente por la percepción de que era propaganda religiosa en nombre del ministerio de Graham. La producción de la película se desarrolla en Twila Knaack, «Pictures of Courage», *Saturday Evening Post*, marzo 1980, pp. 60-61, 81.

ejemplo de película que debe una parte significativa de su existencia a la recuperación de la mentalidad de los *blockbusters* en Hollywood. Su director, Richard Donner, había capitaneado películas tan taquilleras como *La profecía* (*The Omen*), en 1976, y *Superman*, dos años después, y a raíz de esto fue capaz, junto con los productores Mark Tanz y Bob Doodwin, de encontrar los fondos necesarios para realizar este modesto filme basado en la novela de 1978 de Todd Walton del mismo título. El protagonista de la película es Roary (John Savage, quien también interpretó al mutilado Stevie en *El cazador*), un joven que se queda parálítico tras tirarse de un rascacielos en un intento de suicidio. Cuando se recupera, poco después, va al Max's Bar, un local de Oakland para gente no precisamente rica, y allí conoce a «Blue» Lewis (Bill Henderson), un negro que va en silla de ruedas; a «Stinky» (Bert Remsen), un ciego amante de la pornografía, y a «Wings» (Harold Russell), un tipo con prótesis en vez de manos. Detrás de la barra está Jerry (David Morse), un joven con una pierna dañada que sueña con jugar al baloncesto. Jerry entabla una relación con Roary, ayudándole así, casi sin darse cuenta, con su rehabilitación emocional, y, a cambio, Roary le apoya para conseguir su sueño deportivo. Después se siente engañado cuando Jerry, que se somete a una operación en la pierna, deja de ser su amigo y empieza a ligar con la camarera.

Los guionistas, Barry Levinson y Valerie Curtin, al principio, querían que los personajes de Blue, Stinky y Wings fueran jóvenes, como los del libro de Walton. Donner, sin embargo, se lo denegó y eligió actores de edad para los papeles, y al discutir las razones para hacerlo así, reveló un punto de vista típico: que los minusválidos están amargados por su situación hasta que alcanzan el umbral de sus años de madurez. «Si ellos fueran jóvenes y lisiados, tendrían derecho a estar enfadados en ese momento de sus vidas», argumentaba, «mientras que en la película, se han ablandado con los años y en sus vidas queda esta parte de rabia joven. Y esto no es contradictorio. Finalmente,

y a regañadientes, Barry y Valerie estuvieron de acuerdo conmigo» (25).

Sin embargo, el gran fallo del filme bien puede ser su despolitización. El novelista Walton hizo explícitamente a Roary un veterano de Vietnam minusválido, una situación que los cineastas borraron en su producción. («Me hirieron en Vietnam», señala el personaje en la primera página del libro. «Una mina enterrada abrió un agujero en la parte superior de mi espalda y destrozó algunas vértebras, parte de la médula espinal y parte de mi cerebro».) Donner se sintió incómodo por este aspecto de la novela —«Yo no quería hacer otra historia de Vietnam», dijo— y cuando abandonó Gran Bretaña para trabajar en el *Superman* de Robert Evans, de la Paramount, hizo que Curtin y Levinson eliminaran toda referencia a Vietnam en el guión para el cine (26).

Cualquiera que fuera la razón de este importante cambio, los críticos calificaron *Max's Bar* de formas muy diversas. David Sterritt, de *Christian Science Monitor*, escribió que «suponemos que responde a una decencia interna y al deseo de compartir la humanidad de esta gente, pero las interpretaciones y la dirección son tan desiguales, que la historia no los casa nunca. Parece que está sólo hilvanado, con mucho amor, pero con poco arte». Carrie Rickey, de *Village Voice*, se hizo eco de estos sentimientos, señalando que «esta película tiene más soliloquios que los que Eugene O'Neill escribió en toda su vida» y «explora todas las convenciones trágicas liberales». Por otra parte, Rob Edelman, de *Films in Review*, la calificó de «una pequeña película espiritual, nada pretenciosa, con caracterizaciones maravillosas», mientras que el de *Newsweek*, Jack Kroll, sugirió que «el sentimiento final de la película es de una dignidad dulce y valiente». A pesar de su vacilación política, *Max's Bar* es una celebración cálida, sensi-

(25) Citado en «Dialogue on Film: Richard Donner», *American Film*, mayo 1981, p. 59.

(26) *Ibid.*, p. 58.

ble e inspirada del espíritu humano. Harold Russell, que no había actuado en el cine desde *Los mejores años de nuestra vida*, en 1946 («Me encanta estar de vuelta», dijo con entusiasmo. «Me encanta este papel»), se hizo eco de esto: «Esta película muestra que la gente impedida puede tener sueños que se hagan realidad. El mío se hizo realidad, tengo una hija maravillosa y un hijo piloto comercial. Pero me gustaría que esta película les diera esperanza a otros» (27).

Como Donner se dio prisa en reconocer, *Max's Bar*, con su comunidad de personajes físicamente discapacitados, fue difícil de vender al público capacitado. «Ellos no se dan cuenta de que estos personajes tienen un gran sentido del humor», se lamentó. «La gente no quiere ver a un hombre sin brazos [*sic*] ni a un ciego, ni a alguien en silla de ruedas o a un tipo con una pierna destrozada» (28). Otra película estrenada ese año no tuvo esos problemas, posiblemente porque su idea de un único personaje discapacitado se corresponde más de cerca con los gustos mayoritarios: *El Hombre Elefante* (*The Elephant Man*). Una película que generó una enorme atención por parte de los medios de comunicación (casi todas las críticas, como era de esperar, señalaron que no tenía relación con la obra de Broadway del mismo nombre de Bernard Pomerance que se había estrenado el año anterior), *El Hombre Elefante* revela la historia de John Merrick, un personaje basado en crónicas de un tipo de la época victoriana llamado Joseph Merrick. Durante décadas se pensó que su cuerpo estaba deformado por un desorden genético, la neurofibromatosis —en 1986, dos médicos canadienses rediagnosticaron el estado de Merrick como una manifestación extremadamente rara del síndrome de Proteus, una opi-

(27) *Christian Science Monitor*, 5 febrero 1981, p. 19; *Village Voice*, 24-30 diciembre 1980, p. 42; *Films in Review*, febrero 1981, p. 119; *Newsweek*, 5 enero 1981, p. 55; Russell se cita en «An Oscar Winner Makes film Comeback After 33 Years», *NYT*, 15 febrero 1980, sec. 2, p. 2.

(28) Citado en «Dialogue on Film: Richard Donner», p. 59.

nión que ha recibido apoyo general por parte de la comunidad médica (29)—. Los estudios, al principio, no estaban interesados en hacer una película sobre un hombre con múltiples crecimientos óseos, con el brazo derecho inútil, la visión dañada y una columna vertebral retorcida que enmascaran un alma sensible e inquisitiva, hasta que un singular mecenas en forma de Mel Brooks, el rey de las farsas de Hollywood, leyó el guión de Christopher DeVore y Eric Bergren y quiso tomar parte. Al final, adquirió el guión a través de su empresa, Brooksfilm, firmó un contrato de distribución con la Paramount y contrató como director a David Lynch, un joven de Montana cuyo único largometraje —el visual y temáticamente llamativo *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, 1978)— había impresionado al productor. Lynch, quien más tarde compartió la autoría del guión con DeVore y Bergren, se lanzó de cabeza al proyecto con un reparto mayoritariamente británico, encabezado por Anthony Hopkins en el papel del Dr. Frederick Treves, John Hurt en el de Merrick, John Gielgud como el Dr. F. C. Carr Gomm, Freddie Jones en el papel de Bytes y la esposa de Brooks, Anne Bancroft, en el de Madge Kendal.

Como DeVore, Bergren y Lynch concibieron el material para el guión a partir de las memorias publicadas de Treves, no es sorprendente que buena parte de la película se desarrolle desde el punto de vista del doctor, aunque hay quienes dicen que se hace desde las perspectivas del doctor y Merrick a partes iguales. Los espectadores descubren al principio a Merrick a través de Treves; él es uno de los que le descubren en una feria de atracciones de segunda junto al grosero Bytes, que le ha estado pegando a Merrick, y lo rescata, lo cuida y, al igual que Bytes, se asegura beneficios por su parte, aunque en un contexto más tran-

(29) John A. R. Tibbles y M. Michael Cohen, Jr., «The Proteus Syndrome: The Elephant Man Diagnosed», *British Medical Journal*, 293 (13 septiembre 1986): 683-685. Ver también «What the Elephant Man Really Had», *Newsweek*, 29 febrero 1988, p. 64.



El Dr. Frederick Treves (Anthony Hopkins) aconseja al personaje del título de El Hombre Elefante, de 1980: John Merrick (John Hurt), en esta inusual mezcla de personajes de David Lynch.

quilo y refinado. Incuestionablemente, Merrick se beneficia del tratamiento médico (sus escasos años de relativo confort en el London Hospital bajo el cuidado de Treves contrastan gráficamente con sus privaciones bajo el dominio de Bytes, quien reaparece al final de la película para raptar a su antiguo medio de vida y llevarlo a Francia). Con su ayuda llega a ser la estrella de Inglaterra, pero, como tantos otros dramas de discapacidad física anteriores y posteriores a *El Hombre Elefante*, refleja un punto de vista validista asentado durante mucho tiempo: que la mejor forma de atraer al público es contar la historia principalmente desde la perspectiva de una persona capacitada, al menos hasta que amaine el «*shock* de valores» que produce la aparición del discapacitado.

El Hombre Elefante demuestra los manidos puntos de vista de otras maneras. Aunque Lynch, en una célebre entrevista en *Rolling Stone*, reconoció su identificación con los marginados como Merrick y consideró a su creación cinematográfica como un «ser humano normal», también vio en él otros aspectos que vinculaban al personaje con alguno de los viejos estereotipos. Dijo que Merrick era «todo inocencia y maravilla», unas cualidades que combinan con la acusada espiritualidad del personaje (aunque un imbécil para muchos, Merrick escogió recitar el vigesimotercer salmo para demostrar su inteligencia) y casan con el Dulce Inocente. Esta última cualidad también le une con el Sabio Santo y, de hecho, cuando le preguntaron si pensaba que Merrick tenía algo de santidad, Lynch respondió: «Prefiero pensar que sí. Es una persona que enseña lecciones a otras. Enseña a la gente a ser humana y, sin embargo, es un monstruo. ¿Quién puede decir lo que era realmente en su época, o cómo era él de verdad? Pero lo que llegó a ser, a través de los relatos de Treves y de la imaginación de todos, es un bello símbolo, perfecto para sacar lo bueno de la gente» (30).

Guiado por tales actitudes, *El Hombre Elefante* se desvía a menudo, cosa que no sorprende, de las crónicas históricas de Merrick (31). No obstante, la mayoría de los críticos encontraron mucho que alabar de la película. Freddie Francis, la fenomenal fotografía en blanco y negro; Christopher Tucker, el impresionante maquillaje, modelado a partir de un vaciado de yeso hecho tras la muerte de

(30) Citado en Henry Bromell, «Visionary from Fringeland», *Rolling Stone*, 13 noviembre 1980, p. 16.

(31) Como Robert Asahina señaló en su crítica de *El Hombre Elefante*, una comparación de la obra de Michael Howell y Peter Ford *The True Story of the Elephant Man* (Nueva York: Penguin, 1980) con la película revela numerosas discrepancias. Su resumen se puede encontrar en *New Leader*, 22 septiembre 1980, p. 18. Peter W. Graham y Fritz H. Oehlschlaeger ofrecieron un análisis comparativo llamativo y rico en detalles sobre las frecuentes contradicciones literarias, teatrales y en las representaciones fílmicas de Merrick en su *Articulating the Elephant Man: Joseph Merrick and His Interpreters* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1992).

Merrick y de fotografías reales suyas; la utilización de Merrick como un símbolo visual de las enfermedades de la revolución industrial (incluso aunque sus discapacidades no tenían nada que ver con la era de la máquina) y su sensible actuación, con varias comparaciones explícitas entre la interpretación de Hurt y el trabajo de Lon Chaney. David Ansen, de *Newsweek*, escribió que la película «tiene gran dignidad, dulzura y compasión en este retrato de un desafortunado monstruo que debe luchar para lograr que otros humanos se den cuenta de su humanidad», mientras que Richard Corliss, del *Time*, sugirió que Hurt, a pesar del oneroso maquillaje, «capta la humanidad de Merrick a través de sus ojos y sus gestos, la manera en que se ajusta la corbata cuando entra una enfermera en la habitación, la forma en que su voz se eleva y baja en los arpeggios afrutados de un tenor del Covent Garden» (32). Prácticamente todos los críticos recogieron la principal dimensión ética de la película —su reflexión sobre la naturaleza de la explotación—, la cual, aunque ofrecida como un mazazo, hace de *El Hombre Elefante* uno de los pocos filmes que reconoce y afronta tales hechos.

La ética también destaca en *Mi vida es mía* (*Whose Life Is It Anyway?*, 1981), un estreno de la MGM adaptado por Brian Clark y Reginald Rose a partir de una obra inglesa del primero ganadora de un premio. Está protagonizada por Richard Dreyfuss en el papel de Ken Harrison, un escultor de Boston que quiere morir cuando descubre que los daños que sufrió en un accidente de coche le han dejado paralítico del cuello para abajo y depende de la diálisis diaria. «En lo que a mí respecta, ya estoy muerto», dice. «No puedo creer que esto, esta condición, sea vida en el verdadero sentido de la palabra.» La película presenta numerosas discusiones entre Harrison y sus doctores, principalmente con Michael Emerson (John Cassavetes), sobre el derecho a morir y concluye con una audiencia en el hospital en la que un juez (Ken McMillan) finalmente le garantiza a Harrison su libertad de elección.

(32) *Newsweek*, 6 octubre 1980, p. 72; *Time*, 6 octubre 1980, p. 93.

El tratamiento teatral de *Mi vida es mía* es bastante estático. El personaje de Harrison está inmovilizado en la cama durante todo el tiempo, así que el director, John Badham, que también había dirigido la obra con Dreyfuss de protagonista en el Williamstown Theatre Festival dos años antes, decidió animarlo para la película. Con la ayuda de Mario Tosi, que se convirtió pronto en el director de fotografía de dramas de discapacidad (también había fotografiado *Quiero la verdad* y *Betsy, la saga de los Hardeman*), Badham incluyó varios planos y escenas fuera del hospital, entre ellos a Harrison y su novia (Jane Eilber) en escenas antes de su accidente, un encuentro entre ésta y una comprensiva doctora (Christine Lahti) en el apartamento de Harrison y una secuencia imaginaria de un mal considerado ballet desnudo filmado principalmente desde la perspectiva de Harrison. Además, colocó al protagonista en una silla de ruedas cada vez que podía, una oportunidad sugerida en el guión (una excursión de Harrison para disfrutar un concierto de *reggae*, que olía queapestaba a marihuana, en el sótano del hospital, es un ejemplo destacado) que combina con el trabajo de cámara de Tosi por los pasillos, lo que le dio a la película un dinamismo del



La actuación de Richard Dreyfuss en el papel de Ken Harrison, a ratos mimoso y a ratos bullicioso, está en contradicción con las tendencias suicidas de su personaje en Mi vida es mía. Copyright © 1981 MGM/United Artists Corp.

que carecía completamente la obra. Aunque Badham trató a los protagonistas de modo encomiablemente imparcial mediante el tratamiento visual de Tosi (él rotaba a su aire la mirada entre Harrison y los personajes capacitados y generalmente evitaba los planos objetivizantes), cercenó los argumentos emocionales de la obra para dar vigor a la película de forma tan acusada.

La interpretación que hizo Dreyfuss de su papel debilitó la base filosófica de la obra. Los críticos admiraron su actuación ágil y simpática, hasta tal extremo que vieron difícil aceptar que su personaje quisiera morir. Por ejemplo, Stephen Schiff, de *Glamour*, encontró a Dreyfuss «tan mimoso, ingenioso y adorable que hace fracasar el propósito de la película», mientras que Richard Schickel, del *Time*, sugirió que el actor «parece animado mientras está tumbado y es casi imposible creer que, al final, no opte por la vida, a pesar de lo limitada que podía ser». De hecho, *Mi vida es mía* engendró numerosos debates sobre su actitud tremendamente derrotista: el deseo de Harrison de terminar con todo porque ya no puede hacer las cosas que ama. La película elude oportunamente algunos hechos haciendo que él no tenga familia y, a pesar de que pasa la mayor parte del año en el hospital, no reciba asistencia profesional o de otros colegas (excepto un patético intento de una mujer capacitada que parece que ha sacado su filosofía de Pollyanna). Dreyfuss sugirió que «de lo que realmente trata la película es de no vivir, trata de tener un criterio de excelencia sobre la vida», pero manteniendo a Harrison en situaciones tan extremas, *Mi vida es mía* reduce el argumento a una proposición de todo o nada. La irresistible actuación de Dreyfuss enmascara lo que es, en esencia, un personaje que ha dejado de considerar las implicaciones de su decisión (33).

(33) *Glamour*, febrero 1982, p. 82; *Time*, 14 diciembre 1981, p. 92; Dreyfuss se cita en Leslie Bennetts, «Richard Dreyfuss-Revile Heroes Fascinate Him», *NYT*, 27 diciembre 1981, sec. 2, p. 17.

Mi vida es mía lanza tantas preguntas sobre las experiencias de la discapacidad física (como el propio Dreyfuss señaló, «yo nunca había hecho una película en la que las opiniones de la gente que la ha visto han sido tan firmes y tan opuestas entre sí»), que casi eclipsa los aspectos de discapacidad de muchos otros filmes que lo precedieron en 1981. La comedia *Bustin' Loose*, protagonizada por Richard Pryor en el papel de un ex convicto que guía un autobús de niños discapacitados física y emocionalmente a través de varias desventuras (en una escena casi obligatoria de las comedias con personajes ciegos, hay un chico muy miope que quiere conducir y así lo hace), resultó pobre para los críticos pero funcionó bien financieramente, e ingresó siete millones de dólares, de los once que había costado, en cinco días. La futurista *1997: Rescate en Nueva York (Escape from New York)*, dirigida y coescrita por John Carpenter, presenta a Kurt Russell como un héroe de guerra tuerto convertido en criminal, llamado «Serpiente», reclutado para salvar al presidente de los Estados Unidos (interpretado inexplicablemente por un actor británico, Donald Pleasance) de una prisión de máxima seguridad que ocupa toda la isla de Manhattan. *Choices* trata de un adolescente (Paul Carafotes) al que se le niega la posibilidad de jugar al fútbol porque está sordo, mientras que la película de Disney *Amy* presenta a una mujer de finales del siglo pasado de Nueva Inglaterra (Jenny Agutter) que enseña a niños sordos mientras fomenta la supremacía del método oral. Un joven escritor-director llamado Oliver Stone concibió *La mano (The Hand)*, una penosa mezcla de psicología y terror que casi acaba con su carrera, sobre un dibujante de cómics (Michael Caine) cuya mano, seccionada en un accidente de coche, empieza a asesinar a la gente por su cuenta. *Dinero caído del cielo (Pennies from Heaven)*, una mirada revisionista a la Depresión protagonizada por Steve Martin, tiene entre sus personajes secundarios a una hermosa joven ciega que encuentra un destino muy diferente al de sus compañeras Dulces Inocentes

de la primera etapa: no una cura milagrosa, sino la muerte. Con *Mi vida es mía*, las películas que aparecieron en 1981 —por cierto, fue el Año Internacional de las Personas Discapacitadas— ofrecieron un conjunto muy variado de imágenes de discapacidad (34).

Los retratos relativamente secundarios, si no algo problemáticos, de civiles discapacitados continuaron apareciendo rápidamente a mediados de los ochenta con filmes tales como *Something Wicked This Way Comes* (1983), *En un lugar del corazón* (*Places in the Heart*, 1984), *Just the Way you Are* (1984) e *Hijos de un dios menor* (*Children of a Lesser God*, 1986). *Something Wicked*, sobre dos chicos de una pequeña ciudad que descubren los peculiares teje-maneges de un siniestro carnaval ambulante, está basada en una de las obras literarias de Ray Bradbury que tiene su origen en un relato corto, publicado en *Weird Tales* en 1948, titulado «The Black Ferris». Tras varios intentos fallidos de llevarlo a la pantalla (varias versiones fueron preparadas por directores con talentos tan dispares como Gene Kelly y Sam Peckinpah), al final, la combinación de Walt Disney Productions y de la Bryna Company de Kirk Douglas tuvo éxito, con el propio Bradbury como coguionista y el realizador británico Jack Clayton como director (35).

Desarrollada durante la primera parte del siglo xx en un pedazo de América llamado Green Town, Illinois, *Something Wicked* (el título viene de uno de los versos de las brujas en referencia al Macbeth de Shakespeare) contiene varios personajes secundarios que anhelan una vida idealizada y están «listos para caer en la trampa del carnaval», como dijo el crítico Kevin Thomas. Uno de ellos es

(34) Citado en Bennetts, «Richard Dreyfuss», p. 17. Ver también Aljean Harmetz, «Pryor and Alda Proving Stars Still Sell Movies», *NYT*, 30 mayo 1981, p. 10, y Schuchman, *Hollywood Speaks*, pp. 80-82.

(35) John Mortimer, que reescribió alrededor de un tercio del guión, no apareció en los títulos de crédito. Una breve historia del filme y sus precedentes literarios está en Mitch Tuchman, «Bradbury: Shooting Haiku in a Barrel», *Film Comment*, noviembre-diciembre 1982, p. 39.

Ed, el camarero (James Stacy) que tiene dos miembros amputados; es una antigua estrella del fútbol que a menudo recuerda la gloria de sus días de colegial. Gana un pase para la casa de la ilusión del carnaval, un lugar donde él y los otros personajes descubren que la gente se ve a sí misma reflejada como quieren verse. De hecho, él se pone delante de un espejo y mediante el truco del carnaval (y la película) se ve otra vez con brazo y con pierna. Los espectadores descubren después que ha estado dando vueltas en el extraño carrusel del carnaval que o bien añade o bien quita un año de vida de la persona que se monta con cada vuelta, dependiendo de la dirección en que se mueve; Ed aparece como un niño «completo» jugando a fútbol. Con sólo pocos minutos en pantalla y casi completamente ignorado por los críticos, Ed pasa como un personaje bastante plano, preocupado sólo por el pasado. En esto, sin embargo, no es diferente de muchos otros personajes en la película y los realizadores trataron su minusvalía de forma bastante accesoria. Algo que merece la pena destacar sobre el papel es que fue interpretado por James Stacy, antigua estrella de televisión en *Lancer* y de varias películas de bajo presupuesto, que había perdido un brazo y una pierna en un accidente de moto (36).

Al año siguiente apareció *Un lugar en el corazón* (*Places in the Heart*), un relato sobre la Depresión que le tocaba la fibra sensible al escritor-director Robert Benton; des-

(36) *LAT*, 29 abril 1983, sec. 6, p. 9. La carrera de Stacy tras su discapacidad recibió varios estímulos por parte de Kirk Douglas. Su compañía, Bryna, no sólo coprodujo *Something Wicked*, sino que también hizo *Los justicieros del Oeste* (*Posse*, 1975), un *western* que protagonizó, produjo y dirigió Douglas, y que tenía a Stacy en un papel secundario. Stacy logró mayor éxito como actor de televisión, interpretando papeles principales en películas hechas para televisión como *Just a Little Inconvenience* (1977) y *My Kidnapper, My Love* (1980). Esta última también la produjo. Según Lauri Klobas, su aparición como estrella invitada en el episodio de 1986 de *Cagney y Lacey* «generó una abrumadora cantidad de cartas de los espectadores, todas ellas positivas». Ver Klobas, *Disability Drama*, p. 309.

arrolló y filmó la película en su ciudad natal de Waxahachie, Tejas, y modeló a la protagonista basándose en su bisabuela. En esta historia de la reciente viuda Edna Spalding (Sally Field), los espectadores descubren pronto que su último marido la abandonó a ella y a sus dos niños, dejándoles solamente cien dólares y una deuda enorme sobre su nada provechosa granja. Para complicar las cosas, un vagabundo negro llamado Moze (Danny Glover) trata de llevarse la plata de la familia, y el banquero de Edna, sabiendo lo agradecida que es con su institución, le coloca a su cuñado como inquilino. El cuñado, un veterano de la I Guerra Mundial ciego, conocido simplemente por Mr. Will (John Malkovich), al principio se ocupa de hacer escobas y sillas de mimbre y escucha grabaciones de libros en un amargo aislamiento. Al final, Edna y Moze y él, reunidos por las circunstancias, acaban por respetarse mutuamente en vista de la considerable adversidad externa y trabajan mucho para ayudar a Edna a evitar el incumplimiento de pago de la hipoteca.

Para prepararse para el papel de Will, Malkovich se fue a la organización Lighthouse for the Blind (Faro para los Ciegos) y conoció a un ciego que le enseñó a hacer escobas y sillas de mimbre. Benton observó que Malkovich «se aproximó al personaje de la misma manera en que lo hace un escritor, más que cualquier otro actor que conozco. Él investiga, pero tiene mucha intuición. Cuando tiene suficiente, se para y recrea el personaje en su imaginación y deja trabajar a su instinto». La preparación del actor se amplió incluso a la forma de controlar sus músculos faciales. Benton afirmó que Malkovich «dijo una vez: "si soy ciego, no sé qué aspecto tengo ante el espejo". Así que su cara carecía de expresión, la clase de reposo que si se pudiera ver en el espejo daría serenidad, de alguna manera». Los críticos coincidieron con Benton en apreciar la preparación de Malkovitch. En *Films in Review*, Kenneth Geist afirmó que el actor «delinea con maestría la transformación del huésped ciego desde el aislamiento excéntrico hasta la devota participación», por ejemplo, mientras

que Sheila Benson, de *Los Angeles Times*, observó que la «lenta humanización de este hombre inteligente, reservado y amargado se hace sin sentimentalismos», y añadió que este actor «imponente» hizo una interpretación «tan rica e inteligente a tantos niveles que sólo puede ser calificada de triunfal» (37).

Los críticos fueron menos caritativos con *Just the Way You Are*, una ligera película romántica distribuida por la MGM y filmada en los Alpes franceses. Escrita por el discípulo del *Mary Tyler Moore Show*, Allan Burns y dirigida por Edouard Molinaro, que retrató a un grupo de almas marginadas en *Vicios pequeños (La Cage aux Folles)*, *Just the Way* tiene ecos de la imagen del Ciudadano Superestrella: su protagonista, una flautista profesional trotamundos, Susan Berlinger (Kristy McNichol), lleva una abrazadera en la pierna, resultado de un ataque de polio en su infancia. Aunque es vivaz, encantadora y no tiene problemas para atraer pretendientes, alberga fuertes dudas sobre sí misma a causa de su pierna. De viaje por los circuitos europeos de esquí dando una serie de conciertos, trata de escapar de su *status* de minoría convenciendo a un médico reacio a cambiarle la abrazadera por una pieza que le llega hasta la rodilla para que los otros piensen que se ha roto la pierna en un accidente de esquí y por eso está incapacitada sólo temporalmente.

A diferencia de los antiguos Ciudadanos Superestrellas, ella está motivada a hacerse pasar por capacitada no porque deba actuar profesionalmente, sino porque quiere ver lo que es la vida para la mayoría de la gente. Durante sus charadas aprende unas pocas lecciones con François Rossignol (André Dussollier), un tipo dinámico de la *jet-set* para quien la pérdida de la pierna no va en detrimento de una vida plena, y con su compañera de habitación en el refugio, Nicole (Catherine Salviat), por quien François se

(37) Benton se cita en Don Shewey, «True Midwest», *American Film*, octubre 1985, p. 28; *Films in Review*, octubre 1984, p. 495; *LAT*, 21 septiembre 1984, sec. 6, p. 16.

siente atraído, pero, para sorpresa de Susan, ella no puede contener sus sentimientos negativos con respecto a su discapacidad. Al final, cuando a Susan le entra en la mollera que debe revelar que su incapacidad es permanente a su nuevo novio (Michael Ontkean, quien ya interpretó un papel similar en *Voces*), hace el insípido descubrimiento de que ser una persona discapacitada no es tan malo después de todo.

El aspecto generalmente animado del filme enmascara un considerable alboroto en el rodaje. Kristy McNichol, que había participado en varias películas que resultaron fracasos comerciales, se preocupó demasiado, cuando la producción de la película estaba ya muy avanzada, sobre la marcha del proyecto en el que tomaba parte, entonces titulado *I Won't Dance*. «Ella tenía mucho miedo de que la película fracasara», dijo un productor. «Trabajaba duro y estaba hiperactiva y muy excitada por todo lo que pasaba.» Ella misma dijo que «estaba fuera de control tratando de complacer a todo el mundo durante todo el tiempo». Sus temores combinados con las tensiones dieron como resultado un desorden maníaco-depresivo que le llevó a abandonar el rodaje cuando quedaban diecisiete días de filmación. Después de un año, el director Molinaro y el productor Leo Fuchs consiguieron reunir a los actores y al equipo para terminar la película, pero la resultante *Just the Way You Are* apenas mereció la espera. La mayoría de los críticos la encontraron bastante agradable, pero poco sólida. Leo Seligsohn, de *Newsday*, declaró que «es bastante sosa, algo inverosímil, un cuento de hadas que nunca sabe muy bien cómo ir al grano», mientras que Rex Reed, crítico del *New York Post*, la calificó como «una comedia romántica, con buena fotografía, pero bastante tonta». Lauri Klobas la consideró «una mirada muy superficial a un problema difícil en el cual se impone un viejo esquema devaluado», mientras que Sheila Benson fue la más positiva cuando afirmó que «por desgracia, es más fácil admirar la determinación de los realizadores

[de terminar la película] que su aspecto de cuento de hadas» (38).

El noviazgo también conforma la base de *Hijos de un dios menor*, una película distribuida por la Paramount sobre una joven sorda y su tormentosa relación con un profesor de lenguaje. Escrita por Hesper Anderson y Mark Medoff, quien redactó la obra ganadora de un premio Tony que sirvió como base para su guión, *Hijos de un dios menor* está dirigida por Randa Haines, que había escrito *Family* para la ABC-TV y también dirigió varios episodios de *Canción Triste de Hill Street (Hill Street Blues)* y la popular película, hecha para televisión, *Something About Amelia* (1984). Ella asignó el personaje femenino a una actriz poco conocida llamada Marlee Matlin, después de verla en un vídeo de una productora de Chicago en una obra de Medoff, en la cual Matlin interpretaba un papel secundario. Matlin, que perdió el oído a la edad de dieciocho meses tras un grave caso de sarampión infantil, le dio cierta energía y pasión al papel, que se tradujo bien en la pantalla. «Marlee es una de esas personas a quienes ama la cámara», dijo Haines. «Ella tiene un magnetismo que se nota de inmediato. Presentíamos que tenía talento, pero solamente después de empezar a rodar supimos que estábamos seguros» (39). Junto a Matlin, dos actores ya consagrados, William Hurt y Piper Laurie, encabezaron un reparto de dieciséis personajes principales, diez de los cuales fueron interpretados por actores sordos.

Hijos de un dios menor se desarrolla en una remota isla de la costa de Maine y gira en torno a la relación de

(38) Una fuente anónima se cita en Michael Leahy, «I Wasn't on Drugs», *TV Guide*, 5 octubre 1985, pp. 15-16; McNichol se cita en una historia de Associated Press publicada como «"Empty Nest" Star Talks About her Breakdown», *Daily Hampshire Gazette* (Northampton, Mass.), 28 marzo 1989, p. 27; Lorrie Lynch, «Who's News», *USA Weekend*, 8-10 enero 1993, p. 2; *Newsday*, 16 noviembre 1984, sec. 3, p. 3; *New York Post*, 16 noviembre 1984, p. 47; Klobas, *Disability Drama*, p. 433; *LAT*, 15 noviembre 1984, sec. 6, p. 6.

(39) Citado en Robert Garrett, «Why "Children" Is a Hollywood Rarity», *Boston Globe*, 28 septiembre 1986, sec. 2, p. 38.

Sarah Norman (Matlin), antigua estudiante con muy buenas notas que sigue en su escuela para estudiantes sordos trabajando como conserje, y James Leeds (Hurt), el nuevo instructor de lenguaje de la escuela, un idealista al que le da por hacer payasadas como hacer el pino para llegar a sus alumnos. Sarah, una persona irritable e independiente, se niega a leer en los labios o a hablar y, en su defecto, escoge para comunicarse, principalmente, el Lenguaje de los Signos. El profesor comienza a intrigarse («Tú eres la persona más misteriosa, bella y malhumorada que he conocido nunca», le dice James) y, al final, tienen una apasionada relación. Sin embargo, ellos nunca llegan a entenderse completamente el uno al otro y la obsesión de James por conseguir que ella hable se convierte en un gran obstáculo entre ellos.

Para hacer la película más accesible a los espectadores no familiarizados con el lenguaje de los signos, Haines y sus colaboradores utilizaron una estrategia que recuerda a *Belinda*, hecha cuarenta años antes: hacer que la persona oyente traduzca el diálogo de la persona sorda. «El problema era hacer comprender a la gente las dos primeras escenas con este mecanismo», dijo Haines. «Pensé que si, por casualidad, se ayudaba a los espectadores con algo más para que superaran el choque, aceptarían esta convención. Al principio, hablando con sus alumnos sordos, James dice que sus signos están un poco oxidados. Más tarde tiene que vérselas con la hostilidad de Sarah. Así que elaboramos un personaje que habla consigo mismo. Dice "soy un profesor de lenguaje, me gusta escuchar mi voz"» (40).

Aunque los críticos trataron razonablemente bien a *Hijos de un dios menor* (la mayoría la vieron como una historia de amor relativamente convencional convertida en aceptable por la vigorosa actuación de la ganadora del Os-

(40) Citado en Nina Darnton, «At the Movies», *NYT*, 26 septiembre 1986, sec. 3, p. 6. Hurt estuvo tres meses aprendiendo el lenguaje de los signos para hacer el papel.

car Matlin y el nominado Hurt), los espectadores sordos estaban divididos sobre sus bondades. A pesar del alto número de actores sordos de la película que manejan el lenguaje de los signos, *Hijos de un dios menor* es difícil de seguir; muchos signos están cortados por el encuadre de los planos, filmados con poca luz u ocultos, cuando el actor (normalmente, Hurt) da la espalda a la cámara, y los personajes oyentes, a veces, hablan sin signos. Estos problemas se corrigieron mediante los subtítulos, pero de los 215 cines que proyectaron la película a finales de 1986, solamente diez tenían versiones subtituladas, y a menudo solamente era la primera sesión de los sábados y los domingos por la mañana. Se podría pensar que la Paramount había aprendido algo de la experiencia de *Voces*, de la MGM, siete años antes, pero los comentarios del responsable de distribución de la Paramount, Barry London, indican lo contrario. «Existe también otra cuestión sobre un mercado del que sabemos muy poco», dijo. «Realmente estamos abriendo nuevos territorios con una película sobre la sordera» (41).

Además de cuestionar el manejo de la comunicación básica, varios de los espectadores sordos objetaron la despolitización de *Hijos de un dios menor*. Una gran parte de la obra de Medoff se centra en un activista sordo que inicia un pleito contra la escuela por prácticas de contratación discriminatorias y sobre las implicaciones políticas de los oyentes actuando en nombre de los sordos. Los realizadores redujeron el activismo del corazón de la obra al nivel de argumento secundario, con el romance de Sarah y James, que ocupa solamente la mitad de la novela, ampliándolo a casi toda la película. Esta alteración de la narración es más aparente durante el apasionado discurso de Sarah sobre la dificultad de establecer relaciones igualitarias que permitan a la gente respetarse mutuamente como individuos. En la obra, ella se plantea transmitir esta idea a la comisión de derechos civiles, para mostrar

(41) Citado en A. E. Hardie, «The Deaf Are Divided on the Film "Lesser God"», *NYT*, 16 noviembre 1986, p. 72.

los procedimientos de contratación de empleados de la escuela, pero en la película se lo dice a James en referencia a su propia relación. En lugar de enfrentarse a los hechos de la discriminación, se contentaron con convertir *Hijos de un dios menor* en una historia de amor —de alto contenido, pero, al fin y al cabo, una historia de amor— con un final tradicional bastante distinto del ambiguo y cargado de simbolismo de la obra (como ocurre con las ruidosas cortinas mientras pasan los títulos de crédito que sugieren una confusión interna en Sarah, seguidas de inmediato por las tranquilas aguas del puerto que presagian la influencia sedante de James). Para Haines, que vio la película como un progreso sobre la obra debido a su fuerte lado romántico, el tema de la sordera era interesante, principalmente por sus cualidades en sentido figurado. «Es difícil para cualquier pareja llegar realmente hasta el otro a través de las barreras que les separan», dijo. «En esta película, la metáfora que separa a James y Sarah es la sordera. Pero, de alguna manera, él también está sordo» (42).

Tales factores llevaron a la mayoría de los espectadores sordos a percibir que *Hijos de un dios menor* estaba hecha para públicos oyentes, aunque también tenía valores para la comunidad de sordos. David Davis, un estudiante de Harvard sordo de nacimiento, resumió los puntos de vista mayoritarios cuando sugirió que «obviamente, es una película para los oyentes, financiada por un gran estudio que quiere hacer dinero, pero cuanto más gente vea en la pantalla la sordera, más pronto serán capaces de entenderse mutuamente los mundos de sordos y oyentes». Kevin Nolan, un consejero de la Clarke School for the Deaf en Northampton, Massachusetts, subrayó este último punto: «La película es una obra muy importante para los sordos, porque educa a los oyentes. La gente que oye todavía tiene muchos conceptos erróneos, como que la gente sorda no puede leer o bailar o reír o llorar. La película muestra que

(42) Citado en Lynn Minton, «What's Up This Week», *Parade*, 28 septiembre 1986, p. 19. Ver también Paul Attanasio, «Randa Haines' Inner Voice», *Washington Post*, 12 octubre 1986, sec. 6, pp. 1, 5.



Lo político se convierte en lo personal cuando Sarah Norman (Marlee Matlin) explica sus inquietudes sobre su relación con James Leeds (William Hurt) en Hijos de un Dios Menor. Copyright © 1986. Paramount Pictures Corp.

tenemos las mismas preocupaciones y sentimientos, habilidades y aspiraciones que cualquier otra persona» (43).

A pesar del aumento de películas que daban un tratamiento relativamente comprensivo y serio a la discapacidad, aunque con algunos defectos, sería un error concluir que los viejos estereotipos habían caído en desuso. Quizá por el deseo de explotar la creciente prominencia social de los discapacitados, los realizadores convencionales, de forma típicamente divisoria, continuaron insuflando nueva vida a las antiguas imágenes e incluso desarrollaron otras nuevas, asociadas con el ascenso de la alta tecnología, en las décadas de 1970 y 1980.

(43) Davis y Noland se citan en Hardie, «The Deaf Are Divided», p. 72.

El concepto de unir discapacidad y comedia asomó con regularidad durante gran parte de los ochenta. *Aterrizza como puedas* (*Airplane!*, 1980), creada por los mismos responsables de *Made in USA*, tenía una breve escena en la que aparecía un hombre al que le obligan a quitarse un brazo y una pierna artificial tras pasar por un detector de metales del aeropuerto. *Johnny peligroso* (*Johnny Dangerously*, 1984) contiene numerosos *gags* a costa de discapacitados, especialmente uno recurrente sobre un vendedor de periódicos ciego (Ray Walston) que recupera la visión después de que una pila de periódicos le golpee en la cabeza, para perder el oído después de caerle otro montón. *Dos veces yo* (*All of Me*, 1984) presenta a un músico negro ciego (Jason Bernard) que ayuda a un amigo abogado (Steve Martin) a librarse del espíritu de una mujer que está en su cuerpo, mientras que Woody Allen tomó uno de los estereotipos más duraderos de la época posterior a la II Guerra Mundial —el Ciudadano Superestrella tal y como fue personificado por Monty Stratton en *The Stratton Story*— en *Días de radio* (*Radio Days*, 1987), una mirada afectuosa a la vida en Queens durante los años cuarenta y la importancia de la radio en la familia. Allen concibió uno de los programas de radio tras inspirarse en el programa de Bill Stern, llamándolo «Las leyendas del deporte favoritas de Bill Kern» y centrándose en un *pitcher* zurdo del St. Louis Cardinals llamado Kirby Kyle, cuya historia suena sospechosamente familiar. «Cazando un conejo», dice Kern, «se tropezó y se le disparó el rifle». Según el conductor del programa (y visualizado por Allen), Kirby estaba de vuelta en el campo al año siguiente, aunque se hirió en la pierna y tuvieron que amputársela dos días después. Por desgracia, Kyle tuvo otro accidente el invierno siguiente que le costó su brazo derecho, y el siguiente, cuando le salió el tiro por la culata de su escopeta, se quedó ciego. Allen llevó el absurdo —una extraña combinación de Stratton y *Pequeño gran hombre*, de Allardyce T. Meriweather— a sus límites al mostrar a Kyle, con múltiples amputaciones, continuando como *pit-*

cher hasta que, como señala Kern, le atropelló un camión y le mató al año siguiente. El conductor del programa termina el cuento solemnemente diciendo que Kyle «ganó dieciocho juegos en la gran liga en el cielo» la siguiente temporada.

Al menos dos comedias de la década de 1980 elevaron las figuras de los discapacitados al *status* de personaje principal, ambas con resultados muy desiguales. El escritor Stuart Gillard y el director Eric Till basaron su obra canadiense, de 1982, *If You Could See What I Hear* en la autobiografía de un cantante ciego convertido en presentador de TV, Tom Sullivan (interpretado en la película por Marc Singer), y documentaron la naturalidad con la cual hacía paracaidismo, lucha, jugaba al golf, conducía el coche de un amigo y ligaba con mujeres, entre otras actividades, todas ellas realizadas con mucho humor. Se criticó la película por sus interminables y gratas actividades, y algunos recogieron que faltaba la perspectiva de los discapacitados. Janet Maslin, del *New York Times*, escribió que «la historia de Mr. Sullivan, una personalidad televisiva que fue asesor de la película, se cuenta de forma muy mona, y no se narra desde el punto de vista de Mr. Sullivan, aunque esto hubiera ayudado inconmensurablemente». El crítico de *Maclean*, Lawrence O'Toole, calificó la perspectiva del filme como «un problema abrumador», señalando a continuación que la película «no refleja la sensibilidad de los discapacitados; incluso la gente capacitada no se convence del todo de estar viendo y oyendo la crónica de un ciego sobre lo que es vivir en un mundo de videntes». Aunque *If You Could See* incluye hechos reales de la vida de Sullivan, su punto de vista embrollado y su narración plana son, sin duda, los factores principales que contribuyeron a su fracaso a todos los efectos (44).

Superando en mal gusto a *If You Could See* está *No me chilles, que no te veo* (*See No Evil, Hear No Evil*, 1989),

(44) *NYT*, 23 abril 1982, sec. 3, p. 8; *Maclean's*, 10 mayo 1982, p. 63.

protagonizada por Gene Wilder en el papel de Dave, un ex actor sordo que lleva un puesto de periódicos en Manhattan con Wally, un negro ciego (Richard Pryor). Ambos se ven mezclados con delincuentes después de que una mujer asesine a un hombre enfrente de su puesto. Dirigida por Arthur Hiller y escrita por una legión de guionistas, Wilder entre ellos, *No me chilles que no te veo* es una interminable serie de *gags* de payasadas que tratan sobre las discapacidades de sus personajes. Siguiéndole la pista a *Bustin' Loose* y su utilización de un chico ciego que conduce un autobús, Pryor, como Wally, conduce un coche de policía requisado que acaba metido entre basura y más tarde mantiene un tiroteo con uno de los «malos» que es ciego (Anthony Zerbe). En una extraña parodia de los primeros filmes, especialmente de *A 23 pasos de Baker Street*, ambos personajes intentan hacerse pasar por ca-



El ciego Wally (Richard Pryor, izquierda) y el sordo Dave (Gene Wilder) están casi tan perplejos como los espectadores en No me chilles que no te veo. Copyright © Tri-Star Pictures Inc.

pacitados mientras resuelven el crimen. Wally finge leer periódicos (al revés, por supuesto) cuando se montan en el metro, mientras que Dave, que lee en los labios, intenta completar su parte de la conversación incluso cuando le da la espalda. Concebido con un total juicio, *No me chilles, que no te veo* no hace más que sacar a relucir las viejas imágenes de discapitados como Cómicos Desventurados.

Los cineastas de Hollywood revivieron algún otro estereotipo durante la década de 1980, pero, en su mayoría, no les prestaron mucha atención. El director Michael Chapman y el guionista John Sayles incluyeron un Sabio Santo como papel principal en *El Clan del oso cavernario* (*The Clan of the Cave Bear*, 1986), una adaptación a nivel de cómic de la novela de Jean Auel sobre la prehistoria en la que un anciano tuerto, sin un brazo y cojo llamado Creb (James Remar) dispensa medicinas y sabiduría a partes iguales a los miembros de su tribu del Neanderthal y es como un padre para la joven del Cromagnon (Daryl Hannah). Renunciando a la sensibilidad que había guiado su retrato de Hellen Keller y Old Logfe Skins en *El milagro de Ana Sullivan* y en *Pequeño gran hombre*, Arthur Penn concibió un malhechor con una discapacidad en *Muerte en el invierno* (*Dead of Winter*, 1987): Joseph Lewis (Jan Rubes), un doctor en silla de ruedas que secuestra a una actriz (Mary Steenburgen) para varios proyectos nefastos y la mantiene cautiva en su tenebrosa mansión aislada por la nieve. La Víctima Trágica apareció brevemente en *El exterminador* (*The Exterminator*), de 1980, y en *Hidden, oculto* (*The Hidden*), de 1987, en la cual varios miembros de una banda destrozan a un veterano negro de Vietnam y matan a un hombre que va en silla de ruedas, respectivamente. Estas películas se refieren a un tipo diferente de damnificación que llegó a ser popular a finales de los setenta y los ochenta en un cierto tipo de películas: las de terror que explotaban los últimos avances en técnicas cinematográficas para presentar actos mutilantes. En un esfuerzo por llegar a públicos cada vez

más hastiados, parecía que a los realizadores del género de terror les daba igual hacer que cualquier ente arranque el brazo o la pierna de alguien para producir un efecto de *shock* pasajero. Inspirado por el éxito y el exceso de *Tiburón*, los realizadores sometieron al público al desmembramiento sin darle importancia en filmes como *Piranha* (1978), *La bestia bajo el asfalto* (*Alligator*, 1980), *La mujer pantera* (*Cat People*, 1982) y *La Mosca* (*The Fly*, 1986), en la cual a varios personajes secundarios se les olvida casi tan rápidamente como la criatura del título los mutila.

Además de la reaparición de las imágenes del pasado, el tratamiento secundario de la gente con discapacidades físicas dio cabida a un nuevo par de estereotipos vinculados al desarrollo de la ciencia y de la alta tecnología durante las décadas de 1970 y 1980. Varias películas conformadas por las tradiciones de la ciencia-ficción, la fantasía y el terror incluyeron las imágenes de personas auxiliadas por los adelantos científicos y tecnológicos, especialmente las prótesis de alta tecnología —inspiradas, al menos en parte, por la extravagancia biónica de obras de televisión de los setenta como *El hombre de los seis millones de dólares* (*The Six Million Dollar Man*) y *La mujer biónica* (*The Bionic Woman*), esas películas se corresponden más o menos con el desarrollo de los artilugios protésicos reales o trucados (45)—, mientras que otras películas presentan a hombres en silla de ruedas muy aficionados al uso de ordenadores y otros equipos electrónicos sofisticados.

Destacándose entre los filmes ofensivos que incluyen el primer estereotipo, una imagen que se podría llamar la «Tecno Maravilla», están las películas producidas por George Lucas, que hizo la trilogía de «La Guerra de las

(45) Como afirmó Kirk Bauer, director ejecutivo del National Handicapped Sports and Recreation Assn., «lo más es, literalmente, desfogarse por lo que podemos hacer a consecuencia del nuevo equipamiento de alta tecnología». Citado en Anastasia Toufexis, «Breaking the "Can't Do" Barrier», *Time*, 28 noviembre 1988, p. 100. El mismo artículo echa un breve vistazo a varios artilugios nuevos.

Galaxias» (Star Wars). *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, 1980) y *El retorno del Jedi* (*Return of the Jedi*, 1983) presentan al personaje de Darth Vader como un guerrero cuyas múltiples heridas de guerra le han transformado en una maravilla andante de efectos biónicos. De hecho, uno de los personajes en la última película sugiere que Vader es más máquina que hombre. Los realizadores subrayaron las cualidades no naturales del malvado Vader complementando su voz dominante y su presencia vestida de negro (proporcionadas, respectivamente, por James Earl Jones y David Prowse) con los sonidos de una trabajosa respiración, emanada por el respirador, como una máscara, que permanece impasible bajo un casco parecido al de los nazis. La impresionante cara y la forma de respirar, de botella de oxígeno, son partes de Vader que pronto representan al todo y queda claro que sufre del síndrome de que las partes representan al todo, que aflige a muchos otros malvados cinematográficos.

El héroe juvenil de la saga, Luke Skywalker (Mark Hamill), es otro personaje principal con una discapacidad, y las circunstancias bajo las cuales la recibe llevan alusiones distintivas de Edipo. Casi al final de *El imperio contraataca*, Skywalker y Vader tienen un duelo con espadas láser. En el punto culminante de su lucha, Vader rebana la mano derecha de Skywalker por la muñeca. Vader saca ventaja de la situación tratando de convencer a éste para que se una al temible Lado Oscuro, pero, cuando Skywalker le rechaza, Vader lanza una bomba emocional: se revela como el padre de Skywalker.

Tras considerar el contenido y la oportunidad de la revelación de Vader, es fácil ver el golpe mutilante como una castración simbólica surgida de un conflicto fálico entre padre e hijo —especialmente cuando es el «apéndice de poder» de Skywalker (la mano derecha que sujeta la espada) lo que le corta Vader—. Sin embargo, en su deseo de asegurar al público que las cosas no están tan mal para el intrépido héroe, los realizadores viciaron la fuerza de la

escena minutos después, mostrando a un robot cirujano ajustando una mano mecánica a Skywalker, que responde tan bien como la anterior. El héroe convaleciente se muestra completamente insensible por la pérdida de su mano y se adapta a su prótesis de alta tecnología con una rapidez que podría medirse en microsegundos. Cuando la película termina, nos quedamos con la impresión de que este juvenil Tecno Maravilla está tan angustiado por su minusvalía como podría estarlo por una picadura de pulga.

Durante buena parte de *El retorno del Jedi*, la discapacidad de Skywalker permanece a salvo por el guante negro que lleva sobre la prótesis. No obstante, los realizadores volvieron a la lucha edípica de poder entre Vader y Skywalker e hicieron referencia, de pasada, a las minusvalías de ambos personajes. Esta alcanza su punto culminante casi al final de la película, cuando se revela hasta qué punto depende Vader de sus prótesis de alta tecnología.

Vader y Skywalker se hacen cortes uno al otro durante la confrontación final con espadas láser. Están igualados hasta que Vader comete el error de sugerir que si Skywalker no se cambia al Lado Oscuro, quizá, la princesa Leia, hermana de Skywalker (y figura materna), lo haga. Estas palabras provocan que Skywalker recurra a su fuerza interior y, en su rabia, corte la mano de Vader, que ya tiene un brazo derecho mecánico. Vader se derrumba tras perder su mano, y el encapuchado e irritable viejo Emperador, que ha estado viendo todo el conflicto, le dice a Luke que termine el trabajo. Luke, en silencio, responde doblando su propia mano mecánica. En un primer plano, Luke se mira el puño y después a Vader, que está fuera de campo. Un primer plano del humeante antebrazo derecho de Vader muestra cables y piezas mecánicas. En contraplano, Luke apaga su espada láser y la tira a un lado, creyendo, evidentemente, que la castración simbólica que le ha dado a su padre es suficiente castigo. Lo que ocurre cuando el Emperador empieza a torturar al desdichado Luke es típico de cualquier cuento de hadas.

La saga de La Guerra de las Galaxias proporciona respuestas demasiado fáciles sobre la minusvalía física de dos de sus personajes principales. En particular, la avanzada tecnología permite que las prótesis de Luke Skywalker y de Darth Vader respondan tan bien como los miembros originales, si no mejor. Está claro que no impide que pongan en práctica sus habilidades este dúo de bravucones. Estas películas y otras más que siguieron son retrocesos a una era en la que las discapacidades curables eran la norma, con varias diferencias importantes: la sustitución de la intervención divina por los adelantos tecnológicos —una sustitución que generalmente va paralela a la relación entre la religión y la ciencia en el siglo XX— y el hecho de que ambos, héroes y villanos, puedan beneficiarse de tal sustitución.

Otra película que muestra a la alta tecnología yendo al rescate es *Blind Date*, de 1984, dirigida, producida y coescrita por el poco conocido, con toda la razón, Nico Mastorakis. Joseph Bottoms interpretó a Jonathan Ratcliff, un joven ejecutivo de publicidad que está haciendo una producción fotográfica en Atenas. Un encuentro con una rama baja le deja ciego, pero un cirujano de fama mundial que justo está en Atenas le habla a Ratcliff de un nuevo tipo de tecnología que podría ayudarlo. Llamada Compuvisión, consiste en un artilugio como un sónar, que se parece a una radio portátil que puede enviar señales a un microchip implantado en el cráneo de la persona. El chip envía los impulsos eléctricos al cerebro, que éste convierte en una visión sintética. El buen doctor previene a Ratcliff de que Compuvisión no se ha probado todavía en seres humanos, pero Ratcliff, tras pensarlo un microsegundo o dos, accede a someterse a la operación. Por supuesto, no hay complicaciones y Ratcliff sale de la sesión de perforación de cráneo con la capacidad de «ver» objetos y gente de forma bastante inusual: como líneas blancas recortadas contra un fondo negro.

Ratcliff se adapta a su nuevo sentido con tanta facilidad que no piensa más que en varias causas cargadas de peli-

gros extremos. Armado únicamente con su bastón blanco y con su visión sintética, reparte justicia a tres matones ataviados en cuero que le habían asaltado en el metro poco después de su lesión. Además, la posibilidad de su visión de rebobinar los hechos como en una cinta de vídeo le permite resolver una serie de espantosos asesinatos de mujeres jóvenes, aunque sus razones para involucrarse en una aventura tan arriesgada no se explican. Aunque la visión artificial se encuentra dentro de la esfera de las posibilidades científicas (46), la facilidad no realista y las situaciones relajadas, que sin duda son coincidencias, y varios ejemplos de las expectativas del público defraudadas, se suman a una experiencia poco satisfactoria. Aunque los títulos de crédito finales proclaman la inminente llegada de una secuela sobre el personaje de Ratcliff, los realizadores no la habían hecho cuando se escribió este libro.

Con su gorra de productor ejecutivo, Steven Spielberg dio rienda suelta a un híbrido entre comedia y ciencia-ficción llamado *El chip prodigioso (Innerspace)*, tres años después de que presentara, como un personaje secundario, a una personificación musculosa de la más absoluta crueldad llamado Igoe (Vernon Wells). Este, que no es más que una simplista variación de alta tecnología del Capitán Garfio, ayuda a unos científicos que tratan de robar tecnología para miniaturizar utilizando un brazo mecánico extremadamente versátil para hacer cosas como disparar balas, taladrar agujeros y lanzar llamas de propano. Siguiendo la tradición de películas como *Agente 007 contra el Dr. No*, *El turbulento distrito 87* y *Con furia en la sangre*, la referencia final de la película a su Tecno Maravilla muerta pone de relieve el objeto que le representa: su miembro artificial crispado en el suelo.

(46) De hecho, los experimentos del National Institute of Health's Neural Prosthesis Program, que incluyen artilugios electrónicos, y los procedimientos no son tan diferentes de los que se muestran en *La clave del enigma*. Véase Richard Stone, «An Artificial Eye May Be Within Sight», *Washington Post*, 20 agosto 1990, p. 3.

La tecnología más práctica, en forma de silla de ruedas trucada, sirve de ayuda a otro joven héroe en el filme de terror y fantasía *Miedo azul* (*Stephen King's Silver Bullet*). El genio del terror King planeó inicialmente presentar la historia de la película mediante una extraña construcción literaria —una narrativa de calendario; en concreto, una serie de doce viñetas que se corresponderían con las fases lunares mensuales del año—, pero al final abandonó la idea en favor de una novela titulada *Cycle of the Werewolf*. Contento con las películas que el productor Dino de Laurentiis ya había hecho basadas en su obra, King le envió una copia de *Cycle of the Werewolf* en 1984, proponiéndole hacer una película. El empresario italiano no sólo estuvo de acuerdo en producirla, sino que también contrató al novelista para escribir el guión.

Dirigida por Dan Attias, en exteriores de Carolina del Norte, y estrenada con la Paramount, *Miedo azul* narra la historia de Marty Coslaw (Corey Haim), un niño de once años que merodea por uno de los famosos decorados de King de una pequeña ciudad en una silla de ruedas motorizada apodada «Bala de Plata». (En su introducción a *Cycle of the Werewolf* y en el guión de *Miedo Azul*, publicados en combinación para coincidir con el estreno de la película, King no indicó sus razones para hacer que el protagonista usara una silla de ruedas; simplemente señaló de pasada que «empecé a escribir sobre un chico llamado Marty, que está clavado en una silla de ruedas») (47). La película le muestra normalmente como muy animado, y rara vez deja que su discapacidad interfiera en su vida, pero su estilo de vida como minusválido pronto pasa a un segundo plano debido a una preocupación más apremiante: el descubrimiento de que un hombre lobo está destruyéndolo todo en su comunidad. La acción de los vigilantes locales no da sus frutos contra la bestia, que ha matado al mejor amigo de Marty y al padre de su novia, entre otros. Con la ayuda de su escéptica hermana mayor Jane (Megan

(47) Stephen King, *Silver Bullet* (Nueva York: New American Library, 1985), p. 11.

Follows) y de su Tío Red (Gary Busey), Marty descubre la identidad del hombre lobo. Este personaje, en su forma humana, casi pilla a Marty con su coche, pero el joven, montado en un vehículo creado por su tío que es más un bólido que una silla de ruedas, se las arregla para escapar.

El conflicto entre Marty y el hombre lobo (que culmina con el disparo del chico a la bestia con una bala de plata hecha a medida) es tan sobrecogedor que oscurece muchos de los detalles sobre los personajes de la película y los puntos de vista que sostienen. Los espectadores descubren por Jane, la narradora ocasional del filme, que las relaciones entre ella y Marty no son buenas; ella se refiere a él como la cruz que le toca soportar y, más tarde, se queja a sus padres (que apenas tienen presencia en la película) de que siempre están del lado de Marty en sus peleas «porque está lisiado». Su Tío Red es, en esencia, un bruto de buen corazón, pero a veces lo pasa mal conteniendo su validismo («A veces creo que tu sentido común se paralizó junto con tus piernas», le dice a Marty en una ocasión). La película nunca afronta los prejuicios que hay tras tales declaraciones, y la actitud del propio Marty hacia los hechos relativos a su discapacidad está muy limitada a esas veces en las que la silla de ruedas va a quedarse sin gasolina.

Incluso un momento más conmovedor que de costumbre fotografiado desde la perspectiva de Marty —una escena cerca del final en la que mira a los chicos de su edad jugando al baloncesto— tiene connotaciones validistas. Con una valla en espiral separando a Marty de los otros, la película incluye varios primeros planos suyos intercalados con planos de los chicos filmados desde su punto de vista, y significativamente, muestran a los chicos de la cintura hacia abajo mientras corren. King no especificó que se rodara la escena de esa manera (la anotación de su guión simplemente dice: «Pienso que aquí estamos viendo uno de los extraños momentos de depresión de Marty, ellos pueden correr y jugar con el balón. El no puede») (48), lo

(48) *Ibid.*, p. 231.



«Este chico llamado Marty, que está clavado en una silla de ruedas» (Corey Haim) descubre que el hombre lobo no discrimina en Miedo azul, de Stephen King. Copyright © 1985 Famous Films B. V.

cual nos lleva a observar que un director, una vez más, invitó al público a compartir la perspectiva del personaje discapacitado, principalmente para ensalzar el sentimiento de aislamiento del personaje y castigarle por ver.

King elogió su propio trabajo en *Miedo azul* («Me gusta mucho el guión», dijo entusiasmado), pero fue bastante tibio sobre su relación laboral con Attias. «*Miedo azul* es su primer largometraje», escribió. «Dan y yo trabajamos muy duro con la película, él puso un poco aquí, yo puse un poco allí... Pienso que las cosas salieron tan bien como se puede esperar cuando gastamos de diez a doce millones de dólares en una fantasía: nos comprometimos cuando tuvimos que hacerlo y terminamos como amigos.» King también se equivocó sobre la calidad de la película: «¿Que si la película es buena? Hombre, yo no puedo decirlo. Yo escribía sin el beneficio que da una visión retrospectiva y desde un punto de vista muy subjetivo. ¿Quiere saber cuál es ese punto de vista? Bien. Creo que puede ser muy bue-

no o un completo fiasco.» La mayoría de los críticos coincidieron con la segunda opinión, pero, a pesar de los diversos problemas y necesidades, *Miedo azul* ofrece un retrato bastante atractivo de un joven con dificultades de movilidad (49).

George Romero, colega ocasional de King, fue el responsable de otra película del mismo período sobre un hombre joven en silla de ruedas amenazado por una bestia. Romero, que saltó a la fama veinte años antes con la chocante *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*), de bajo presupuesto, escribió y dirigió *Atracción diabólica* (*Monkey Shines: An Experiment in Fear*, 1988). Basada en la novela de 1983 de Michael Stewart, la película se centra en Allan Mann (Jason Beghe), un estudiante de derecho que se queda tetrapléjico tras ser atropellado por un camión mientras pasan los títulos de crédito, y Ella, una mona capuchina que ha sido entrenada para atenderle. Al principio, los dos se llevan estupendamente bien, y Ella hace cosas como alimentarle y cuidar de su apariencia, traerle cosas, pasarle las páginas de los libros, e incluso arrimarse a él cuando escucha los casetes de Peggy Lee. Sin embargo, Ella no es un primate normal. El mejor amigo de Allan, Geoffrey Fisher (John Pankow), un estudiante de medicina que ha dejado las drogas, le ha inyectado a la mona las células cerebrales de una mujer muerta, y Allan pronto descubre un extraño vínculo entre él y su mona. Ella siente la rabia y el resentimiento que él alberga hacia otros —su madre sobreprotectora, una enfermera insensible, su caprichosa novia, el cirujano que le ha hecho una chapuza de operación— y actúa sobre ellos asesinandolos. Allan, en reciprocidad, ve cosas, desde la perspectiva de Ella, de forma extraña cuando sueña y, al final, planta cara a su ayudante fuera de control en un enfrentamiento terrible lleno de suspense.

A pesar de la conclusión completamente pasada de moda para los ochenta —una operación para curar a

(49) *Ibid.*, p. 16.

Allan, que había impuesto el productor Charles Evans en contra de las objeciones de Romero—, los críticos le tomaron bastante cariño a la película. Peter Travers, de *People Weekly*, separó la premisa de la película del importante trabajo de Helping Hands: Simian Aides for the Disabled, una organización de Boston que entrena primates para ayudar a la gente paralítica («Esto no es la vida real, es el mundo de Romero», escribió); sin embargo, la calificó de «deslumbrante mezcla de risas y peligros». Richard Corliss, del *Time*, describió *Atracción diabólica* como «una película de terror con sesos y tripas» y destacó en particular la actuación de Beghe: «Beghe debe mostrar la angustia suicida de Allan, la rabia homicida y la heroica búsqueda de recursos mientras está sujeto a la silla de ruedas. Apenas puede mover su dedo, pero su actuación es espléndida» (50).

El otro estereotipo relacionado con el desarrollo de la ciencia y la tecnología —la persona físicamente discapacitada como «Gurú de Alta Tecnología»— encontró su expresión al principio en filmes tan prototípicos como *Supergolpe en Manhattan* (*The Anderson Tapes*, 1972), dirigido por Sidney Lumet, y *Los tres días del Cóndor* (*Three Days of the Condor*, 1975), dirigido por Sydney Pollack. El primero muestra a un chico avisado utilizando una habitación llena de equipos de comunicaciones para notificar a la policía la presencia de ladrones en la ciudad de sus padres, mientras que el segundo presenta a un oficial de la CIA, conocido simplemente como «el Comandante», que manipula con habilidad una consola de comunicaciones. Ambos personajes utilizan una silla de ruedas. Con los ordenadores emergiendo como tecnología de primera calidad, la tendencia continuó hasta bien entrados los ochenta con películas como *Starman* (*Starman*, 1984), *Power* (*Power*

(50) *People Weekly*, 1 agosto 1988, p. 19; *Time*, 8 agosto 1988, p. 68. Se puede encontrar una sinopsis y una explicación de los problemas de Romero con Evans, incluyendo el imperioso final del escritor-director, en *The Motion Picture Guide 1989 Annual*, ed. William Leahy (Evanston, Ill.: Cine Books, 1989), pp. 113-114.

wer, 1986), *The Imagemaker* (1986) y *No hay salida* (*No Way Out*, 1987), donde cada una presenta a un hombre en silla de ruedas en un papel secundario como un mago de la tecnología. Aunque las películas, ciertamente, afirman el alto nivel de inteligencia de sus personajes, por desgracia, es raro que muestren a éstos fuera de sus guaridas electrónicas, si es que lo hacen. La imagen que es el denominador común de estos filmes —un hombre en silla de ruedas que, a petición de un superior no discapacitado, manipula con maestría los ordenadores y la parafernalia asociada que le rodea— crea la noción de que los personajes son todo cerebro y no cuerpo y que la alta tecnología, emparejada con su lealtad a un jefe capacitado, son las únicas cosas significativas en sus vidas. Además, las sillas de ruedas empiezan a parecer algo deshumanizador, en el sentido de que los vehículos y sus usuarios se engranan de forma figurativa con la tecnología que les rodea. La impresión que queda de estas películas, a menudo, es que los personajes son muy apropiados para operar con los equipos de alta tecnología, porque, en virtud del uso de sillas de ruedas, parece que ellos mismos son parte de una máquina.

Además de permitir a los cineastas llevar a cabo sus fantasías, la racha de películas que combinan la discapacidad física con la ciencia y la tecnología también desplazaron, temporalmente, el interés de Hollywood por los veteranos de Vietnam minusválidos. Un período de sequía bastante largo siguió a una oleada inicial de interés por tales personajes a finales de los setenta y principios de los ochenta, cuando los cineastas de Hollywood comenzaron a seguir el mismo patrón que sus colegas de los cincuenta, quitando énfasis a los veteranos minusválidos en las películas subsiguientes. Uno de los primeros filmes en volver al concepto del Noble Guerrero fue *Sospechoso* (*Suspect*, 1987), dirigido por Peter Yates a partir de un guión de Eric Roth, filmado en Washington, D.C. El actor irlandés Liam Neeson interpretó a Carl Wayne Anderson, un veterano de Vietnam sin hogar que ha perdido el oído y el habla durante la guerra y al que se le acusa de matar a una

mujer. Para preparar el papel, Neeson acudió a menudo a la Universidad Gallaudet, para conocer y aprender de la gente que no puede oír. «Había veteranos que habían perdido el oído en la guerra», dijo el actor. «Yo estaba especialmente interesado en hablar con los que podían oír antes de su enfermedad y tenían conocimiento del mundo de los oyentes.» Para ayudarle a conseguir la sensación de sordera, la Universidad le proporcionó unos tapones especiales para los oídos para que los llevara puestos durante el rodaje de *Sospechoso* y que le dejaban sordo al 80 por 100 (51).

Alguien importante en la película fue Cher, quien a mediados de los ochenta estaba haciéndose un nombre en películas que tenían personajes discapacitados —éstas incluyen *Máscara* (*Mask*), en 1985, sobre un chico aquejado de una rara enfermedad, acromegalia, y su romántica relación con un Dulce Inocente ciego, y *Hechizo de Luna* (*Moonstruck*), de 1987, que le valió un Oscar, en la que interpretó a una viuda italoamericana que se siente atraída por un hombre más joven que tiene una mano artificial—. En *Sospechoso*, Cher hace el papel de Kathleen Riley, la abogada de oficio asignada al caso del veterano sordo. «Un guión me tiene que decir algo», señaló. «Me encantó la idea de que la historia tratara sobre un mendigo y pensé que decía algo sobre las condiciones de vida de la gente sin hogar. Me sentí como Kathleen y el mendigo, ellos son el mismo tipo de personaje, gente que está atrapada en la condición humana y lo hacen lo mejor que pueden.» A pesar de las declaraciones de Cher y del hecho de que él es el personaje que da título a la película, Anderson, evidentemente, jugó un papel secundario tras el de la abogada defensora de Cher y el de un miembro del jurado de habla pausada (Denis Quaid). Ambos trabajan juntos, ilícitamente, para solucionar el crimen del que ha sido acusado el veterano. Yates y Roth concibieron la película en su origen

(51) Citado en una historia de Associated Press publicada como «Actor Plugs His Ears to Get Feel of Role», *Daily Hampshire Gazette*, 27 octubre 1987, p. 26.

como un vehículo para promocionar a Cher. Como Roth señaló, la película gira en torno a su actuación: «Puede que haya mejores actores en *Sospechoso*, pero es su persona la que brilla.» La mayoría de los críticos ignoraron la actuación de Neeson o la mencionaron de pasada. Sheila Benson, de *Los Angeles Times*, fue una de las más generosas en su breve descripción: «Trabajando completamente sin diálogo, Neeson, un trágico veterano sin hogar, se convierte en un poderoso personaje descarnado» (52).

Por si no había bastante sobre la experiencia de los veteranos de Vietnam a mediados de los ochenta, el tema hizo un regreso espectacular a finales de 1989, en forma de *Nacido el Cuatro de Julio* (*Born on the Fourt of July*), largamente retrasada. Ron Kovic, el veterano paralítico que había terminado una arrebatadora autobiografía con la ayuda de Waldo Salt, publicada en 1976, había vendido los derechos de cine a Al Pacino poco después, con la esperanza de que Oliver Stone, un guionista compañero veterano de Vietnam, que se había recuperado de varias heridas de guerra graves, le ayudaría a convertir la historia en una película. Con William Friedkin dispuesto a dirigirla, Stone para escribirla y Al Pacino como protagonista, solamente a cuatro días del comienzo del rodaje en 1978 la financiación para la película se vino abajo. Aunque parecía que Stone sería capaz de poner en marcha el proyecto de nuevo, tras la atención que alcanzó en 1979 por su Oscar como guionista de *El Expreso de Medianoche* (*Midnight Express*), encajó un golpe bajo con el desafortunado *La Mano* dos años antes. («Estaba muy excitado y en un momento me quedé frío», dijo Stone. «*La Mano* casi me hundió».) Sólo tras alcanzar el éxito con *Platoon* (*Platoon*, 1986) y *Wall Street* (*Wall Street*, 1987) recuperó la influencia necesaria para retomar el proyecto de Kovic. «En una

(52) Cher y Roth se citan en Bruce Weber, «Cher's Next Act», *NYT Magazine*, 18 octubre 1987, p. 56; *LAT*, 22 octubre 1987, sec. 6, p. 9. Un breve artículo de marketing de *Máscara* aparece en Aljean Harmetz, «Deformity in "Mask" Poses Publicity Problems», *NYT*, 27 abril 1985, p. 9.

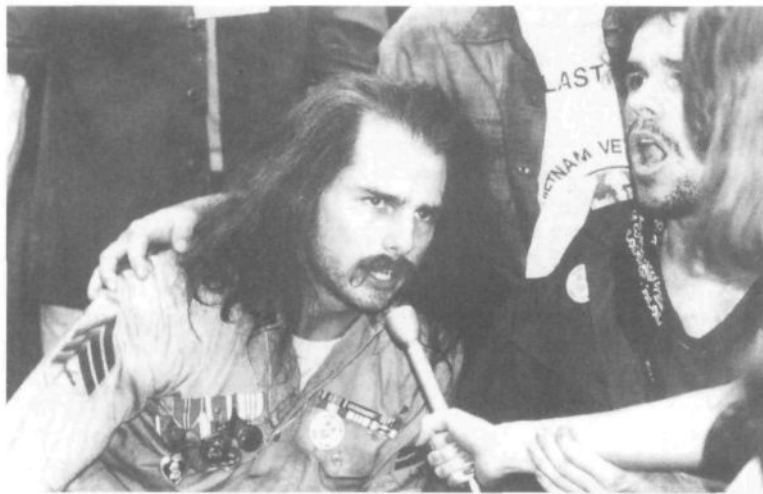
ocasión, Oliver me prometió: "si alguna vez tengo la oportunidad, si soy capaz de abrirme camino como director, volveré por ti, Ronnie"», recuerda Kovic. «Y lo hizo» (53).

Habiéndose asegurado un firme apoyo financiero con el coproductor A. Kitman Ho mediante un acuerdo de distribución con la Universal, Stone empezó a trabajar en el nuevo guión con Kovic (al final los dos compartieron la autoría del guión en la película) y decidieron el reparto de *Nacido el Cuatro de Julio*. Para el papel protagonista contrató a un joven actor que al principio parecía una elección inverosímil: Tom Cruise, príncipe de los papeles de guaperas de Hollywood. «Escogí a Tom porque era el más próximo al espíritu de Ron Kovic», dijo Stone. «Sabía que ellos provenían de la clase trabajadora católica y que tuvieron una historia familiar muy problemática. Ellos tenían la misma trayectoria, el mismo ansia de lograr ser el mejor, para probar algo. Al igual que Ron, Tom había sufrido las mismas heridas. ¿Y qué hay de malo en ello?» Stone hizo que Cruise trabajara con una silla de ruedas durante un año, para prepararse el papel, y descubrió que estaba bastante dispuesto a hacer cualquier cosa que captara la esencia del personaje de Kovic. «Sometí a Tom a una gran presión», dijo. «Quizá demasiado. Yo quería que leyera más, que visitara más hospitales. Quería que pasara tiempo en esa silla, para que pudiera sentirla realmente. Además, fue al campo de instrucción dos veces y yo no quería que su trinchera fuera cavada por otro. En una ocasión, hablé con él sobre la posibilidad de inyectarse una solución que le dejaría totalmente paralizado durante dos días. Entonces, la compañía de seguros —contraria a toda experimentación— dijo que no, porque había una pequeña probabilidad de que Tom terminara paralítico para siempre. Pero la cuestión es que él estaba dispuesto a hacerlo» (54).

(53) Oliver Stone, «My Brilliant Career», *Time*, 26 enero 1987, p. 60; Kovic se cita en Seidenberg, «To Hell and Back», p. 56.

(54) Citado en Richard Corliss, «Tom Terrific», *Time*, 25 diciembre 1989, p. 79.

Rodada principalmente en Dallas y en Filipinas, *Nacido el Cuatro de Julio* es un conmovedor relato de las etapas de la vida de Ron durante veinticinco años: su juventud en Massapequa, Long Island; su servicio en Vietnam, que incluyó un homicidio accidental de un compañero suyo y terminó cuando una bala le lesionó la médula espinal; un viaje terrible a México; su rechazo de la política estadounidense sobre Vietnam y su expulsión por la fuerza de la Convención Nacional Republicana en 1972, y su triunfante discurso en la Convención Demócrata en 1976. La transformación de Ron desde pregonero del superpatriotismo hasta el apasionado contestatario de la guerra, el elemento narrativo clave de la película, fue un proceso que duró años en la vida real. «Ron, cuando volvió de Vietnam, estaba todavía muy a favor de la guerra», dijo Stone. «Quiero decir que hicimos las cosas con calma: que sólo porque le dispararan y [tuviera que usar] una silla de rue-



Nacido el Cuatro de Julio (1989), protagonizado por Tom Cruise, documenta la gradual conversión de Ron Kovic desde el acérrimo defensor de Vietnam hasta el activista antibélico.

das, él no cambió de la noche a la mañana. No fue tan fácil. Le llevó cuatro o cinco años reconstruir su mente, y para cambiar su mente tuvo que ir de una tendencia hasta la otra» (55). Los realizadores ofrecieron un pequeño presagio, sin embargo, mediante la inclusión de un homenaje a otro autor y realizador antibélico; durante la escena en la que el doctor le dice a Ron que nunca podrá volver a caminar, la cámara de Stone se inclina sobre varios libros junto a la cama del veterano, el más destacado de los cuales es *Johnny cogió su fusil*, de Dalton Trumbo.

Aunque la película tiene el valor de afrontar hechos como la sexualidad de los paraplégicos y los prejuicios contra los que van en silla de ruedas (Ron viaja a un burdel mejicano dirigido a los veteranos con lesiones, por ejemplo, o cuando un guarda de seguridad en la convención republicana le tira de su vehículo, un acto que no sirve para disminuir la resolución de su ocupante), *Nacido el Cuatro de Julio*, como su gemelo espiritual *El regreso*, quita énfasis de modo gradual a la movilidad impedida del protagonista en favor de otras dimensiones de su vida, en particular de sus actividades antibélicas. Ron es un ser humano completo, no se define únicamente en términos de discapacidad, y ésta es una cualidad muy ensalzada por el trabajo del director de fotografía de Stone, Robert Richardson. Aunque la cámara, muy ágil y a menudo mareante, incluye unos pocos planos objetivizadores de Ron (principalmente desde las perspectivas de su madre y su novia), prevalecen los numerosos ángulos de cámara bajos, desde el punto de vista del veterano, tomas que le conceden una especie de heroísmo y frecuentes primeros planos de su cara. Estos planos animan mucho a los espectadores a identificarse con Ron y ayudan a entender la variedad de sus experiencias y emociones.

Las dimensiones simbólicas del filme hacen algo más que inspirar al público a mirar más allá de la silla de ruedas de Ron. Los Estados Unidos y él «nacieron», por ca-

(55) Citado en *The Today Show*, NBC-TV, 22 diciembre 1989.

sualidad, el mismo día, y el sentido de que Ron es el equivalente a Norteamérica desde los años cincuenta hasta los setenta es el centro de la autobiografía y la película. Como apuntó Cruise, *Nacido el Cuatro de Julio* es algo más que una historia personal llevada a término: «La película no trata de un hombre en una silla de ruedas. [Es sobre] el país y en lo que se ha convertido. Verás, un inválido... Es un tiempo dañino para este país y hay que ir más allá de un hombre y una silla» (56).

Para Kovic, la película representó la oportunidad de que la gente fuera consciente del terrible legado de Vietnam y la importancia de no volver a participar en algo así. «Cuando Oliver me llamó y me dijo que íbamos a hacer la película de nuevo, fue como nacer por segunda vez», dijo. «Yo nunca me conformé con estar en esta silla de ruedas después de Vietnam. No podía entender que mi sacrificio careciese de algún sentido. Trabajando en el guión con Oliver, fue la primera vez que empecé a entender que mi sacrificio, mi parálisis, las dificultades, las frustraciones, las imposibilidades de todos los días eran algo muy valioso, algo que ayudaría a proteger a la gente joven de este país de tener que pasar por lo que yo pasé» (57).

Aunque *Nacido el Cuatro de Julio* y otras películas como *Max's Bar*, *El Hombre Elefante* e *Hijos de un dios menor* sugieren una dirección generalmente positiva (y quiero subrayar la palabra «generalmente»), quizá la indicación más clara de que existía una nueva sensibilidad hacia la discapacidad durante la década fue la aparición de varias películas que representaron lo que para la industria del cine convencional había sido un caso de discapacidad invisible: la parálisis cerebral. Aunque el avance no estuvo exento de defectos, un trío de películas basadas en gran

(56) Citado en *The Today Show*, NBC-TV, 19 diciembre 1989.

(57) Citado en Seidenberg, «To Hell and Back», p. 28. Aunque con errores de poca consideración, el análisis de Steve Lipkin de *Nacido el Cuatro de Julio* da ideas importantes sobre este provocativo filme. Ver su «The Object Realm of Vietnam Film», en *Beyond the Stars III*, ed. Loukides and Fuller, pp. 183-186.

medida en material biográfico —*Touched by Love* (1980), *Gaby, una historia verdadera (Gaby-A True Story, 1987)* y *Mi pie izquierdo (My Left Foot-The Story of Christy Brown, 1989)*— exploraron la experiencia de la parálisis cerebral con valentía y convicción.

Escrita por el Hesper Anderson de *Hijos de un dios menor* y dirigida por Gus Trikonis en las montañas canadienses, cerca de Banff, Alberta, *Touched by Love* narra la historia de Lena Canada (Deborah Raffin), una enfermera que pasa un verano a principios de los sesenta en una aislada escuela para niños minusválidos y consigue hacer hablar a una niña en particular, una chica reservada con parálisis cerebral llamada Karen (Diane Lane). Lena rompe las barreras de la incomunicación y ayuda a la chica, que está en silla de ruedas, a salir de su cascarón animándola a mantener correspondencia con su ídolo, Elvis Presley. Para sorpresa de todos, excepto de Karen, al final Presley escribe y los dos comparten una larga relación por carta hasta la muerte de Karen.

Touched by Love, basada en el libro canadiense *To Elvis with Love* y financiada con fondos de la herencia de Presley, dividió a los críticos sobre sus méritos. Peter Mascuch, de *Films in Review*, lo describió como «una de esas historias completamente lacrimógenas en las que el público tiende más a reírse burlonamente que a llorar apenado» y «toca sentimientos auténticos con los que podemos identificarnos», mientras que el de *Monthly Film Bulletin*, Martyn Auty, hizo referencia a «el arrebatador encanto de un guión edulcorado y la desmayada dirección de Gus Trikonis». A otros, sin embargo, les impresionó más. Cuando la calificó de «ejercicio lacrimógeno», Archer Winsten, del *New York Post*, también alabó la película como «extraordinariamente conmovedora» y «una película muy especial... una hermosa celebración del poder del amor para curar e inspirar. La visión de estos seres incurables sacados de sus profundidades es algo que puede animar y conmover al público también». Los realizadores fueron, sin duda, culpables de varias cosas: basar

en parte a Karen en el viejo estereotipo de la Dulce Inocente (Lauri Koblas la calificó de «siempre inocente y llena de una esperanza radiante, sin dudas»), de narrar la historia sobre todo desde la perspectiva de la no discapacitada Lena, de cargar de sentimentalismo el asunto con frecuentes escenas cargadas de lágrimas y símbolos tan manidos como un pájaro herido y un ciervo para representar a Karen y de embellecer el filme escogiendo a Raffin y a Lane como protagonistas. (De hecho, el productor Michael Viner desarrolló el proyecto específicamente para la atractiva Raffin, que era su esposa.) Entre sus méritos, no obstante, Trikonis obtuvo algunas buenas actuaciones de las actrices —en especial de Lane, que hizo que los sentimientos de su personaje se vieran claramente mediante sus distintas miradas—, se negó a terminar con el «ligero final feliz» y añadió un alto grado de autenticidad a la película rodeando a las estrellas con niños realmente deficientes (58).

Un estreno de la Tri-Star, *Gaby, una historia real* retomó este extraño tema cinematográfico centrándose en una escritora mejicana que nació con este trastorno, Gabriela Brimmer, cuya autobiografía, un *best-seller*, y las múltiples entrevistas con el director Luis Mandoki conformaron la base para el guión de Martín Salinas y Michael James Love. «Yo vi a Gaby una vez en televisión y entonces leí el libro», recordó Mandoki, un mejicano hijo de emigrantes húngaros. «De pronto, recordé la idea de que la vida es un regalo que damos por sentado. Gaby llegó a ser para mí una esperanza, una canción a la vida.» Tras su encuentro con Brimmer, Mandoki empezó a estar interesado en hacer la película. Su preparación, al final, abarcaría un período de más de seis años, debido a sus pocos contactos en la industria del cine y a la escasez de fondos. Cuando la película se puso en marcha, a mediados de los ochenta,

(58) *Films in Review*, enero 1981, p. 58; *Monthly Film Bulletin*, marzo 1981, p. 57; *New York Post*, 31 octubre 1980, p. 41; Koblas, *Disability Drama*, p. 385.



Gaby, una historia real es una del puñado de películas que representan el estilo de vida de la gente con parálisis cerebral. Rachel Levin (derecha) interpretó al vivaz personaje del título y Liv Ullmann a su madre. Copyright © Tri-Star Pictures Inc.

fue capaz de reunir un reparto impresionante que incluía a Rachel Levin, una actriz de Nueva York que se ponía por primera vez ante las cámaras, y cuyo ataque de un trastorno neuromuscular paralizante llamado síndrome de Guillian-Barré le permitió dar una cierta autenticidad al papel de Gaby. Liv Ullman y Robert Loggia interpretaron a sus padres, unos acaudalados judíos austríacos refugiados, que se habían establecido en la capital de Méjico en 1938, mientras que Lawrence Monoson interpretó al primer amor de Gaby, Fernando, otra persona con parálisis cerebral (59).

Gaby contiene varios momentos enternecedores que documentan la vida de Brimmer: el descubrimiento de sus

(59) Citado en una historia de Associated Press publicada como «“Gaby” Was Six-Year Obsession for Director», *Daily Hampshire Gazette*, 5 enero 1988, p. 10.

padres de que su niña de aspecto angelical tiene parálisis cerebral; cuando se dieron cuenta de que consideraban a Gaby como algo menos que un ser humano («Nosotros no tenemos una hija, tenemos un problema», dijo su padre. «Si queremos una hija, ¡por Dios!, vamos a tratarla como tal»); la transformación final de Gaby en una joven decidida a aprender (Mandoki utilizó a menudo planos de su pie izquierdo deletreando sin parar palabras en una máquina de escribir adaptada a la plataforma del pie de su silla de ruedas) y que cree que la educación especial que le rodea supone un retroceso. Ella y Fernando quieren asistir a una escuela pública normal y, en una de las escenas más impresionantes, Fernando se rebela activamente contra la escuela de rehabilitación, mientras que Gaby se refiere a ella como un «circo».

Los críticos elogiaron la película; Kevin Thomas, de *Los Angeles Times*, resumió la opinión mayoritaria al sugerir que «la actuación de Levin en el papel de Gaby Brimmer, una víctima de la parálisis cerebral que se decidió a vivir la vida tanto como fuera posible, es tan radiante que, en lugar de sentir pena de Gaby o evitarla, somos capaces de identificarnos con ella, de sentir con ella un vínculo común de humanidad». Al igual que *El regreso*, y esto es innovador, *Gaby* pasa bastante tiempo mostrando a su personaje discapacitado en distintas actividades de la vida, incluidas las sexuales. (Según Jami Bernard, del *New York Post*, una escena de amor entre Gaby y Fernando, «aunque sensible, es tan realista que parece más de *voyeur* que cinematográfica».) El principal inconveniente de la película es demasiado frecuente: su punto de vista. Como en *Touched by Love*, *Gaby* está narrada principalmente desde la perspectiva de su acompañante capacitada, en este caso de la criada, medio mejicana, medio india, de los Brimmers, Florencia (Norma Aleandro), una mujer de valores bastante simples que descubre que Gaby, de niña, puede controlar su pie izquierdo y le enseña cómo comunicarse con él. Aunque los realizadores contaminaron la fuerza potencial de *Gaby* exponiendo la obra de esa manera, *Gaby* es un

elocuente alegato a favor de la integración, magníficamente interpretado (60).

Una tercera obra sobre la parálisis cerebral apareció dos años más tarde, la irlandesa *Mi pie izquierdo* (*My left foot*), del director de teatro, pasado al cine, Jim Sheridan, a partir de un guión que escribió junto con Shane Connaughton. Presupuestado en apenas tres millones de dólares y distribuido por la compañía advenediza Miramax Films, *Mi pie izquierdo* detalla la vida de Christy Brown, un autor y pintor nacido con parálisis cerebral, quien, al igual que Gabriela Brimmer, sólo podía controlar su pie izquierdo. El décimo de veintidós niños nacidos dentro de una familia pobre de Dublín, Christy es considerado «medio-tonto» durante los primeros nueve años de su vida, por todos excepto por su comprensiva madre (la ganadora de un Oscar Brenda Fricker). A esta edad, Christy (interpretado en esta parte de la película por Hugh O'Connor) asombra a su familia escribiendo la palabra «madre» con un trozo de tiza que sujeta con el pie; su padre, Paddy (Ray McAnally), está tan contento que le lleva sobre sus hombros, como un saco de patatas, al *pub* del pueblo. «Este es Christy Brown, mi hijo», dice orgulloso. «¡Un genio!» Con el constante apoyo de su familia —sus hermanos incluso encuentran una forma de que participe en sus partidos de fútbol—, Christy se desarrolla como un adulto decidido a tener éxito a varios niveles. Aprende a hablar con la ayuda de un terapeuta y su abnegada madre, dura como el pedernal, y aunque en alguna ocasión se le derrumba el romanticismo, al final, se casa (la película alcanza un alto punto emocional cuando Christy, en un ataque de rabia cuando está borracho, destroza la mesa del restaurante donde una mujer le ha rechazado). También continúa pintando retratos y escribe una autobiografía, novelas y libros de poesía (la primera, publicada en 1955, cuando Brown tenía veintitrés años, sirvió como base para el guión de Sheridan y Connaughton).

(60) *LAT*, 13 noviembre 1987, sect. 6, p. 10; *New York Post*, 30 octubre 1987, p. 33.

Una de las cosas que eleva a *Mi pie izquierdo* sobre la típica película «conmovedora» es su guión nada sentimental. Sheridan y Connaughton estaban bastante familiarizados con las películas del Noble Guerrero y del Ciudadano Superestrella posteriores a la II Guerra Mundial y decidieron no retratar la casi indispensable heroica lucha de rehabilitación y la casi obligatoria sugerencia de que el personaje podía curarse o, al menos, «hacerse pasar» por capacitado. «Podíamos hacer que él se levante y ande», dijo Sheridan, «y gracias a Dios lo hizo», pero era un camino falso. «El no mejoró; al final de su vida, cuando le conocí, estaba en una silla de ruedas. La mayoría de las películas sobre los minusválidos tratan sobre la superación de sus discapacidades físicas. Esta es sobre una persona *emocionalmente* lisiada y todos nosotros estamos lisiados emocionalmente.» Como observó Noel Pearson, el productor de la película y amigo íntimo de Brown, él «fue un héroe con muchos defectos [emocionales]». Sheridan y Connaughton eran perfectamente conscientes del peligro de sentimentalizar el tema a causa de los fuertes sentimientos potenciales de pena que la película puede provocar. «En el momento en que los espectadores reaccionaran de esa manera, sabía que estábamos acabados», dijo Sheridan, «porque entonces se creen superiores de una forma en la que no deberían serlo» (61).

Otro factor importante que contribuyó a la resonancia de *Mi pie izquierdo* fue la inspirada elección de Sheridan de escoger a Daniel Day-Lewis para el papel del Christy adulto. El actor británico ya sabía algo del empleo de una silla de ruedas —su último padastro se quedó parálítico— y pasó tres meses investigando el papel, que incluía la observación de niños con parálisis cerebral en la Sandy-mount Clinic de Dublín, el estudio de un documental de 1971 sobre Brown y la extensa consulta con la familia de Brown. Las experiencias le ayudaron a desarrollar una

(61) Sheridan y Pearson se citan en Anna McDonnell, «Director Jim Sheridan», *Premiere*, diciembre 1989, p. 73.

concepción completamente descarnada de su papel y, al igual que Brown, incluso aprendió a escribir y a pintar con el pie izquierdo. «Creo que tengo conocimiento, hasta cierto punto, de su rabia, sus frustraciones, su deseo de crear, su sentido de la impotencia», dijo. «Hay muchos aspectos diferentes de su vida en los que siento que le comprendo y, en mi mente, no se refieren en concreto a su discapacidad en absoluto.» Day-Lewis hizo una impresionante actuación como Christy y fue el candidato con más méritos para el Oscar al Mejor Actor. La afirmación de Richard Corliss fue típica de la reacción de la comunidad crítica: «el triunfo de Day-Lewis es casi tan espectacular como el de Christy: revela el furor ciego en sus ojos y el gesto atrofiado para interpretarle con una vena de feroz humor negro irlandés. Soberbiamente, Day-Lewis muestra una mente y después un hombre saliendo del escorial del cuerpo de Christy». Sheridan fue cómplice del trabajo del actor haciendo que el director de fotografía, Jack Conroy, rodara buena parte de la película desde la perspectiva de Christy e incluyera relativamente pocos planos objetivos, una aproximación similar a la seguida por Oliver Stone y Robert Richardson en *Nacido el Cuatro de Julio*, producida simultáneamente. Con la mayoría de la película desarrollada desde el punto de vista de Christy, *Mi pie izquierdo* se distingue todavía más de las películas de parálisis cerebral y, en realidad, de muchas otras sobre discapacidad que le precedieron (62).

La calidad generalmente positiva de *Mi pie izquierdo* y de otros filmes sobre parálisis cerebral se debe, sin duda

(62) Day-Lewis se cita en una historia de Associated Press publicada como «Actor Wows Critics with Handicap Role», *Daily Hampshire Gazette*, 1 diciembre 1989, p. 18; *Time*, 6 noviembre 1989, p. 84. Ver también *Time*, 19 febrero 1990, p. 93; Linda Joffe, «Special Night for a Dublin Family», *Christian Science Monitor*, 14 junio 1990, p. 11, y Jean Seligmann, «Heroes with Handicaps», *Newsweek*, 15 enero 1990, pp. 59-60. Para más información sobre la campaña de marketing de *Mi pie izquierdo*, véase Bruce Horovitz, «Targeting Movie Ads Without Sticking Your (Left) Foot in Your Mouth», *LAT*, 20 marzo 1990, p. 6.

(y con no poca ironía), a su dependencia mínima de Hollywood. Aunque las tres se distribuyeron empresas norteamericanas, *Mi pie izquierdo* es una película irlandesa, *Gaby* es mejicana y *Touched by Love* tiene un toque evidente de la frontera norte de los Estados Unidos; adaptada a partir de una historia canadiense (y escrita por alguien que se llama a sí misma Canadá, nada menos), fue filmada en su totalidad en Alberta y utilizó a muchos niños y profesores de la Gordon Townsend School de Calgary en papeles secundarios. Ya que ninguna de estas tres cintas de parálisis cerebral está basada en una historia norteamericana o se desarrolla en los Estados Unidos, es difícil evitar concluir que, mientras se escribe esto, la parálisis cerebral es una experiencia extranjera en varios sentidos para los cineastas norteamericanos.

Espero que este capítulo haya mostrado que los realizadores de finales de los setenta y de los ochenta concibieron algunas imágenes relativamente futuristas, pero que todavía mantenían opiniones profundamente ambivalentes sobre la discapacidad física. Parece que casi todos los retratos, no importa lo justos que sean, contienen elementos cuestionables y que, por cada película razonablemente sensible, se realizan una o dos más que resucitan un viejo estereotipo o presentan uno nuevo. Además, películas como *El regreso*, *Max's Bar* e *Hijos de un dios menor*, mientras imponen sus propios términos, han sufrido un proceso atenuante durante su desarrollo, con su vena política embotada. En este último punto en particular, las películas contradicen un importante fenómeno en la sociedad norteamericana: la creciente fuerza política de los activistas a favor de los derechos de los discapacitados. Cuando el movimiento recobró su poder a finales de los ochenta, que culminó en la legislación sobre derechos civiles más importante aprobada por el Congreso desde 1964, la equivocación de Hollywood no hizo más que aumentar.

CONCLUSION: CINE Y COTIDIANIDAD TRAS LA LEY DE NORTEAMERICANOS CON DISCAPACIDADES

Poco después de que el ex actor Ronald Reagan accediera al papel más importante de su carrera en 1980, los defensores de los derechos de los minusválidos, conscientes de que el presidente conservador, aunque sordo de un oído, no era amigo de su causa, comenzaron a trabajar con organizaciones de derechos civiles, en un esfuerzo por evitar que la administración desmantelara la legislación que les había llevado años construir y proteger. Aunque pasaron buena parte de los ochenta resistiendo los intentos de la administración Reagan de derogarla, la situación no estaba exenta de ironía: Reagan había nombrado para reducir o eliminar la legislación relativa a la discapacidad al vicepresidente George Bush, que resultó ser un aliado inesperado. Con un hijo disléxico y otro que había sufrido una ablación de colon, Bush fue razonablemente comprensivo hacia sus preocupaciones y, como candidato a la presidencia en 1988, se comprometió a aprobar una legislación que ampliara los derechos civiles de los discapacitados.

Viendo que tenían la oportunidad durante el crepúsculo de la presidencia de Reagan, los activistas por los derechos de los discapacitados empezaron a recabar ayuda de los congresistas y senadores para promulgar una legislación que realmente proporcionara protección completa de los derechos civiles. Trabajaron en estrecha colaboración con legisladores que estaban discapacitados o que tenían algún miembro de su familia con minusvalías, incluyendo a los senadores Edward M. Kennedy, cuyo hijo Teddy Jr. había perdido una pierna a consecuencia de un cáncer; a Lowell Weicker, padre de un niño con el síndrome de Down y quien, al principio, presentó el proyecto, y a Tom Harkin, que tenía un hermano sordo y un sobrino tetra-

pléjico y que, finalmente, fue el principal garante del proyecto de ley (1).

Tras casi una década de estrategias defensivas coronada por varios años de ofensivas, los activistas al final fueron testigos de la aprobación por el Congreso de un hito en la legislación conocida como Ley de Norteamericanos con Discapacidades (*Americans with Disabilities Act*). Sancionada como Ley por el entonces presidente Bush en 1990 e introducida progresivamente a principios de los noventa, la Ley obligaba el acceso fácil en todo el transporte público, en los alojamientos y en las telecomunicaciones, y también prohibió a los empresarios la discriminación contra los trabajadores a causa de sus minusvalías. Concebida para tener un amplio efecto, la Ley de Norteamericanos con Discapacidades, como Kennedy afirmó, «asegura que millones de hombres, mujeres y niños puedan esperar con ilusión el día en que sean juzgados por sus capacidades, no por el concepto erróneo de sus discapacidades» (2).

A pesar de su gran importancia, la Ley estaba sólo en su etapa inicial de aplicación cuando se hizo este libro y, en otro ejemplo de demora, no ha alcanzado una influencia muy notable en el cine. Simplemente, es demasiado pronto para evaluar su impacto en la comunidad hollywoodiense. Aunque es cierto que varias cintas de los noventa han presentado personajes secundarios con discapacidades de forma más o menos secundaria, entre ellas *Tomates verdes fritos* (*Fried Green Tomatoes*, 1991), *El rey pescador* (*The Fisher King*, 1991), *El juego de Hollywood* (*The Player*, 1992) y *Sommersby* (*Sommersby*, 1993), parecen estar más en deuda (y son, en realidad, una continuación) con un patrón cinematográfico establecido una docena de años antes de que se aprobara la Ley de Norteameri-

(1) Susan F. Rasky, «How the Disabled Sold Congress on a New Bill of Rights», *NYT*, 17 septiembre 1989, sec. 4, p. 5.

(2) Citada en una historia de Associated Press publicada como «Rights Bill for Disabled Passes», *Daily Hampshire Gazette*, 13 julio 1990, pp. 1, 8.

canos con Discapacidades. Las películas que situaban tales figuras en el centro de la escena han demostrado ser particularmente problemáticas; contienen cualidades más regresivas que muchos de los viejos estereotipos todavía vigentes. Al menos, estos últimos filmes corroboran ampliamente las dotes para la ambivalencia de Hollywood con respecto a la discapacidad, como las siguientes observaciones, sin duda, sugieren.

En 1991, el equipo responsable de obras como *Made in USA* y *Aterriza como puedas (Airplane!)* —Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker— hizo *Agárralo como puedas 2 1/2: El aroma del miedo (The Naked gun 2 1/2: The Smell of Fear)*, que somete a un científico que usa una silla de ruedas y a su perverso doble, al parecer, a interminables *gags*. Más tarde, ese mismo año, Steven Spielberg, inspirado quizá por el malvado personaje Igoe de *El chip prodigioso (Innerspace)*, se las arregló para desatar la ira de todos los grupos de minusválidos resucitando al villano más famoso del siglo xx: el Capitán Garfio, ahora elevado a personaje central en la secuela del *Peter Pan* de Barrie titulada *Hook, el Capitán Garfio (Hook)*. (Sin embargo, dada la desaparición de la palabra «capitán» en el título original y la prominencia de la famosa prótesis en la publicidad de la película y durante todo el filme, no queda claro si el título de la cinta se refiere a la persona o al artificio.) Dustin Hoffman, que había protagonizado *Cowboy de medianoche* y *Pequeño gran hombre* hace más de veinte años y que había interpretado hacía poco al disminuido psíquico (*) Raymond en *El hombre de la lluvia (Rain Man, 1988)*, interpretó al Vengador Obsesivo basándose parcialmente en el comentarista político William F. Buckley, Jr. («Lo que me interesaba del Capitán Garfio era la combinación de violencia y cansancio», dijo Hoffman, «y Buckley me vino a la mente, de forma simpática... El es inteligente y educado, pero tiene algo que da miedo».) Hoffman, junto con Spielberg, que apreció mucho el tratamiento humorís-

(*) N. de la T.: El personaje de Raymon es autista.

tico que le dio el actor, consiguió renovar el miedo a los amputados bajo el disfraz de un entretenimiento familiar (3).

Estas representaciones de Cómicos Desventurados y Vengadores Obsesivos no eran los únicos clichés que aparecieron. El escritor-director británico Bruce Robison creó una Dulce Inocente modificada en el papel de Helena Robertson, una joven vulnerable (interpretada por Uma Thurman, es otra de la larga lista de mujeres discapacitadas concebidas como «hermosas») que vive en un desventajado instituto para ciegos y parece ser la siguiente víctima de un asesino en serie en *Jennifer 8* (*Jennifer 8*, 1992), por ejemplo, mientras que John Sayles escribió y dirigió una película sobre una mujer recién discapacitada que, al principio, es un ejemplo de abyecta amargura: *Passion Fish*. En este estreno de la Miramax, una actriz de telenovelas que vive en Nueva York llamada May-Alice Colehaine (Mary McDonnell) se queda parapléjica después de que le atropelle un taxi. (En un golpe de estilo perverso que, sin duda, Alfred Hitchcock hubiera apreciado, Sayles hizo que el accidente ocurriera cuando ella iba a depilarse las piernas.) Amargada de la vida, May-Alice se aísla mudándose a la hacienda solariega de su familia en Louisiana, en el campo, manteniendo la distancia con los vecinos, y bebiendo muchísimo. Se gana la antipatía de una larga lista de cuidadores con sus bruscas peticiones y comentarios, pero se le acaba con la llegada de Chantelle (Alfre Woodard), una mujer afroamericana de fuerte carácter, que tiene sus propios problemas. A pesar de las imágenes negativas iniciales, *Passion Fish* al final evoluciona hacia una perspícaz película «de mujeres» en la que las mujeres

(3) Citada en Sean Mitchell, «No-Holds Hoffman», *USA Weekend*, 6-8 diciembre 1991, p. 4. Una breve historia de la producción se encuentra en Jeannie Park, «Ahoy! Neverland!», *People Weekly*, 23 diciembre 1991, pp. 92-102. Un elemento de la estrategia de *merchandising* fue un separador de libros adaptado del guión de James V. Hart y Malia Scotch Marmo lleno de fotogramas del filme. Ver Justine Korman, *Hook: The Storybook Based on the Movie* (Nueva York: Random House, 1991).

se ayudan unas a otras, aprenden unas de otras y comienzan a apreciar el mundo que les rodea de una forma renovada. Entre las virtudes de este provocativo filme está su sugerencia de que «el heroísmo no se encuentra en las victorias públicas que conseguimos, sino en las verdades íntimas que aprendemos a aceptar», según afirmó Richard Corliss, del *Time* (4).

Passion Fish y su hincapié en la dinámica de las relaciones humanas básicas, que Sayles podía haber desarrollado en parte para reparar sus indulgentes guiones de *Piraña*, *La bestia bajo el asfalto* y *El clan del oso cavernario*, salió de las cosas que había aprendido mientras trabajó como enfermero en hospitales y clínicas, unos veinte años antes. «Tenía un montón de amigos enfermeros que se pluriempleaban como acompañantes de enfermos en casas particulares», dijo. «Yo estaba fascinado por la relación que se establece entre una gente que pasa ocho, diez o veinte horas al día juntos y que no tienen que tener necesariamente algo en común. Están atados el uno al otro, uno necesita el trabajo y otro necesita los cuidados. A menudo, es una relación de poder, uno tiene el poder de contratar y despedir y el otro tiene el poder de ser físicamente capaz de levantarse e irse de la habitación. Y el equilibrio del poder cambia durante el día» (5).

Las considerables dosis de amargura y rabia que caracterizan *Passion Fish* al principio (como muchos otros filmes, desde los primeros del Vengador Obsesivo y *El gran desfile* hasta muchos de los clásicos de Nobles Guerreros y Ciudadanos Superestrellas y *Mi vida es mía e Hijos de un dios menor*) también definen las cualidades de *Esencia de mujer* (*Scent of a Woman*, 1992), escrita por Bo Goldman y dirigida por Martin Brest. Al Pacino, que

(4) *Time*, 25 enero 1993, p. 69.

(5) Citado en un artículo sindical de Roger Ebert, publicado como «Interview with *Passion Fish* Director John Sayles», *The Valley Optimist* (Northampton, Mass.), 15 febrero 1993, p. 20. Ver también Trevor Johnston, «Sayles Talk», *Sight and Sound*, septiembre 1993, pp. 26-29.

había perdido la oportunidad de interpretar al veterano discapacitado de Vietnam en el abortado proyecto de *Nacido el Cuatro de Julio* en 1978, tuvo una segunda oportunidad al interpretar al teniente coronel Frank Slade, un oficial de carrera del Ejército que se queda ciego accidentalmente en una maniobra peligrosa con una granada tras haber logrado su promoción. El amargadísimo veterano se instala en un cobertizo detrás de la casa de su sobrino, en New Hampshire, y vive el mismo tipo de aislamiento, alcoholismo y de venenoso «esplendor» que May-Alice. Como ésta, Frank abusa verbalmente de otros y tiene tendencias suicidas; al final, se encuentra con una chica capacitada que tiene sus propios problemas: Charlie Simms (Chris O'Donnell), una estudiante preuniversitaria que se enfrenta a una posible expulsión y a la pérdida de la beca en Harvard si no delata a algunos compañeros de clase. Aunque son muy diferentes, se hacen amigos, pero no hasta que Frank engaña a la joven para que le acompañe a Nueva York, donde planea alquilar una habitación de hotel cara, disfrutar de un extravagante menú, hacer el amor con una prostituta «de las mejores» y suicidarse. *Esencia de mujer* es otra película que muestra a un actor capacitado aparentando estar discapacitado de camino a un Oscar y repleto de atributos cuestionables (en una escena con reminiscencias de algunas en *Bustin' Loose* y *No me chilles que no te veo*, por ejemplo, Frank conduce un coche deportivo por todo Manhattan) y dejó al público capacitado muy dividido con respecto a sus méritos (6).

La gran equivocación de Hollywood sobre los hechos relativos a la discapacidad física encontró también su expresión en varias cintas de 1993 que presentaban a doctores capacitados en el centro de la escena: *Mi obsesión*

(6) Una lista de interpretaciones ganadoras de Oscars desde 1991 está en Gullo, p. 36. Para tener una idea de las variadas reacciones de los activistas por los discapacitados, ver Betsy A. Lehman, «The Hurtful Stereotypes About the Disabled», *Boston Globe*, 5 abril 1993, pp. 29, 31.

por *Helena* (*Boxing Helena*) y *El fugitivo* (*The Fugitive*). El primero, protagonizado por Julian Sands y Sherilyn Fenn, gira sobre una premisa que figura como una de las más repelentes en la historia del cine: un doctor obsesionado amputa los miembros de la mujer de sus sueños. Con un concepto tan perverso que actrices como Kim Basinger y Madonna se echaron atrás ante la idea de protagonizar la película, *Mi obsesión por Helena* fue universalmente condenada por los críticos. Aunque está dirigida por una mujer (la debutante Jennifer Lynch, hija de David Lynch, que hizo *El Hombre Elefante*), también estuvo sujeta a frecuentes protestas por su misoginia y prácticamente nadie lamentó su retirada de los cines al poco tiempo.

El fugitivo, por otra parte, cosechó amplios elogios de la crítica, aunque pocos tenían que ver con su representación de la minusvalía. Con un guión de suspense de Jeb Stuart y David Twohy y la tensa dirección de Andrew Davis, *El fugitivo* es una recreación del homónimo programa de televisión de los sesenta y sigue su premisa narrativa básica: falsamente acusado de asesinar a su esposa, el doctor Richard Kimble (Harrison Ford) pasa la mayoría del tiempo eludiendo a un astuto oficial de policía mientras averigua quién es el verdadero asesino, un hombre manco (Andreas Katsulas). Sin embargo, a diferencia del *show* de televisión, *El fugitivo* pasa una considerable cantidad de tiempo dentro de la sala de prótesis y ortopedia de un hospital mientras Kimble, recordando que el asesino utiliza un tipo de prótesis específica, utiliza la última tecnología en ordenadores para identificar al usuario por su artilugio. A pesar de la representación de las prótesis modernas y de la tecnología de ortopedias como si fuera un documental, el hecho es que *El fugitivo*, como innumerables filmes antes de éste (en realidad, el programa de televisión ya instaba a ello), mezcla libremente la discapacidad y la villanía. Aunque es un *thriller* innegablemente bien construido, sirve para recordar que las películas no han hecho verdaderamente grandes pro-

gresos en casi cien años de representaciones de la discapacidad.

Por si las imágenes cinematográficas no fueran suficientes, otras expresiones de desprecio que oscilan entre lo hiriente y lo trivial han entorpecido los progresos en la década de 1990. Todavía existe el doble problema real al que se enfrentan los actores con minusvalías: los miembros de la industria del cine rara vez los consideran para papeles que no especifican una discapacidad y, a menudo, asignan los papeles que la tienen a actores capacitados. «Idealmente, Hollywood debería ser un lugar donde el mejor actor consiga el papel», dijo Ellen Stohl, una actriz con su movilidad impedida. «A mí no se me permite hacer audiciones para papeles que no requieren una silla de ruedas. No puedo conseguir un agente que me envíe a las pruebas. No puedo conseguir que un director de *casting* me vea y cuando voy a una audición para papeles que podrían ofrecermme, hay ocho o diez mujeres capacitadas allí, y nueve de cada diez veces, la persona capacitada es elegida para hacer un papel de discapacitado.» Las actitudes negativas continúan existiendo también fuera de la industria. En un ensayo de 1990 aparecido en *U.S. News & World Report*, titulado «Our Hypersensitive Minorities» (Nuestras minorías hipersensibles), John Leo escribió que el movimiento por los derechos de los discapacitados «tiene un buen argumento, por supuesto —la minusvalía física se utiliza sin darle mayor importancia, como un símbolo de maldad en todo tipo de ficción—, pero al margen de esto, la hipersensibilidad está muy extendida», y lamentó que «la gente que lucha por los derechos de los discapacitados es ahora probablemente lo bastante poderosa y susceptible como para vetar a todos los villanos discapacitados». El crítico de *Time*, Robert Hughes, ofreció un ejemplo gráfico cuando en un ataque, en 1992, a lo políticamente correcto se las arregló para insultar al movimiento de los minusválidos al señalar que «la gama de víctimas existentes hace diez años —negros, chicanos, indios, mujeres y homosexuales— se ha ampliado ahora para incluir cualquier permutación de

cojera, ceguera y enanez, o, por decirlo correctamente, de los pequeños» (7).

A pesar del trabajo en profundidad de cineastas como Waldo Salt, Carl Foreman y Fred Zinnemann a lo largo de los años, es evidente que los propios discapacitados físicos tendrán que ser los que efectúen los cambios más importantes en sus retratos cinematográficos y, como está sucediendo, dentro y fuera de la industria. Un artículo de 1992 en *Deaf Life* detallaba los esfuerzos de varios grupos de sordos por conseguir que el productor Penny Marshall y otros responsables de *Calendar Girl* (1993), una comedia sobre tres chicos de Nevada que van a Hollywood a encontrarse con Marilyn Monroe, reconsiderase su decisión de contratar a un actor oyente para que interpretara a un personaje menor que es sordo. Aunque los activistas perdieron ese *round*, se negaron a dejar la batalla e hicieron una serie de protestas durante el estreno de la película. Como señaló Linda Levitan, la lección que aprendieron sobre Hollywood les servirá en futuros encuentros con la industria. «La comunidad sorda ha aprendido que deben tomar un papel activo al informar a los directores de *casting* de que hay actores sordos capaces, dispuestos y deseosos», escribió. «Debe existir un esfuerzo mejor organizado para conseguir que se incluyan más frecuentemente a estos actores. De esta forma, ningún estudio podrá ser capaz de decir nunca más de buena fe: "hicimos esfuerzos por encontrarles y no pudimos, y los que encontramos, no eran los adecuados para nosotros"» (8).

Los discapacitados que trabajan dentro de la industria del cine también han ganado terreno. «Estoy muy orgulloso de *Nacido el Cuatro de Julio*», afirmó el guionista Ron Kovic. «Pude ver cómo mi historia salía como yo quería verla y de la forma en que debía hacerse», y añadió que

(7) Stohl se cita en *The Maury Povich Show*, 14 julio 1992; John Leo, «Our Hypersensitive Minorities», *U.S. News & World Report*, 16 abril 1990, p. 17; Robert Hughes, «The Fraying of America», *Time*, 3 febrero 1992, p. 45.

(8) Levitan, «Faking It», p. 26.

los capacitados con quienes trabajó «le trataron con gran respeto». Ellen Stohl ganó una dura batalla para conseguir el papel principal en una película titulada provisionalmente *The Hooded Horseman*. «El director no estaba muy seguro y el otro protagonista tampoco», dijo ella. «Tuve que volar desde Los Angeles hasta Austin para convencerles de que me tomaba en serio el papel, que era una actriz seria. Tuve que repasar el guión con ellos y decir, mira, no hay tantos cambios. Soy una persona, así que puedo hacerlo, y aprovecharon la oportunidad» (9). Quizá el avance más significativo haya sido subir de guionista en silla de ruedas al papel de director. Neal Jiménez, autor de los guiones para películas como *Al borde del río* (*River's Edge*, 1986) y *Ayer, hoy y por siempre* (*For the Boys*, 1991), escribió y codirigió una cinta basada en parte en sus propias experiencias, titulada *The Waterdance* (1992). Rodada en su mayoría en el Hospital Rancho Los Amigos, el mismo lugar donde se filmó *El regreso*, y financiada con la modesta cantidad de dos millones setecientos mil dólares por la compañía de Samuel Goldwyn, *The Waterdance* examina las vidas de tres jóvenes que utilizan una silla de ruedas —Joel García (Eric Stoltz), Raymond Hill (Wesley Snipes) y Bloss (William Forsythe)— y de la forma que tienen de resolver los asuntos relacionados con su raza y su clase. Jiménez, que se apresuró a destacar hasta qué punto la película era autobiográfica («La cinta trata de unos cinco meses de mi vida que pasaron hace siete años», dijo. «Alrededor del veinte por ciento es verdad. Espero que la gente se dé cuenta de que Eric me está interpretando a mí. El es escritor, tiene apellido mejicano, pero no parece mejicano... Estamos hablando de mí»), también señaló la orientación de *The Waterdance* hacia la masculinidad: «Trata principalmente de hombres, hombres que tienen que redefinir su hombría cuando su ser físico ha cambia-

(9) Kovic se cita en *The Today Show*, NBC-TV, 21 diciembre 1989, y publicado en Seidenberg, «To Hell and Back», p. 56; Stohl citó en *The Maury Povich Show*, 14 julio 1992.

do por completo. La película, para mí, es sobre tres hombres que tienen que aceptar, de alguna manera, lo que son como hombres y lo que define su sexualidad.» La cinta sólo se echa a perder en las referencias a Cristo crucificado al principio —fotografiado en una serie de primeros planos (una estrategia visual que los directores abandonaron después) con un halo en la cabeza y el cuello, como una corona de espinas que se completa con la sangre que corre por debajo de estas heridas, el barbudo de ojos cansados Joel es uno de los que anuncian la muerte del Cristo que interpretó Robert Powell en la cinta, de 1977, *Jesús de Nazareth (Gesù di Nazareth)*— (*). *The Waterdance* es una mirada resuelta al amplio repertorio de hechos a los que tienen que enfrentarse estos hombres recién discapacitados. Vincent Canby, del *New York Times*, le hizo una crítica muy favorable, afirmando que «aunque pequeña en escala, es grande en sentimientos, expresados con una pasión auténtica y con mucho humor, con agallas». *The Waterdance* también puntuó alto con el jurado del Sundance Film Festival en enero de ese año; entre sus premios se incluyen el de mejor guión original (se nombró por accidente a Waldo Salt, que había muerto en 1987) y otro como la cinta más popular del festival (10).

Con todos los esfuerzos combinados de los activistas fuera de Hollywood y de la gente dentro de la industria como Kovic, Stohl y Jiménez, que trabajan con colegas capacitados de mentalidad abierta (como Spike Lee, que manifestó su deseo de contratar a discapacitados en su equipo de filmación) (11), la imagen cinematográfica de gente con discapacidades físicas, sin duda, reflejará un mayor refinamiento. Es una lucha demasiado ardua como para estar seguro, pero como su influencia en la construcción de la

(*) N. de la T.: El autor se refiere a la cinta dirigida por Franco Zeffirelli.

(10) Jiménez se cita en Bernard Weinraub, «In This Director's Story, Men Are Linked by Broken Bodies», *NYT*, 10 mayo 1992, sect. 8, p. 19; *NYT*, 13 mayo 1992, sect. 3, p. 13.

(11) Jack Kroll, «Spiking a Fever», *Newsweek*, 10 junio 1991, p. 47.

imagen social de Hollywood continúa creciendo y como la Ley de Norteamericanos con Discapacidades acerca cada vez más a la gente, no puede tardar el día en que el sentido de aislamiento que ha atormentado a los discapacitados en la vida y en el cine sea algo del pasado.

¿De dónde venimos en casi un siglo de representaciones cinematográficas de la discapacidad física y a dónde parece que vamos? En concreto, ¿qué desafíos afrontan los realizadores tras la Ley de Norteamericanos con Discapacidades a la luz de esta historia cuando comienzan a trabajar en nuevas representaciones? Siguiendo la gastada pero todavía útil premisa de que debemos conocer de dónde venimos para saber hacia dónde vamos, creo que una breve evaluación de los avances tratados en este volumen ayudará a ilustrar las preocupaciones más apremiantes a las que se enfrentan los realizadores cuando conciben nuevos filmes sobre discapacidad.

Como espero que los capítulos anteriores hayan mostrado, la historia de las imágenes de discapacidad física y sensorial en el cine ha sido, en su mayoría, una historia de distorsión en nombre del mantenimiento de una sociedad validista. Ya que las imágenes, por lo general, guardan escaso parecido con la gente que tiene realmente discapacidades físicas, nos vemos obligados a preguntarnos no a quién, sino a *qué* se supone que representan estos personajes. En una variación de la observación de la teórica feminista Christine Gledhill, que viene al caso, sobre las mujeres en el cine —«Las figuras femeninas en el cine mayoritario no representan a las mujeres, sino a las necesidades de la *psique* patriarcal»—, podríamos argumentar que la industria del cine ha creado los personajes discapacitados, principalmente, para satisfacer las necesidades de una sociedad durante largo tiempo comprometida en reprimir y explotar a la minoría discapacitada. Como hemos visto, este compromiso ha asumido distintos disfraces en las películas (12).

(12) Christine Gledhill, «The Melodramatic Field: An Investiga-

A pesar de la naturaleza negativa de gran parte de estas imágenes, el Cine del Aislamiento ha demostrado tener un sentido general de progreso, un sentido que quizá sería más detectable si dividimos las representaciones cinematográficas en tres períodos históricos: desde los orígenes del medio hasta finales de los treinta; el segundo, desde los años de la II Guerra Mundial hasta los setenta, y el último, desde los setenta hasta nuestros días. Las películas del primer período giran en torno a la explotación extrema, con unos personajes que, a menudo, no son mucho más que figuras cómicas, bestias monstruosas u objetos dignos de pena. Las del segundo período, con frecuencia, son exploratorias; en ellas, las discapacidades de los personajes y su lucha para superarlas ocupa el centro de la escena. En el tercero, las películas trataron la minusvalía de forma más secundaria y la rehabilitación a menudo pasaba a último plano para dejar paso a otras preocupaciones, como la lucha por la justicia social, la expresión sexual o el simple día a día. Aunque esta historia ha estado marcada por frecuentes resbalones hacia las viejas formas de expresión, el movimiento general desde los tratamientos de explotación hasta los incidentales sugiere un lento entendimiento de los hechos que rodean la discapacidad.

El progreso ha sido particularmente evidente en trabajos producidos de forma independiente y, a menudo, de bajo presupuesto, como *Max's Bar*, *Mi pie izquierdo* y *The Waterdance*, y algunos (en concreto, *El regreso* y el prototípico *Los mejores años de nuestra vida*) han llegado a ser grandes éxitos de taquilla. Además, han emergido representaciones más positivas en otros medios mayoritarios, particularmente los *spots* de televisión y la publicidad en medios impresos (13). Como los discapacitados continúan ganando terreno en nuestra sociedad (beneficios que la

tion», en *Home Is Where the Heat Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Chistine Gledhill (London: BFI Publishing, 1987), p. 10.

(13) Ver Jonathan Rabinovitz, «Disabled People Gain Roles in Ads and on TV», *NYT*, 23 septiembre 1991, p. 14.

mayoría de los ciudadanos de los Estados Unidos descubrirán a través de los medios de comunicación de masas, por supuesto), las imágenes cinematográficas, posiblemente, comiencen a reflejar las vidas de los discapacitados con un mayor grado de precisión y sensibilidad.

A pesar de algunos logros notables, está claro que los hechos serios continúan reprimiendo la creación de imágenes mejor informadas. Para terminar nuestra peregrinación por el Cine del Aislamiento, me gustaría estructurar los estereotipos tratados en los capítulos precedentes en términos de género y edad para posibilitar una mayor comprensión de la estructura de una historia extendidísima y aplastantemente opresiva que ha orientado (o, quizá más apropiadamente, desorientado) tantas películas convencionales, tanto si tratan de la minusvalía como si no: el argumento de Edipo. Tania Modleski se hizo eco de muchos pensadores en su afirmación de que «todas las narraciones tradicionales representan la crisis del varón de Edipo» (14), y aunque en este libro he intentado vincular las representaciones de las películas a sus fenómenos sociales coetáneos y a factores internos de la industria del cine, la declaración de Modleski es tremendamente relevante aquí. De hecho, me gustaría llegar hasta el extremo de decir que la trama edípica y su relación con la construcción y la recepción de las películas bien podría ser el mayor obstáculo que los realizadores deben superar si continúan creando representaciones de las experiencias de los discapacitados con la mente relativamente abierta.

Como se ha sugerido en otros ensayos y se ha dejado implícito a lo largo de todo este libro, los estereotipos de los discapacitados están, evidentemente, vinculados a sus géneros (15). Las fuerzas profundamente arraigadas que

(14) Tania Modleski, «Never to Be Thirty-Six Years Old: "Rebecca as Female" Oedipal Drama», *Wide Angle*, 5 (1982): 34.

(15) Martin F. Norden, «Movie Constructions of Gender and Physical Disability: Some Theoretical and Historical Intersections», University Film and Video Association Conference, Philadelphia, agosto 1993.

han creado nuestra sociedad patriarcal están íntimamente ligadas a las que son responsables de las perspectivas validistas, como revelará la siguiente recapitulación de las tres épocas generales del cine y sus estereotipos, a la luz de factores psicosexuales.

Si tomamos los estereotipos cinematográficos que inicialmente aparecieron durante el primer gran período de los retratos de discapacitados físicos y sensoriales (es decir, desde la década de 1890 hasta los años de la II Guerra Mundial) y construimos un espectro basado en aspectos de la edad, descubriremos que los estereotipos situados en los extremos —los Sabios Santos y los Dulces Inocentes preadolescentes— tradicionalmente no tienen la cualidad de género. En otras palabras, los realizadores hicieron un esfuerzo mínimo para inscribir a estos personajes, con frecuencia marginales, como hombres o mujeres, dejando aparte sus características físicas. Apenas existen cosas en su comportamiento que sugieran diferencias de sexo. Excepto para los Ingenuos Ancianos, los estereotipos de la época muda que compartieron espacio con los Sabios Santos en un extremo del espectro y que tienen más una cualidad específica de sexo (por ejemplo, la madre ciega de *The Man and the Woman* y el Patriarca de *El milagro*), estos reflejos de gerontofobia y validismo son esencialmente construcciones asexuadas.

Los personajes minusválidos que están entre estos dos polos, sin embargo, son otro asunto. Únicamente con excepciones aisladas (por ejemplo, la mujer Vengadora Obsesiva de *Muñecos infernales* y el hombre adulto Dulce Inocente de *Cautivo del deseo*), estos estereotipos siguen distintivamente líneas de sexo: los Dulces Inocentes adultos son mujeres, mientras que los Desventurados Cómicos, las Víctimas Trágicas, los Nobles Guerreros y los Vengadores Obsesivos son hombres. Los rígidos estereotipos sexuales de estas imágenes, que cubren casi cuarenta años de la historia del cine, revelan una paradoja central: aunque la industria del cine rara vez ha construido gente discapacitada como seres sexuales en la superficie de sus

producciones, exhibe una tremenda preocupación por las diferencias sexuales entre tales personajes, diferencias que la teoría psicoanalítica puede explicar, al menos en parte.

Aunque no se han comentado las imágenes de este marco temporal *per se*, la feminista y activista de los derechos de los discapacitados Anne Finger sugirió una dicotomía sobre los sexos en las imágenes de los medios, que resultó que caracterizaba este primer período de películas bastante bien: las mujeres discapacitadas son asexuales, los hombres discapacitados «están dominados por la lujuria enfermiza» (16). Estas categorías generales se corresponden estrechamente con los dos estereotipos dominantes de la época: la Dulce Inocente y la imagen que al final ha arrollado a los otros hombres, el Vengador Obsesivo.

Comencemos con la Dulce Inocente, concebida, como muchas otras imágenes femeninas de Hollywood, para recibir y ser controlada por la mirada de deseo masculina. Los realizadores casi siempre construyeron mujeres, no ancianas, con discapacidades físicas durante este período como objetos aññados que requerían la dominación. Estas imágenes patriarcales están entre los ejemplos más patentes de la tendencia cultural mayoritaria de infantilizar a las mujeres. Tales personajes no son únicamente ingenuas; son superingenuas, que por virtud de su feminidad y su condición de discapacitadas aparecen doblemente despreciadas. Los cineastas mitigaron en cierta medida la doble «castración» de las mujeres por el tipo de discapacidad que les atribuían: la ceguera o, con menor frecuencia, la sordera, ya que cualquiera de ellas podía soportar la ilusión de que la integridad corporal de la mujer se mantenía intacta (excepto por sus «penes perdidos», por supuesto).

(16) Anne Finger, «Claiming All of Our Bodies: Reproductive Rights and Disability», en *Test-Tube Women*, Arditti, Klein y Minden (eds.), pp. 282, 291-292. Ver también *Women with Disabilities: Essays in Psychology, Culture and Politics*, Michelle Fine and Adrienne Asch (eds.) (Philadelphia: Temple University Press, 1988).

De forma no tan casual, las mujeres son a menudo hermosas o, al menos, agradables en apariencia (la citada insistencia de Chaplin en contratar una actriz «que pudiera parecer ciega sin menoscabo de su belleza» en *Luces de la ciudad*), aunque como construcciones asexuadas estaban diseñadas para no abrigar ningún deseo. Ellas eran y son los objetos últimos de la mirada fija masculina, como Linda Williams ha sostenido: «En el cine clásico, ver es desear. No es ninguna sorpresa, entonces, que muchas de las heroínas —“buenas chicas”— de la pantalla muda fueran, a menudo, figurativa o literalmente ciegas. La ceguera en este contexto significa una ausencia perfecta de deseo, permitiendo a la mirada del protagonista masculino considerar a la mujer con la distancia de seguridad necesaria para el placer del *voyeur*, sin peligro de que ella devuelva la mirada y, al hacerlo, exprese su propio deseo» (17).

En otras palabras, las Dulces Inocentes adultas son asexuales y, además, son objetos de miradas de deseo/control por parte de los varones dentro del espacio interno de las películas y también fuera de él. Esto no sólo refuerza la noción de que las mujeres son niñas eternas cuyo destino debe ser controlado por los hombres (no es accidental que las figuras paternalistas han hecho prácticamente todas las curas en estos primeros dramas de discapacidad), sino que también plantea lo que para algunos es un tema atormentadoramente prohibido: tratar a la gente discapacitada física como objetos de deseo sexual. «Todos los Monstruos se perciben con un grado u otro de erotismo», escribió Leslie Fiedler. «De hecho, la anormalidad incita en algunos de los “normales” la tentación de ir más allá de mirar, para *conocer*, en el sentido carnal, al otro. Sin embargo, este deseo se siente como monstruoso, ya que implica no sólo el ansia de degradación, sino el sueño de romper el último tabú contra la mezcla de razas» (18).

(17) Williams, «When the Woman Looks», p. 83.

(18) Fiedler, *Freaks*, p. 137.

Tal deseo puede ayudar a explicar el atractivo del Vengador Obsesivo, un tipo que sugiere de forma evidente «lujuria enfermiza» y que evoca directamente el término «monstruo» y los apetitos cotidianos relacionados con esto. Robert Bogdan y sus asociados señalaron en 1982 que «monstruo» era el término médico estándar para una persona con una deformidad o una discapacidad hasta no hace mucho, y una comprensión del origen de las palabras bien podría ser la clave para entender las fuerzas que se ocultan tras el estereotipo del Vengador Obsesivo. Howard Chua-Eoan ofreció un sucinto examen del término en un ensayo titulado «The Uses of Monsters» (El uso de monstruos), en el que destacó que, etimológicamente, «la palabra tiene pocos adornos. Es relativa a *demonstrate* (*) [en castellano demostrar] y a *remonstrate* (*) [en castellano protestar, quejarse] y, en última instancia, viene del latín *monstrum*, un augurio de la voluntad de los dioses, que está unido al verbo *monere*, advertir o prevenir. Si una ciudad pecaba contra el cielo, el cielo le enviaba un monstruo... Por tanto, los Monstruos fueron creados para dar lecciones. Y todavía pueden ser pedagógicos, incluso en una época que ya no cree en los dioses o en sus mensajeros» (19).

Llámeselo Cronk o Blizzard, Garfío o Quasimodo, Piernas Muertas o Alonzo, el monstruoso Vengador Obsesivo representa sobre todas las cosas una advertencia de uno de los principales medios de comunicación en nombre de la cultura dominante, y esta advertencia se puede interpretar directamente en términos del clásico argumento de Edipo. Considérense los aspectos más sobresalientes de esta estructura mítica tan básica en el mantenimiento de la sociedad falocéntrica: bajo la amenaza de castración por parte

(*) N. de la T.: El castellano tiene raíz latina, a diferencia del inglés, que es de raíz sajona. Por tanto, la palabra monstruo vendría directamente del latín.

(19) Bogdan *et al.*, «The Disabled: Media's Monster», p. 32; Howard G. Chua-Boan, «The Uses of Monster», *Time*, 19 agosto 1991, p. 66.

del Padre, el niño varón resuelve su crisis edípica reprimiendo su deseo por la Madre (a quien él ve como Otra castrada) e imitando al Padre e incorporando sus ideas. De esta forma, asume la tradicional identidad masculina y, a un micronivel, contribuye a la continuación de la sociedad patriarcal. Los filmes de Vengadores Obsesivos muestran lo que sucede si el varón rechaza controlar su deseo por la Madre (y romper así el orden patriarcal), y esto es la castración simbólica. Desautorizado y lleno de sentimientos vengativos, se convierte en un «monstruo» en su búsqueda idiosincrásica por recuperar el falo y, ya que las transgresiones edípicas rara vez quedan sin castigo, casi siempre perece. Visto desde su perspectiva, la advertencia acumulada en esos cuentos está clara: los varones deben resolver su crisis de Edipo de la manera «usual», reprimiendo su interés sexual por la Madre bajo la amenaza de castración del Padre y, entonces, identificarse con esta figura autoritaria (y hacer su papel en el mantenimiento del orden patriarcal) o les seguirá una destrucción inevitable.

Aun con todas sus aparentes diferencias, los personajes discapacitados masculinos —en particular los Vengadores Obsesivos— y los personajes femeninos de cualquier condición han sido concebidos con un propósito similar en mente: representar alguna fuerza que los varones capacitados encuentran amenazadora, y por ello, son objetivizados y fetichizados como Otros a los que mirar. Linda Williams, quien, como se afirmó con anterioridad, observó que solamente existía una mínima diferencia entre los objetos de deseo y horror tal y como son percibidos por los espectadores masculinos, argumentó más adelante que «el poder de los monstruos es una de las diferencias sexuales con respecto a los varones normales. En esta diferencia, él se parece extraordinariamente a las mujeres a los ojos del varón traumatizado: un monstruo biológico con apetitos imposibles y amenazadores que sugiere una potencia alarmante precisamente donde los varones normales percibirían una carencia». Williams concluyó sugiriendo que la potencia implícita del monstruo quizá no debería «ser in-

terpretada como una erupción de la sexualidad animal normalmente reprimida del varón civilizado (el monstruo como un doble del que mira y un personaje en la película), sino como el poder temido y la potencia de un tipo diferente de sexualidad (el monstruo como doble de las mujeres)» (20).

Inocentes y Vengadores fueron una parte evidente de la norma de Hollywood durante las primeras cuatro décadas del medio, pero comenzaron a debilitarse a finales de los años treinta, cuando una oleada de películas sobre Ciudadanos Superestrellas y Nobles Guerreros refinados firmaron el comienzo de la segunda etapa de las representaciones de la discapacidad física. Los crudos estereotipos dieron paso a imágenes de personas discapacitadas, principalmente hombres, que con frecuencia experimentan la rehabilitación y, de forma significativa, los realizadores les adscribieron un sentido heroico. Ya que los filmes que contenían estas nuevas imágenes eran esencialmente reinterpretaciones revisadas del argumento de Edipo, ellos personificaron lo que para Hollywood era, en principio, una construcción paradójica: simbólicamente castrados, estos varones «feminizados» simultáneamente están imbuidos de la noción tan masculina de heroísmo.

La teórica del cine Kaja Silverman exploró esta aparente contradicción en su artículo «Historical Trauma and Male Subjectivity» (Trauma histórico y subjetividad masculina). Prestando una especial atención a *Los mejores años de nuestra vida*, una cinta de la que alegó que «no hizo ningún esfuerzo por alinear la subjetividad masculina con los valores fálicos», Silverman argumentó que los realizadores renunciaron a los puntos de vista tradicionales masculinos y que, en realidad, estaban representando a los hombres y a sus perspectivas más como «mujeres» que como «hombres». Sus comentarios en particular sobre el personaje de Homer Parrish en *Los mejores años de nuestra vida* tuvieron su eco en las observaciones de Williams

(20) Williams, «When the Woman Looks», pp. 87-88.



Fetichización de distinto tipo: los atributos de Esmeralda y Quasimodo se muestran en un display de promoción de la versión de 1957 de El Jorobado de Nôtre Dame (The Hunchback of Nôtre Dame).

sobre la similitud entre las mujeres y los «monstruos» masculinos en el cine: «Como la carencia de Homer se localiza a nivel del cuerpo, como se manifiesta en forma de miembros amputados y en estar desvalido físicamente, también le sitúa en la posición normalmente reservada para las féminas en el cine clásico. El no sólo es objeto de miradas sociales escrutadoras, obligado a dar cuenta de su apariencia a extraños en el mostrador de la tienda, sino que cuando se quita la ropa convierte la ocasión en una concesión de intenso erotismo» (21).

(21) Kaja Silverman, «Historical Trauma and Male Subjectivity», en *Psychoanalysis and Cinema*, ed. E. Ann Kaplan (Nueva York: Routledge, 1990), pp. 118, 121.

Silverman invocó la noción de Freud de un «escudo protector» físico como medio de explicar este fenómeno general. Ella sugirió que una sociedad desarrolla mitos para defenderse de fuerzas externas, un proceso similar a la creación de la *psique* humana de un escudo protector. Desde siempre, las fuerzas exteriores como las guerras han roto ese escudo, llevando a la sociedad a la confusión. «Cuando esto sucede», escribió Silverman, «la formación social y sus sujetos se desbordan en una excitación que puede ser ignorada o asimilada y que conduce a un profundo malestar». Tales rupturas graves llevan a cuestionar los mitos de la sociedad, argumentó, y un síntoma evidente de «las grandes fisuras entre la ficción dominante y la formación social» que emerge es la erosión de la diferencia sexual (22).

El análisis de Silverman, sin embargo, sólo proporciona una respuesta parcial. Llevando sus observaciones un paso más allá, podríamos argumentar que los realizadores sintieron la necesidad de remasculinizar a los veteranos discapacitados mostrando que los valores patriarcales no habían sido debilitados de forma permanente. En una primera etapa, no dudaron en recurrir a las curas milagrosas como una forma de permitir que los «buenos» hombres discapacitados recuperaran sus poderes fálicos (incluso en *Pride of the Marines*, una película relativamente tardía, la idea está implícita), pero para la época de la II Guerra Mundial la mayoría había empezado a darse cuenta de que este tratamiento apenas era viable ya y comenzaron a desarrollar diferentes estrategias.

Mervyn LeRoy, Dalton Trumbo y sus colegas en la MGM intentaron hacer algo relativamente nuevo en su filme rodado en tiempos de guerra, *Treinta segundos sobre Tokio*. La película insinúa que la pérdida de una pierna por parte de Ted Lawson es equivalente a una inhabilitación sexual (cuando sus amigos despiertan a Ted tras su

(22) *Ibid.*, pp. 114, 117. Ver también, de Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (Nueva York: Routledge, 1992).

amputación, cuando visualiza un *flashback* del día de su boda, por ejemplo, grita de inmediato: «No les dejéis que me corten la pierna», varias veces), pero también muestra a su esposa, Ellen, aceptando todo lo relativo a su marido, ahora discapacitado, sin dudas o remordimientos. La escena final de la película —Ted y Ellen se miran uno al otro con amor en un pasillo del hospital, con la cúpula del Capitolio de los Estados Unidos claramente visible a través de una ventana que está tras él, y Ted se cae cuando intenta levantarse de la silla de ruedas— refuerza uno de los mensajes más destacados de *Treinta segundos sobre Tokio*: que el rol adecuado de Ellen es actuar como un agente «repaternalizador» para su heroizado y feminizado marido.

Consciente de que los norteamericanos habían aceptado a Franklin Roosevelt como la principal figura paternalista del país, a pesar de que utilizaba una silla de ruedas, Dore Schary y sus asociados en la RKO hicieron un ejemplo más sorprendente con su filme de postguerra *Hasta el final del tiempo*. En una acción que a nivel subtextual está rebotante de indicios incestuosos, la madre del veterano discapacitado Perry Kincheloe remasculiniza a su hijo animándole explícitamente a identificarse con la figura paterna de Franklin Delano Roosevelt. La internalización de estas ideas es llamativamente válida; no sólo hace que Perry evite el uso de una silla de ruedas durante el resto de la película (sus prótesis, ocultas bajo los pantalones, contribuyen a crear la impresión de que está completo), sino que también golpea a unos pocos neofascistas en una pelea en un bar.

Quizá entendiéndolo que *Treinta segundos sobre Tokio* y *Hasta el final del tiempo* les estaban dando la réplica, los realizadores posteriores estaban preocupados porque la discapacidad masculina continuaba subvirtiendo la sexualidad de las mujeres al unir la clásica dicotomía virgen/puta. En otras palabras, películas como *Los mejores años de nuestra vida*, *Hombres* y *Nuevo amanecer* demandan que sus figuras femeninas asuman el rol dual de madres-

nutrientes y compañeras sexuales para los hombres discapacitados. Para acomodarse a sus hombres (y aceptar así la simbólica castración masculina), ellas debían reprimir sus deseos sexuales. Este mensaje, presentado tras la I Guerra Mundial hasta cierto punto (el personaje de Melisande que interpretó Renée Adorée en *El gran desfile* es quizá la combinación más evidente de virgen/puta de la época), cobró mucha importancia tras la II Guerra Mundial, cuando las mujeres habían conseguido importantes logros políticos y cuando se recurrió a ellas para que apoyaran a los varones que volvían de la guerra y se subordinaran a ellos.

Si los realizadores no hacían que las figuras femeninas llevaran a cabo esta remasculinización, al menos, ofrecieron entornos feminizados que permitían a los varones tomar parte en actos heroicos (por ejemplo, el paisaje hostil por el que atraviesa John Maccreedy en *Conspiración de silencio*, el hospital como un útero que continuamente envuelve a Leonard Gillespie en los filmes del Dr. Kildare). *Escrito bajo el sol*, en particular, sugiere poderosamente el intercambio de mujeres y sus entornos (en este caso, el lugar de reunión maternal de la marina, la mar) en el proceso de resexualización. Después de Pearl Harbour, Spig Wead le dice a su mujer, Min, que tratará de averiguar si la marina le encontrará alguna capacidad. «Si ellos no te quieren, yo sí», contesta ella, a lo que él responde: «Eso es todo lo que necesito.» Sin embargo, la marina le acepta y cuando Spig se va al conflicto a bordo de un portaaviones, un antiguo amigo masculino que podría representar a la marina (si no es parte de un argumento secundario homosexual) le dice: «No te preocupes, te haré un hombre de nuevo.»

Mientras los hombres feminizados estaban siendo restaurados a su totalidad y a su autoridad paternalista a costa de la sexualidad femenina o por medio de sus imágenes asociadas, sus compañeras femeninas discapacitadas recibían un tratamiento más restringido mediante las llamadas «películas de mujeres», entonces en ascenso. Un

tipo de filmes diseñados por la industria del cine para el consumo femenino, las películas de mujeres se centran, a menudo, en una protagonista femenina que es o llega a estar discapacitada o enferma. Varias representantes de este género, entre ellas *Belinda* y trabajos posteriores como *El zoo de cristal* y *Sublime Obsesión* (todas protagonizadas por Jane Wyman, «la mujer discapacitada entre las mujeres» favorita de Hollywood), sitúan a los espectadores para ver a los personajes no como objetos eróticos, sino como portadores de síntomas. Como Mary Ann Doane ha señalado, «en las películas de mujeres, la mirada erótica se convierte en una mirada médica. El cuerpo femenino se ubica no tanto como espectáculo, sino como un elemento en el discurso de la medicina, un manuscrito en el que se leen los síntomas que debe mostrar su historia, su identidad. De ahí viene la necesidad en estos filmes de la figura del doctor como lector o intérprete, como el emplazamiento de un conocimiento que domina y controla la subjetividad femenina» (23). Como un recipiente de este diagnóstico a simple vista en el que los espectadores comparten la mirada del médico (normalmente masculino), el cuerpo de la mujer es, una vez más, el objeto de atención y control.

Aunque de forma limitada, el tratamiento de las mujeres en estas cintas se parece al de los veteranos de guerra discapacitados. También éstos son objeto de una mirada escrutadora, aunque por parte de espectadores masculinos y femeninos. La principal diferencia, no obstante, es que los hombres se remasculinizan a costa de la sexualidad de las mujeres o penetrando en entornos ginecofórmos para practicar hazañas heroicas, mientras la restauración física/sexual de las mujeres, si es que ocurre, es delegada y controlada por autoridades patriarcales (doctores masculinos o Dios). Las figuras discapacitadas de ambos sexos pueden dejar de ser fetichizadas mediante estos procesos, pero nunca completamente.

(23) Doane, «The Woman's Film», p. 59.

El mismo tipo de dicotomía —los hombres «buenos» son remasculinizados y las mujeres son reducidas a un conjunto de síntomas— también caracteriza la nueva ronda de películas de Ciudadano Superestrella que aparecieron durante la postguerra. Aunque a nivel superficial estas cintas mantienen un juicio de imparcialidad con respecto a los hechos sexuales (por ejemplo, el estereotipo de Superestrella, a diferencia de muchos otros, no va ligado a un sexo específico), las mujeres, una vez más, luchan por superar su asexualidad mientras los «mejores» de los hombres las controlan y, por su parte, los varones continúan su búsqueda edípica. Amargados al principio, al final se les «resexualiza» en su camino de recuperación del estrellato. La esposa de Monty Stratton, Ethel, se queda embarazada poco después de la remasculinización de él en *The Stratton Story*, por ejemplo, mientras que, en *Sincerely Yours*, un profesor de lectura en los labios le dice a Tony Warrin que ahora puede tener una familia (el eufemismo normal de Hollywood para decir hacer el amor) cuando ya ha aprendido este particular proceso. Sin duda, su operación correctora posterior sólo mejoraría su capacidad sexual.

La estructura de Edipo continuó siendo la base para las películas cuando la industria entró en la tercera fase de la representación de la discapacidad, una fase que continúa hasta hoy. Como el movimiento en pro de los derechos de los discapacitados cobró fuerza durante las décadas de 1960 y 1970, y el país comenzó a intentar resolver el legado de la guerra de Vietnam, los realizadores empezaron a dar un tratamiento más accesorio a la discapacidad física y sensorial. Aunque los vestigios de los viejos estereotipos se siguen encontrando en el cine, los directores no trataron la minusvalía como un factor que lo define todo y lo devora todo, sino como uno más dentro de toda la colección de atributos humanos. Los comentarios de Jean Seligmann sobre *Nacido el Cuatro de Julio* y *Mi pie izquierdo*, dos ejemplos de finales de los ochenta, sugieren este punto: «Aunque muy diferentes

entre sí, estas dos nuevas películas —y sus éxitos en taquilla— parecen reflejar nuevas actitudes sociales hacia los discapacitados. Los minusválidos han salido de su reclusión y el público que alguna vez podía haber rehuido las películas que trataban con catéteres y babeos, ahora acude en tropel a verlas. Los espectadores se han dado cuenta de que tales filmes no son sobre minusválidos, sino sobre la fuerza de carácter que permite a dos hombres ir más allá de sus limitaciones físicas y continuar su vida».

A pesar del relativo progresismo de varios de estos filmes (en especial la construcción de los personajes discapacitados físicos como seres sexualmente activos), el drama de Edipo continúa siendo un factor principal para estructurarles a ellos y a sus compañeras de forma más regresiva y con tendencia al estereotipo, como varios expertos han observado. Michael Selig dio un convincente ejemplo al considerar *El regreso* originariamente como un drama edípico, a pesar de su atractivo feminizado y su postura antibélica, por ejemplo, mientras que Andrew Gordon ofreció un detallado examen de similares consideraciones de la trilogía de «La Guerra de las Galaxias». El cine continúa dependiendo muchísimo de la idea de que las mujeres actúen como agentes remasculinizadores para facilitar las aventuras edípicas de los protagonistas, en particular en aquellas sobre veteranos amargados: *El regreso*, *Nacido el Cuatro de Julio*, *Esencia de mujer* y *Cutter's Way*, aunque de forma poco clara en el caso de este último filme. (La muerte de la mujer de Alex en un sospechoso incendio le empuja a esta búsqueda y, durante el camino, le ayuda un compañero masculino capacitado a quien le suelta una vez el epíteto «chica».) Sin embargo, como ocurre en algunos de los filmes realizados tras la II Guerra Mundial, las nuevas películas no siempre insisten en que las mujeres asuman esa función. Como Carrie Rickey afirmó de la protagonista femenina en *Max's Bar*, por ejemplo, «es Louise quien tiene que admitir, deshecha en lágrimas, que para ella el solo pensa-

miento de acostarse con Roary es repulsivo —bien lejos de la edulcorada aceptación de Cathy O'Donnell con respecto a su víctima de guerra en *Los mejores años de nuestra vida*—. En su lugar, los sacramentos de tránsito en los que normalmente implican entornos feminizados parecidos a los que se encuentran en *Conspiración de silencio* y *Escrito bajo el sol* (a los representantes del estereotipo del Gurú de Alta Tecnología, por ejemplo, se les ve casi exclusivamente dentro de estudios electrónicos como úteros) o en el caso de las películas que presentan imágenes de Tecno Maravillas, aparecen los avances de la ciencia y la tecnología en forma de prótesis muy potentes (24).

Aunque la crisis de Edipo no puede explicar totalmente la construcción de imágenes cinematográficas de la discapacidad física, hay pocas dudas de que el Cine del Aislamiento —películas buenas, malas y todo lo que cabe entre ellas— es el principal responsable. Cintas como *El regreso*, *Cutter's Way*, *Nacido el Cuatro de Julio* y, volviendo atrás, *The Sea Beast* y su *remake* de 1930 son algo subversivas en que, supuestamente, los protagonistas desautorizados luchan contra figuras que representan la autoridad patriarcal y triunfan (un éxito agridulce, en el caso de *Cutter's Way*, ya que la figura paternalista muere) y, sin embargo, siguen el clásico patrón o, al menos, algunos de estos elementos evidentes. Aunque el Cine del Aislamiento ha dependido tan fuertemente de esta retrógrada fantasía masculina, no necesita seguir haciéndolo. El marco edípico es un formidable desafío para los realizadores que deseen representar la experiencia de los discapacitados físicos y sensoriales con algo de equidad, pero no es infranqueable. Si los cineastas, discapacitados o no, pueden romper esta es-

(24) Michael Selig, «Boys Will Be Men: Oedipal Drama en "Coming Home"», en *From Hanoi to Hollywood*, Dittmar y Michaud (eds.), pp. 189-202; Andrew Gordon, «The Power of the Force: Sex in the "Star Wars" Trilogy», en *Eros in the Mind's Eye*, ed. Palumbo, pp. 193-207; *Village Voices*, 24-30 diciembre 1980, p. 42.

estructura narrativa que ha sido el fundamento de toda la narración mayoritaria de los medios (y de hecho de toda la sociedad patriarcal) y seguir estrategias alternativas para narrar sus historias, al fin, podremos ver progresos reales.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

Libros

- Anderson, Robert G. *Faces, Forms, Films: The Artistry of Lon Chaney*. Nueva York: Castle Books, 1971.
- Bardèche, Maurice, y Robert Brasillach. *The History of Motion Pictures*. Traducido y editado por Iris Barry. Nueva York: W. W. Norton, 1938.
- Barrie, James M. *The Plays of J. M. Barrie*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1928.
- Barry, Iris. *D. W. Griffith: American Film Master*. Con índice de películas de Eileen Bowser. Nueva York: Museum of Modern Art, 1965.
- Barrymore, John [con Karl Schmidt]. *Confessions of an Actor*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1926.
- Behlmer, Rudy (ed.). *Inside Warner Bros. (1935-1951)*. Nueva York: Viking Penguin, 1985.
- (ed.) *Memo from Darryl F. Zanuck: The Golden Years at Twentieth Century-Fox*. Nueva York: Grove Press, 1993.
- (ed.) *Memo from David O. Selznick*. Nueva York: Viking Press, 1972.
- Berg, A. Scott. *Goldwyn: A Biography*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1989.
- Bohn, Thomas W., y Richard L. Stromgren. *Light and Shadows: A History of Motion Pictures*. 3.^a ed. Palo Alto, Calif.: Mayfield Publishing Co., 1987.
- Bowser, Eileen (comp.). *Biograph Bulletins, 1908-1912*. Nueva York: Octagon Books, 1973.
- Brady, Frank. *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. Nueva York: Anchor Books, 1989.
- Brosnan, John. *The Horror People*. Nueva York: St. Martin's Press, 1976.
- Brownlow, Kevin. *The Parade's Gone By...* Nueva York: Ballantine Books, 1968.

- Callow, Simon. *Charles Laughton: A Difficult Actor*. Londres: Methuen, 1987.
- Capra, Frank. *The Name Above the Title: An Autobiography*. Nueva York: Macmillan, 1971.
- Collier, Peter. *The Fondas: A Hollywood Dynasty*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1991.
- Coppedge, Walter. *Henry King's America*. Filmmakers n.º 15. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1986.
- Crowther, Bosley. *The Lion's Share: The Story of an Entertainment Empire*. Nueva York: E. P. Dutton, 1957.
- Curtis, James. *James Whale*. Filmmakers n.º 1. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1982.
- DeLoach, Charlene P., Ronnie D. Wilkins y Guy W. Walker, *Independent Living: Philosophy, Process, and Services*. Baltimore: University Park Press, 1983.
- Devine, Edward T. *Disabled Soldiers and Sailors: Pensions and Training*. Carnegie Endowment for International Peace, Preliminary Economic Studies of the War, n.º 12. Nueva York: Oxford University Press, 1919.
- Dick, Bernard F. *Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten*. Lexington: University Press of Kentucky, 1989.
- Duke, Patty, y Kenneth Turan. *Call Me Anna: The Autobiography of Patty Duke*. Nueva York: Bantam Books, 1987.
- Eastman, John. *Retakes: Behind the Scenes of 500 Classic Movies*. Nueva York: Ballantine Books, 1989.
- Edmonds, I. G. *Big U: Universal in the Silent Days*. South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1977.
- Erickson, Wendy, y Diane Wolfe (comps.). *Images of Blind and Visually Impaired People in the Movies, 1913-1985: An Annotated Filmography with Notes*. Nueva York: American Foundation for the Blind, 1985.
- Everson, William K. *American Silent Film*. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- Fiedler, Leslie A. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. Nueva York: Simon and Schuster, 1978.
- Fowler, Gene. *Good Night, Sweet Prince: The Life and Times of John Barrymore*. Nueva York: Viking Press, 1944.
- Fulton, A. R. *Motion Pictures: The Development of an Art from Silent Films to the Age of Television*. Norman: University of Oklahoma Press, 1960.
- Gartner, Alan, y Tom Joe (eds.). *Images of the Disabled. Disabling Images*. Nueva York: Praeger Publishers, 1987.

- Gifford, Denis. *The British Film Catalog, 1895-1985: A Reference Guide*. Nueva York: Facts on File Publications, 1986.
- Glut, Donald F. *The Frankenstein Legend: A Tribute to Mary Shelley and Boris Karloff*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1973.
- Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. Londres: Macmillan, 1986.
- Goulden, Joseph C. *The Best Years 1945-1950*. Nueva York: Atheneum, 1976.
- Graham, Cooper C., Steven Higgins, Elaine Mancini y João Luiz Vieira. *D. W. Griffith and the Biograph Company*. Filmmakers n.º 10. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1985.
- Halliday, Jon (ed.). *Sirk on Sirk: Interviews with Jon Halliday*. Nueva York: Viking Press, 1972.
- Hampton, Benjamin B. *A History of the Movies*. Nueva York: Covici, Friede, 1931.
- Hanson, Patricia King (ed.). *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films 1911-1920*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Hellman, Lillian. *Three: An Unfinished Woman, Penitence, Scoundrel Time*. Boston: Little, Brown, 1979.
- Henderson, George, y Willie V. Bryan. *Psychosocial Aspects of Disability*. Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1984.
- Henderson, Robert M. *D. W. Griffith: His Life and Work*. Nueva York: Oxford University Press, 1972.
- *D. W. Griffith: The Years at Biograph*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.
- Hyams, Jay. *War Movies*. Nueva York: W. H. Smith Publishers, 1984.
- Jesionowski, Joyce E. *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Jobs, Gertrude. *Motion Picture Empire*. Hamden, Conn.: Archon Books, 1966.
- Kahn, Gordon. *Hollywood on Trial: The Story of the 10 Who Were Indicted*. Nueva York: Boni & Gaer, 1948.
- Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1979.
- King, Stephen. *Silver Bullet*. Nueva York: New American Library, 1985.
- Klobas, Lauri E. *Disability Drama in Television and Film*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1988.

- Kobler, John. *Damned in Paradise: The Life of John Barrymore*. Nueva York: Atheneum, 1977.
- Kotsilibas-Davis, James. *The Barrymores: The Royal Family in Hollywood*. Nueva York: Crown Publishers, 1981.
- Lasky, Betty. *RKO: The Biggest Little Major of Them All*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984.
- Lenning, Arthur. *The Silent Voice: The Golden Age of the Cinema*. Albany: Faculty-Student Association of the State University of New York at Albany, 1966.
- Liachowitz, Claire H. *Disability as a Social Construct: Legislative Roots*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Low, Rachael, y Roger Manvell. *The History of the British Film, 1896-1906*. Londres: George Allen & Unwin, 1948.
- Low, Rachael. *The History of the British Film, 1906-1914*. Londres: George Allen & Unwin, 1949.
- Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- Mank, Gregory. *Karloff and Lugosi: The Story of a Haunting Collaboration*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1990.
- Marion, Frances. *Off with Their Heads!: A Serio-Comic Tale of Hollywood*. Nueva York: Macmillan, 1972.
- Marx, Arthur. *Goldwyn: A Biography of the Man Behind the Myth*. Nueva York: W. W. Norton, 1976.
- Mast, Gerald, y Bruce F. Kawin. *A Short History of the Movies*. 5.ª ed. Nueva York: Macmillan, 1992.
- McDermott, John J. *Streams of Experience: Reflections on the History and Philosophy of American Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1986.
- Meynell, Violet (ed.) *Letters of J. M. Barrie*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1947.
- Molyneaux, Gerard. *Charlie Chaplin's «City Lights»*. Nueva York: Garland, 1983.
- Munden, Kenneth W. (ed.). *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films 1921-1930*. Nueva York: R. R. Bowker, 1971.
- Nash, Jay Robert, y Stanley Ralph Ross. *The Motion Picture Guide, 1927-1984*. Chicago: CineBooks, 1987.
- Navasky, Victor S. *Naming Names*. Nueva York: Viking Press, 1980.
- Newquist, Roy. *Conversations with Joan Crawford*. Secaucus, N.J.: Citadel Press, 1980.

- Niver, Kemp R. *D. W. Griffith, His Biograph Films in Perspective*. Los Angeles: Kemp R. Niver, 1974.
- *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894-1912*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Nowlan, Robert A., y Gwendolyn Wright Nowlan. *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1989.
- O'Leary, Liam. *Rex Ingram: Master of the Silent Cinema*. Nueva York: Harper & Row, 1980.
- Peters, Margot. *The House of Barrymore*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1990.
- Pratt, George C. *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*. Edición revisada. Greenwich, Conn.: Nueva York Graphic Society, 1973.
- Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*. Nueva York: Simon and Schuster, 1926.
- Reagan, Ronald, con Richard G. Hubler. *Where's the Rest of Me?* Nueva York: Duell, Sloan and Pearce, 1965.
- Richardson, Joanna. *Sarah Bernhardt and Her World*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- Rosenthal, Stuart, y Judith M. Kass. *The Hollywood Professionals*. Vol. 4: *Tod Browning, Don Siegel*. Nueva York: A. S. Barnes, 1975.
- Schickel, Richard. *The Disney Version*. Nueva York: Avon Books, 1968.
- *D. W. Griffith: An American Life*. Nueva York: Simon and Schuster, 1984.
- Schuchman, John S. *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Schulberg, Budd. *Moving Pictures: Memories of a Hollywood Prince*. Nueva York: Stein and Day, 1981.
- Sherman, Eric. *Directing the Film: Film Directors on Their Art*. Los Angeles: Acrobat Books, 1976.
- Shindler, Colin. *Hollywood Goes to War: Films and American Society 1939-1952*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Sinclair, Upton. *Upton Sinclair Presents William Fox*. Los Angeles: Upton Sinclair, 1933.
- Slide, Anthony. *Aspects of American Film History Prior to 1920*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1978.

- *The Big V: A History of the Vitagraph Company*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1976.
- Swindell, Larry. *Spencer Tracy: A Biography*. Nueva York: World Publishing, 1969.
- Talbot, Frederick A. *Motion Pictures: How They Are Made and Worked*. Filadelfia: J. B. Lippincott, 1914.
- Thomas, Bob. *Thalberg: Life and Legend*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969.
- Truffaut, François. *Hitchcock*. Edición revisada. Nueva York: Simon and Schuster, 1984.
- Valens, Evans G. *The Other Side of the Mountain*. Nueva York: Warner Books, 1975.
- *The Other Side of the Mountain Part II*. Nueva York: Warner Books, 1978.
- Wagenknecht, Edward. *The Movies in the Age of Innocence*. Norman: University of Oklahoma Press, 1962.
- Wasko, Janet. *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Norwood, N.J.: Ablex Publishing Corp., 1982.
- Wheeler, David (ed.). *No but I Saw the Movie: The Best Short Stories Ever Made into Film*. Nueva York: Penguin Books, 1989.
- Williams, Martin T. *Griffith: First Artist of the Movies*. Nueva York: Oxford University Press, 1980.
- Zinnemann, Fred. *A Life in the Movies: An Autobiography*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1992.

Artículos

- Auty, Martyn. «*The Big Parade*». En *Movies of the Silent Years*. Editado por Ann Lloyd. Londres: Orbis Publishing Ltd., 1984, pp. 102-103.
- Ball, Robert Hamilton. «Shakespeare in One Reel». *The Quarterly of Film, Radio, and Television* 8 (1953-54): 139-149.
- Byrd, E. Keith, y Randolph B. Pipes. «Feature Films and Disability». *Journal of Rehabilitation* 47, n.º 1 (enero-marzo 1981): 51-53, 80.
- Crafton, Donald. «The Last Night in the Nursery: Walt Disney's *Peter Pan*». *The Velvet Light Trap Review of Cinema*, n.º 24 (Fall, 1989): 33-52.
- DeJong, Gerben. «Independent Living: From Social Movement to Analytic Paradigm». En *The Psychological and Social Impact of Physical Disability*. Editado por Robert P. Marinelli y Ar-

- thur E. Dell Orto. 2.^a ed. Nueva York: Springer Publishing Co., 1984, pp. 39-63.
- Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp y Linda Williams. «Feminist Film Criticism: An Introduction». En *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Editado por Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams. Frederick, Md.: University Publications of America, 1984, pp. 1-17.
- Doane, Mary Ann. «The "Woman's Film": Possession and Address». En *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Editado por Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams. Frederick, Md.: University Publications of America, 1984, pp. 67-82.
- Doran, Charles R. «The Kaiser's War Pictures». *Motion Picture Supplement*, sept. 1915, pp. 45-47, 62.
- Elliott, Timothy R., y E. Keith Byrd. «Media and Disability». *Rehabilitation Literature* 43, n.º 11-12 (nov.-dic. 1982): 348-355.
- Finger, Anne. «Claiming All of Our Bodies: Reproductive Rights and Disability». En *Test-Tube Women: What Future for Motherhood?* Editado por Rita Arditti, Renate Duelli y Shelley Minden. Londres: Pandora Press, 1984, pp. 281-297.
- Gledhill, Christine. «The Melodramatic Field: An Investigation». En *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Editado por Christine Gledhill. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 5-39.
- Gordon, Andrew. «The Power of the Force: Sex in the *Star Wars* Trilogy». En *Eros in the Mind's Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film*. Editado por Donald Palumbo. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986, pp. 193-207.
- Grant, Andrew J., y Frank G. Bowe. «Watch Your Language!». En *Handicapped Funding Directory*. Editado por Richard M. Eckstein. 7.^a ed. Margate, Fla.: Research Grant Guides, 1990, pp. 5-7.
- Gullo, Jim. «Oscaring the Handicaps». *Premiere*, abril 1991, p. 36.
- Hamburger, Amy M. «The Cripple and His Place in the Community». *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 77, n.º 166 (mayo 1918): 36-44.
- Kaplan, E. Ann. «Popular Culture, Politics, and the Canon: Cultural Literacy in the Postmodern Age». En *Cultural Power/Cultural Literacy*. Editado por Bonnie Braendlin. Tallahassee: Florida State University Press, 1991, pp. 12-31.
- Kriegel, Leonard. «The Wolf in the Pit in the Zoo». *Social Policy* 13, n.º 2 (Fall, 1982): 16-23.

- Levitan, Linda. «Faking It!». *Deaf Life*, agosto 1992, pp. 21-26.
- Lipkin, Steve. «The Object Realm of the Vietnam War Film». En *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*. Editado por Paul Loukides y Linda K. Fuller. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993, pp. 175-186.
- Locan, Clarence A. «The Lon Chaney I Knew». *Photoplay*, noviembre 1930, pp. 58-64.
- Longmore, Paul K. «Screening Stereotypes: Images of Disabled People». *Social Policy* 16, n.º 1 (Verano 1985): 31-37.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrativa Cinema». *Screen* 16, n.º 3 (Otoño 1975): 6-18.
- Norden, Martin F. «Portrait of a Disabled Vietnam Veteran: Alex Cutter of *Cutter's Way*». En *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Editado por Linda Dittmar y Gene Michaud. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1990, pp. 217-225.
- «The Racism-Ableism Link in *Home of the Brave* and *Bright Victory*». *Film & History* 20, n.º 2 (mayo 1990): 26-36.
 - «Reel Wheels: The Role of Wheelchairs in American Movies». En *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*. Editado por Paul Loukides y Linda K. Fuller. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993, pp. 187-204.
 - «*Sunrise at Campobello* and 1960 Presidential Politics». *Film & History* 16, n.º 1 (febrero 1986): 2-8.
 - «Victims, Villains, Saints, and Heroes: Movie Portrayals of People with Physical Disabilities». En *Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film*. Editado por Paul Loukides y Linda K. Fuller. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1990, pp. 222-233.
- O'Leary, Liam. «Rex Ingram, Pageant-Master». En *Movies of the Silent Years*. Editado por Ann Lloyd. Londres: Orbis Publishing Ltd., 1984, pp. 136-139.
- Polan, Dana B. «Blind Insights and Dark Passages: The Problem of Placement in Forties Film». *The Velvet Light Trap Review of Cinema*, n.º 20 (Verano 1983): 27-33.
- Pulleine, Tim. «A Gentleman's Fate: The Career of John Gilbert». En *Movies of the Silent Years*. Editado por Ann Lloyd. Londres: Orbis Publishing Ltd., 1984, pp. 98-101.
- Quart, Leonard, y Albert Auster. «The Wounded Vet In Post-War Film». *Social Policy* 13, n.º 2 (Fall, 1982): 24-31.

- Robinson, David. «The Enduring Craft of Henry King». En *Movies of the Silent Years*. Editado por Ann Lloyd. Londres: Orbis Publishing Ltd., 1984, pp. 212-214.
- Rose, Jacqueline. «Writing as Auto-Visualisation: Notes on a Scenario and Film of *Peter Pan*». *Screen* 16, n.º 3 (Otoño 1975): 29-53.
- Saxton, Marsha. «Born and Unborn: The Implications of Reproductive Technologies for People with Disabilities». En *Test-Tube Women: What Future for Motherhood?* Editado por Rita Arditti, Renate Duelli y Shelley Minden. Londres: Pandora Press, 1984, pp. 298-312.
- Schuchman, John S. «Silent Movies and the Deaf Community». *Journal of Popular Culture* 17, n.º 4 (Primavera 1984): 58-78.
- Seidenberg, Robert. «To Hell and Back». *American Film*, enero 1990, pp. 28-31, 56.
- Selig, Michael. «Boys Will Be Men: Oedipal Drama in *Coming Home*». En *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Editado por Linda Dittmar y Gene Michaud. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1990, pp. 189-202.
- Seligmann, Jean. «Heroes with Handicaps». *Newsweek*, 15 enero 1990, pp. 59-60.
- Shontz, Franklin C. «Psychological Adjustment to Physical Disability: Trends in Theories». En *The Psychological and Social Impact of Physical Disability*. Editado por Robert P. Marinelli and Arthur E. Dell Orto. 2.ª ed. Nueva York: Springer Publishing Co., 1984, pp. 119-126.
- Silverman, Kaja. «Historical Trauma and Male Subjectivity». En *Psychoanalysis and Cinema*. Editado por E. Ann Kaplan. Nueva York: Routledge, 1990, pp. 110-127.
- Stromgren, Richard L. «The Moving Picture World of W. Stephen Bush». *Film History* 2 (1988): 13-22.
- Stubbins, Joseph. «The Politics of Disability». En *Attitudes Toward Persons with Disabilities*. Editado por Harold E. Yuker. Nueva York: Springer Publishing Co., 1988, pp. 22-32.
- Thomson, David. «Lon Chaney—The Man of a Thousand Faces». En *Movies of the Silent Years*. Editado por Ann Lloyd. Londres: Orbis Publishing Ltd., 1984, pp. 124-126.
- Verville, Richard E. «Federal Legislative History of Independent Living Programs». *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation* 60 (octubre 1979): 447-451.

INDICE ONOMASTICO

A

Aaron, Clarence, 179.
Abbott, George, 225.
Abrahams, Jim, 494, 575.
Adams, Justin, 135.
Adams, Neile, 470.
Adolfi, John, 228.
Adorée, Renée, 170, 171, 196,
199, 596.
Agee, James, 300.
Agutter, Jenny, 533.
Albert, Charles, 165.
Albert, Edward, 471.
Albert, Tommie, 156.
Alda, Alan, 461.
Aldrich, Robert, 416, 417.
Allen, Irwing, 522.
Alexander, Ben, 227.
Allvine, Glen, 137.
Altman, Robert, 474, 475.
Anderson, Carl Wayne, 558.
Anderson, Hesper, 539, 565.
Anderson, Maxwell, 168, 169,
225.
Andrews, Dann, 324, 325,
336.
Apfel, Oscar, 122, 123.
Apperson, Jim, 170, 171.
Arkin, Alan, 436, 440, 443,
444, 490.
Arnold, Edward, 296, 297.

Arhur, Robert, 376.
Ashby, Hal, 502, 503.
Attias, Dan, 553, 555.
Atwill, Lionel, 280.
Auel, Jean, 547.
Auer, John, 384, 385.
August, Edwin, 181.
Ayres, Lew, 226, 291, 292,
295, 341.

B

Bacall, Lauren, 289.
Baclanova, Olga, 236.
Badger, Clarence, 135.
Badham, John, 531.
Balaban, Robert, 473.
Balchin, Nigel, 375.
Balderston, John, 260, 261,
262.
Ballamann, Henry, 299.
Ballard, Lucien, 338.
Balsam, Martin, 454.
Bancroft, Anne, 390, 391, 392,
393, 527.
Banky, Vilma, 167.
Bara, Theda, 123.
Barrie, James M., 206, 207,
410.
Barrimore, John, 208, 209,
210, 213, 215, 228, 229,
230, 288, 412.

Barrymore, Lionel, 199, 203,
 211, 213, 242, 246, 289,
 290, 291, 292, 295, 303,
 305, 310, 315, 319, 355,
 414, 445, 474.
 Basehart, Richard, 413.
 Barthelmess, Richard, 163,
 313.
 Bartlett, Randolph, 148.
 Beal, Frank, 127.
 Beaton, Welford, 204.
 Beaumont, Kathryn, 410.
 Beaumont, Lucy, 244.
 Beery, Noah, 493.
 Beery, Wallace, 247, 248, 249.
 Behm Harry, 169.
 Belafonte, Harry, 406.
 Bellamy, Ralph, 389.
 Bellamy, Ralph, 258.
 Beller, Kathleen, 479, 494.
 Bellocchio, Marco, 451.
 Bender, William, 405.
 Bendix, William, 306.
 Bennett, Joah, 335, 336.
 Benson, Frank, 86, 87.
 Benson, Robbie, 485.
 Benton, Robert, 535, 536.
 Beghe, Jason, 556.
 Bergren, Erie, 527.
 Bernard, Jason, 544.
 Bernhardt, Curtis, 370.
 Bernhardt, Sarah, 115, 116,
 119, 152, 153.
 Bernstein, Walter, 477.
 Berman, Pandro, 269, 276,
 432, 433, 435.
 Berry, Wallace, 409.
 Besserer, Eugenie, 127.
 Bessie, Alvah, 357.
 Betz, Matthew, 234, 415.
 Bevan, Donald, 378.
 Bitzer, Billy, 105.
 Blahce, Alice, 190.
 Blaché, Herbert, 120.
 Blackmar, Sidney, 267.
 Blackton, J. Stuart, 85, 127,
 130, 293.
 Blanke, Henry, 298, 372, 373.
 Blees, Robert, 401.
 Blasco Ibañez, Vicente, 165.
 Bloomfield, George, 461.
 Blumberg, Nathan, 280.
 Bodeen, De Witt, 313, 336.
 Boehm, Sydney, 399.
 Bogart, Humphrey, 289.
 Bogdan, Robert, 230, 590.
 Boker, George Henry, 214,
 215.
 Bond, Ward, 386, 400.
 Bonner, Priscilla, 173.
 Booth, W. R., 88.
 Boris, Karloff, 231.
 Bostwick, Barry, 495.
 Bosworth, Hobart, 298.
 Bottoms, Joseph, 551.
 Bottoms, Timothy, 459, 484.
 Boyle, Peter, 489.
 Bradbury, Ray, 413, 534.
 Brand, Max, 291.
 Brand, Neville, 464, 465.
 Brando, Marlon, 342, 346,
 348, 350.
 Brenon, Herbert, 136, 206,
 207, 208, 291, 411.
 Breslin, Howard, 381.
 Bridges, Beaw, 483.
 Bridges, Jeff, 514, 516.
 Bridges, lloyd, 344.
 Brimmer, Gabriela, 566, 568,
 569.
 Brodie, Steve, 344.
 Broccoli, Albert, 419.
 Brooks, Richard, 290, 451,
 476.

- Brooks, Mel, 264, 488, 489, 493, 527.
- Bronson, Betty, 207.
- Brosnan, John, 237.
- Brown, Christy, 569.
- Brown, Clarence, 294, 303, 351, 366, 570, 571.
- Browning, Tod, 21, 176, 177, 178, 179, 184, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 235, 237, 238, 239, 230, 232, 234, 235, 236, 253, 269, 288, 291, 306, 516, 517.
- Brownlow, Kevin, 148.
- Brynnar, Yul, 418, 468, 469.
- Byrd, Ralph, 338.
- Blickford, Charles, 335.
- Bucquet, Harold, 348, 351.
- Buckner,
- Bucquet, 291, 292.
- Buell, Jed, 283.
- Bunce, Alan, 389.
- Buñuel, Luis, 459.
- Busey, Gary, 554.
- Burrell, James O., 93.
- Busch, 319.
- Bush, W, Stephen, 86, 319.
- Bushman, Francis, 149.
- Butler, Geradl, 400.
- Butterfield, Roger, 317.
- C**
- Caesar, Sid, 490.
- Cagney, James, 376.
- Caine, Michael, 533.
- Calvert, James Dan, 474, 475.
- Campbell, Bruce, 459.
- Campbell, R. Wright, 376.
- Caparos, Ernesto, 391.
- Capellani, Albert, 92, 190.
- Capra, Frank, 21, 173, 288, 289, 290, 304, 330.
- Carafotes, Paul, 533.
- Carmichael, Hoagy, 337.
- Carney, Art, 494.
- Carpenter, 533.
- Carradine, John, 263, 467.
- Carrington, Robert, 436.
- Carrington, Jane Howard, 436.
- Carter, Nel, 510.
- Cassavetes, John, 530.
- Casey, Bernie, 479, 480, 481.
- Chabrol, Claudel, 202.
- Chaney, Creighton, 276.
- Chaney, Lon, 161, 176, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 218, 230, 235, 244, 248, 275, 277, 278, 288, 323, 376, 516, 517, 530.
- Chaney, Lon, Jr., 376, 377.
- Cher, 559, 560.
- Chaplin, Charles, 116, 140, 155, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 265.
- Chaplin, Geraldine, 474.
- Chapman, Michael, 547.
- Cherrill, Virginia, 255, 256.
- Cimino, Michael, 508.
- Clark, Brian, 530.
- Clark, Dane, 317.
- Clark, Violet, 177.
- Claxton, Kate, 92, 137, 141, 144.
- Clawon, E. J., 91.
- Clayton, Jack, 534.
- Clift, Monty, 440.
- Clive, Colin, 231, 261.
- Coburn, James, 422.

Coburn, Charles, 303.
 Coburn, Charles, 301.
 Coe, Fred, 390.
 Cohen, Lester, 269.
 Cohen, 270.
 Cohn, Joe, 290.
 Cohn, 291.
 Cohn, Harry, 332, 333, 334.
 Colbert, Claudette, 310.
 Coleman, Dabney, 483.
 Colla, Richard, 468.
 Collins, Richard, 308, 358.
 Colman, Ronald, 167, 284, 285.
 Cohhaughton, Shane, 569.
 Connelly, Edward, 199.
 Connery, Sean, 419.
 Conried, Hans, 410.
 Conroy, Jack, 571.
 Considine, John, 294.
 Conway, Jack, 239.
 Cooper, Jacke, 247, 248.
 Cook, John, 90.
 Corey, Jeff, 344.
 Cormon, D'Ennery, 136, 141, 159.
 Cormon, Eugene, 90.
 Costello, Dolores, 210, 211, 212.
 Costello, Maurice, 85, 86, 210.
 Cotten, Joseph, 398, 358.
 Cowan, William, 242.
 Coward, Noel, 419.
 Cowdin, J. Cheever, 275, 279.
 Crawford, Broderick, 467.
 Crawford, Joan, 200, 378, 416, 417.
 Greenwood, Winnifred, 92.
 Creig, Robert, 245.
 Crist, Yudith, 461.
 Christians, Mady, 267.
 Christensen, Benjamin, 195.
 Cromwell, John, 11, 269, 270, 271, 310, 311, 312, 313, 336, 359.
 Cronjager, Henry, 164.
 Crookback, Richard, 159.
 Crowley, Aleister, 217.
 Crowther, Bosley, 474.
 Cruise, Tom, 561, 562, 564.
 Cube, Irmgard von, 341.
 Cullinan, Thomas, 457.
 Cummings, Jack, 366, 370.
 Cummings, Robert, 300, 305.
 Cumpson, John, R., 103.
 Curtin, Valerie, 524, 525.
 Curtis, Allen, 180.
 Curtis, Billy, 305.
 Curtis, Tony, 418.
 Curtiz, Michael, 234, 297, 298, 415.
 Cutter, Alex, 512, 514, 517.

D

Daltrey, Roger, 491.
 Dandridge, Dorothy, 405.
 Danner, Blythe, 461.
 Darby, Kim, 445.
 Davenport, Harry, 276.
 Daves, Delmer, 315.
 Davis, Andrew, 579.
 Davis, Bette, 270, 416, 417.
 Davis, Sammy, Jr., 405.
 Dawley, J. Searle, 117, 118, 122, 186.
 Day-Lewis, Daniel, 570, 571.
 De Brulier, Nigel, 193.
 De Camp, Rosemary, 318.
 Delannoy, Jean, 279.
 De Mille, Cecil B., 157.
 D'Ennery, Adolphe Philippe, 90, 159.
 Dennis, Sandy, 441.
 Denton, Donna, 474, 475.

Derek, John, 406.
Dern, Bruce, 504.
De Vonde, Chester, 203.
De Vore, Christopher, 527.
De Wiro, Robert, 508.
Dickerson, J. S., 203.
Dieterle, William, 275, 276,
277, 278, 279.
Digges, Dudley, 251, 252.
Disney, Walt, 407, 408, 427.
Disey, Henry E., 117, 118.
Dmytryk, Edward, 319, 320,
328, 330, 358, 360.
Doane, Mary, Ann, 193, 194.
Dodge, John, 386.
Donehue, Vincent, 388, 389.
Donen, Stanley, 420, 421, 494.
Donlevy, Brian, 493.
Donner, Richard, 524, 526.
Doodwin, Bob, 524.
Douglas, Gordon, 372, 373.
Douglas, Kirdk, 397, 464, 534.
Douglas, Lloyd C., 271, 401.
Dowd, Nancy, 500, 507.
Doyle Murray, Brian, 510.
Drey Fuss, Richard, 514, 530,
531, 532, 533.
Driscoll, Bobby, 408, 409, 410.
Dry, Joanne, 374.
Dudley, M. B., 120.
Duell, Charles, 163.
Duke, Patty, 390, 391, 393, 444.
Dunne, Irene, 271.
Dunne, Philip, 413.
Dusenberry, Ann, 515.
Dussollier, André, 537.
Duvall, Robert, 436, 478, 479.
Dwan, Allan, 264, 269.

E

Eareckson, Joni, 523.
Earl, James, 549.

Earles, Daisy, 238.
Earles, Harry, 235, 236, 237,
238.
Eastwood, 456, 457.
Eastwood, Clint, 455.
Edeson, Arthur, 252.
Edwards, J. Gordon, 123.
Edwards, James, 344, 353.
Eilber, Jane, 531.
Elliot, Stephen, 515.
Engel, Joseph, 115.
Ericson, John, 383.
Evans, Charles, 557.
Evans, Dan, 336.
Evans, Maurice, 467.
Evans, Robert, 525.

F

Fairbanks, Douglas, 140, 155,
229.
Fairbanks, Douglas, Jr., 304.
Faragoh, Francis Edward,
232.
Farrell, Henry, 416.
Farren, Jack, 468.
Farrow, John, 249.
Fatella, Tufek, 158.
Faust, Henrik, 291.
Feldman, Edward S., 468,
481, 482, 483.
Feldman, Marty, 488, 493.
Fenn, Sherilyn, 579.
Fenton, Frank, 386, 398.
Ferdin, Pamelyn, 455.
Ferrer, Mel, 436.
Ferris, Walter, 267.
Field, Betty, 300.
Field, David, 513, 514.
Field, Sally, 536.
Fields, Freddie, 475.
Fields, Kathy, 460.
Fields, W. C., 257.

Fiskin, Jeffrey Alan, 512, 513, 514, 517, 518.
 Fitzmaurice, George, 166, 168.
 Flippe, Jay C., 444, 445.
 Florey, Robert, 233.
 Follows, Megan, 553.
 Fonda, Henry, 304, 445, 522.
 Fonda, Jane, 439, 476, 500, 501, 503, 507.
 Ford, Glenn, 504, 371.
 Ford, Grace, 244.
 Ford, Harrison, 579.
 Ford, John, 33, 34, 304, 384, 386, 387.
 Ford, Peter, 529.
 Ford Wallace, 433, 435.
 Foreman, Carl, 343, 344, 346, 347, 358, 359, 581.
 Forsythe, William, 582.
 Fort, Garret, 232, 242.
 Fox, Finis, 178.
 Fox, William, 136, 139, 140, 145, 169.
 Frank, Bruño, 278-279.
 Franklin, Chester, 186.
 Franklin, Sidney, 186, 284, 285, 286.
 Frankovich, Mike J., 470, 471, 472.
 Fricker, Brenda, 569.
 Froman, Jane, 484.
 Francis, Treddie, 529.
 Frye, Dwight, 231, 232, 261, 262.
 Furthman, Jules, 186, 259.
 Fuchs, Leo, 548.
 Fuller, Sam, 463, 464.

G

Gable, Clark, 251, 304.
 Gardenia, Vincent, 490.
 Gardfield, John, 316, 358.
 Garnett, Tay, 34, 190.
 Gaumont, 110.
 Genn, Leon, 413.
 Geromini, Clyde, 411.
 George, John, 158, 200.
 George, Peter, 394.
 Gerrard, Henry, 271.
 Gershe, Leonard, 470, 471.
 Gershin, George e Ira, 404.
 Gurian, 513, 514.
 Gerstad, Merrit, 238.
 Gibson, 390, 393.
 Gilbert, John, 170, 171, 199.
 Gilbert, Burce, 500, 501.
 Gielgud, John, 527.
 Gillard, Stuart, 545.
 Gillespie, 298.
 Gish, Dorothy, 141, 143, 144.
 Gish, Lilian, 141, 143, 144.
 Gleason, Russell, 227.
 Glover, Danny, 536.
 Goff, Ivan, 376.
 Goldbeck, Willis, 206, 235, 291.
 Goldman, Bo, 577.
 Goldwyn, Samuel, 166, 168, 285, 320, 322, 324, 325, 327, 360, 404, 406, 427, 582.
 Goldwyn, Samuel, Jr., 416.
 Goodman, Jules Eckert, 372.
 Gordon, Kilbourne, 203.
 Gordon, Leon, 235.
 Gould, Chester, 338.
 Grahan, Garrett, 361.
 Grange, Red, 366.
 Grant, Cary, 421.
 Green, Guy, 432, 435.
 Grice, Grimes, 457.
 Griffith, Albert, 145.
 Griffith, David Wark, 21, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103.

104, 105, 108, 109, 117,
 122, 140, 142, 143, 144,
 145, 146, 147, 163, 164,
 176, 177, 178, 210, 213,
 215, 216, 226, 246, 262,
 273, 288.
 Griffith, Katherine, 149, 150.
 Griffith, Daymond, 156.
 Gurian, Paul R., 512.

H

Hackman, Gene, 489.
 Haim, Corey, 553, 555.
 Haines, Randa, 539, 542.
 Haines, William Wister, 386.
 Hale, Georgia, 255.
 Hall, James Normal, 249.
 Hall, Mordaunt, 196.
 Hamburger, Amy, 131.
 Hamill, Mark, 549.
 Hamlin, Harry, 494.
 Hamlish, Marvin, 487.
 Han, Bong Soo, 494.
 Hannah, Daryl, 557.
 Ho, A. Kitman, 561.
 Hardwicke, Cedric, 276, 278,
 281.
 Harris, Elmer, 340.
 Harris, Richard, 464.
 Harrison, Joan, 305.
 Harrison, Louis Reeves, 147,
 148.
 Hart, Ruth, 107.
 Hartman, Elizabeth, 433, 434,
 435.
 Haskin, Byron, 408, 409.
 Hasset, 483, 484, 485.
 Hathaway, Henry, 331, 375,
 445.
 Hawn, Goldie, 471.
 Hawkins, Jim, 185.
 Hayden, Sterling, 384.
 Hayward, Lillie, 416.
 Hayward, Louis, 467.
 Hayward, Susan, 369, 370.
 Hayworth, Rita, 332, 333.
 Hayes, John Michael, 379.
 Heard, John, 516, 519.
 Hearst, 241.
 Hecht, Ben, 331.
 Hecht, Harold, 418.
 Heckart, Eileen, 471.
 Hedren, Tipi, 431.
 Heerman, Victor, 271.
 Heggie, O. P., 263, 264.
 Helder, Dickie, 285.
 Heller, Lukas, 416, 417, 464.
 Hellman, Jerome, 448, 449,
 501, 502.
 Hellman, Lillian, 284, 358,
 476.
 Henderson, Bill, 524.
 Hendrix, Jimi, 506.
 Heard, John, 514.
 Hepburn, Audry, 421, 436,
 437, 438.
 Hedworth, Cecil, 54.
 Herlihy, James Leo, 448.
 Hersholt, Jean, 267.
 Herzfeld, John, 519, 520.
 Heyward, DuBose, 404.
 Hicks, Seymour, 265.
 Hiller, Arthur, 546.
 Hillyer, Lambert, 189.
 Hitchcock, Alfred, 21, 304,
 305, 306, 307, 321, 380,
 431, 576.
 Hoffman, Dustin, 449, 450,
 454, 512, 575.
 Holden, William, 304, 399.
 Hopkins, Anthony, 279, 527,
 528.
 Hopper, Hedda, 313.
 Houseman, John, 400.

- Houston, John, 290.
 Howard, Ken, 452.
 Howard, Leslie, 269, 270.
 Howe, James Wong, 207, 300.
 Hubler, Richard G., 302.
 Hughes, Howard, 380, 399.
 Hugo, Víctor, 189, 191, 192.
 Hunter, Evan, 468.
 Hunter, Ross, 401, 402, 404.
 Hurlbut, William, 260, 261, 262.
 Hurst, Brandon, 191.
 Hurt, William, 530, 539, 540, 541, 543.
 Huston, John, 304, 412, 414.
 Huston, Walter, 242.
- I**
- Ince, Thomas, 85.
 Ingram, Rex, 157, 158, 165, 200, 206, 217, 218, 291.
 Irving, Army, 519, 521.
 Ives, Burl, 462.
- J**
- Jackson, Wilfred, 411.
 Jarrico, Paul, 308, 358, 362.
 Jiménez, Neal, 582, 583.
 Johnson, Lynn-Holly, 486, 487.
 Johnson, Van, 309, 375.
 Jones, Freddie, 527.
 Jones, Jennifer, 310.
 Jones, Robert C., 503, 507.
 Jones, Shirley, 522.
 Jones, Tommy Lee, 478.
 Josephson, Julien, 267.
 Julian, Rupert, 90.
- K**
- Kagan, Jeremy, 279.
 Kahn, Gordon, 361.
 Kantor, Mackinlay, 321, 322.
 Karloff, Boris, 261, 264, 280, 282, 488.
 Kass, Judith, 198.
 Kata, Elizabeth, 432.
 Katselas, Milton, 470, 471, 472, 474.
 Katsulas, Andreas, 579.
 Katz, Allan, 279.
 Kaufman, 382.
 Kaufman, Joseph, 409.
 Kaufman, Millord, 380.
 Kawin, Bruce, 497.
 Keach, Stacy, 442.
 Keaton, Diane, 475.
 Keene, James, 120.
 Keller, Hellen, 152.
 Kellog, Marjorie, 451, 453.
 Kelly, Gene, 361, 534.
 Kendall, Richard, 520.
 Kendrick, Baynard, 296, 351, 352.
 Kennedy, Arthur, 352, 353, 354, 397.
 Kennedy, George, 420.
 Kenton, Erle C., 281.
 Kien, Shih, 466.
 Kim, Evan, 494.
 King, 164.
 King, Henry, 163.
 King, Sherwood, 333.
 King, Stephen, 555, 556.
 Kinnear, Roy, 493.
 Kjellin, Alf, 462.
 Knight, Shirley, 522.
 Knott, Frederick, 436.
 Koblas, Lauri, 566.
 Koerner, Charles, 313, 339.
 Korman, Harvey, 488.
 Korngold, Erich Wolfgang, 300.
 Kovic, Ron, 19, 502, 560, 561, 562, 563, 564, 581, 583.

Kramer, Stanley, 343, 344,
346, 348, 359.
Krantz, Judith, 514.
Kubrick, Stanley, 393, 394,
395, 454.
Kyle, Kirby, 544.

L

Ladd, Alan, 416.
Laemmle, 226, 231, 259, 261,
272, 275, 279.
Laemmle, Carl, 90, 157, 225,
323.
Laemmle, Junin, 260.
Lambert, Gavin, 439.
Lambert, Jack, 338, 339.
Lamberts, Heath, 461.
Lanchester, Elsa, 467.
Landau, Ely, 440.
Landis, John, 493.
Lane, 566.
Lane, Diane, 565.
Lane, Priscilla, 305.
Lang, Jennings, 523.
Lan, Walter, 369.
Langdon, Harry, 156, 173,
174, 175.
Lasky, Bette, 270.
Lasky, Jesse, 320.
Lughton, Charles, 249, 276,
277, 278, 284, 488.
Laurentiis, Dinode, 438, 553.
Laurie, Piper, 35, 539.
Law, John Philip, 439.
Lawrence, Florence, 103.
Lawrence, Gertrude, 397.
Lawsing, Robert, 468.
Lazarus, Simon, 459.
Leachman, Cloris, 431.
Ledbur, Friederich, 413.
Lederer, Charles, 331.
Lee, Bruce, 466, 494.

Lee Rowland V., 280, 282.
Lee, Spike, 583.
Leisen, Mitchell, 257.
Leonard, Marion, 101, 107.
LeRoy, Mervyn, 308, 309, 594.
Levien, Sonya, 278, 279, 370,
372.
Levinson, Barry, 524, 525.
Liberace, Wladziw Valentino,
373, 374.
Lloyd, 251, 252.
Lloyd, Frank, 249, 305.
Lloyd, Gerrit, 214, 215.
Lloyd, Harold, 153, 154, 155.
Locke, Sondra, 441.
Loggia, Robert, 567.
Lombard, Carole, 258.
London, Barry, 541.
London, Jack, 298.
Lovejoy, Frank, 344.
Lowe, Edward, 191.
Lubitsch, Ernst, 257.
Ludwig, William, 370.
Lugosi, 280, 283.
Lumet, Sidney, 440, 557.
Luske, Hamilton, 411.
Lupino, Ida, 400.
Lustig, Jan, 380.
Lynch, David, 527, 528, 529,
579.
Lynch, Jennifer, 579.

M

McAnally, Ray, 569.
McCann, Chuck, 441, 443.
McConville, Bernard, 135.
McCullers, Carson, 439, 440,
441.
McCutcheon, «Old Man», 97, 98.
MacDonald, Mac, 342.
MacDonald, Philip, 375.
McDonnell, Mary, 576.

McDowell, Claire, 90.
 McDowell, Malcolm, 454.
 McEvoy, Carol, 522.
 MacGowan, Kenneth, 306.
 McGuire, Dorothy, 313, 319.
 McLain, 298.
 McLain, Dunean, 351, 475.
 McLeod, Norman, Z., 257.
 McMillan, Ken, 530.
 MacMurray, Fred, 258.
 McNichol, Kristy, 537, 538.
 Macperson, Jeanie, 180.
 McQuade, James S., 92.
 Madison, Guy, 319, 321.
 Magee, Patrick, 454.
 Maguire, Kathleen, 523.
 Mahin, John Lee, 246.
 Maibaum, Richard, 419.
 Malkovich, John, 536.
 Malone, Dorothy, 374, 376.
 Maltz, Albert, 315, 317, 358,
 360, 456, 457, 458, 465.
 Mamoulian, Rouben, 404.
 Manchester, Melissa, 487.
 Mandoki, Luis, 566, 568.
 Mankiewicz, Herman, 313.
 Mankiewicz, Joseph, 265.
 Mann, 480.
 Mann, Abby, 472.
 Manon, Marcia, 147.
 March, Frederick, 185, 284,
 324, 325, 327.
 Margret, Ann, 491.
 Marin, Edwin, 265.
 Marion, Frances, 147, 148,
 166, 167, 168.
 Markowitz, Robert, 519, 520.
 Marlo, Steven, 467.
 Mars, Kenneth, 489.
 Marshall, Herbert, 284, 313,
 314, 315, 316, 319.
 Marshall, Penny, 581.
 Mrshall, Tully, 215.
 Martin, Nan, 483.
 Martin, Steve, 533, 544.
 Marvin, Arthur, 103.
 Marvin Henry, 103, 115.
 Marvin, Lee, 381.
 Marx, Samuel, 238, 239, 242.
 Mason, Sarah Y., 271.
 Mason, Shirley, 185.
 Mast, Gerald, 497.
 Mastorakis, Nico, 551.
 Mate, Rudolph, 399.
 Mathis, June, 165, 178.
 Matlin, Marlee, 539, 540, 541,
 543.
 Mature, Victor, 304, 331, 332.
 Maugham, W. Somerset, 269,
 271.
 Maury, Derrel, 467.
 Mayer, Louis, 217, 241, 243,
 288, 295.
 Medavoy, Mike, 499.
 Medoff, Mark, 539, 541.
 Medved, Harry, 373.
 Medved, Michael, 373.
 Melville, 414, 519.
 Melvin, Murray, 454.
 Mercanton, Louis, 115.
 Meredyth, Bess, 210, 229.
 Merritt, Abraham, 242.
 Merson, Marc, 440, 441.
 Mescall, John, 272, 273.
 Mestayer, Harry, 127.
 Meyer, Russ, 445.
 Meyers, Sidney, 439.
 Miles, David, 103, 104, 105.
 Milland, Ray, 467.
 Miller, Patsy Ruth, 191.
 Miller, Robert, Ellis, 451.
 Minelly, Liza, 452.
 Mitchell, Thomas, 276.
 Mitchum, Robert, 319.

Modleski, Tania, 586.
Molinaro, 538.
Mong, William V., 248.
Monoson, Lawrence, 567.
Monroe, Marilyn, 492, 581.
Montgomery, 304.
Montgomery, Belinda, 483.
Montgomery, Robert, 351.
Monthly, Ethel, 367.
Moore, Owen, 104, 107, 196,
197.
Moore, Robert, 452.
Moore, Tom, 121.
Moorehead, Agnes, 311, 367,
369.
Moran, Lois, 197.
Morgan, Frank, 367, 369.
Morgan, Harry, 379.
Moriarty, Michael, 472.
Morrow, Douglas, 366, 480.
Mostel, Zero, 439.
Mulligan, Robert, 512.
Muni, Paul, 275.
Murray, Mae, 150.
Myers, Pauline, 481.

N

Nash, Mary, 267.
Neame, Ronald, 46.
Neeson, Liam, 558, 559, 560.
Negulesco, Jean, 341, 343.
Neilan, Marshall «Mickey»,
147, 148.
Newton, Robert, 408, 409.
Nicholas, Ray, 33.
Nichols, Dudley, 313.
Noiret, Philippe, 431.
Nordhoff, Charles, 249.
Nugent, 285.

O

Oats, Horace, 444.
Oberon, Merle, 284, 337.

O'Brien, Edmon, 276.
O'Connor, Hugh, 569.
O'Donnell, Cathy, 324.
O'Donnell, Chris, 578.
O'Hara, George, 211.
O'Hara, Maureen, 276, 386.
O'Leary, Liam, 157, 158, 166.
Oliver, Guy, 127, 564.
Olivier, Laurence, 477, 478.
O'Neill, Eugene, 525.
O'Neil, George, 271.
Ontkean, Michael, 521, 538.
Ottiano, Rafaela, 243, 246.

P

Pacino, Al, 502, 560, 577.
Packard, Frank L., 182.
Page, Geraldine, 455.
Palance, Jack, 462, 463.
Pallenberg, Anita, 439.
Pankow, John, 556.
Parker, Dorothy, 305, 306.
Parker, Eleanor, 318, 371.
Parsons, Harriet, 312, 313,
336.
Parsons, Louella, 241, 312.
Parry, Harvey, 154.
Passer, Ivan, 513, 514, 517,
518.
Paul, Robert, 88.
Peake, Richard Brinsley, 232.
Pearce, Perce, 408.
Pearson, Noel, 570.
Peerce, Larry, 480, 482, 483,
484.
Peck, Gregory, 413, 415.
Peckinpah, Sam, 534.
Penn, Arthur, 391, 392, 393,
427, 454.
Peters, Brock, 405, 462.
Peters, House, 117.
Peters, Susan, 308.

Petrie, Daniel, 479.
 Petrovich, Ivan, 218, 219.
 Pettingill, Alice, 135.
 Pevney, Joseph, 376.
 Philbin, Mary, 214.
 Pickford, Mary, 104, 107, 140,
 146, 147, 148, 149, 150,
 207, 407.
 Pintero, Arthur Wing, 312,
 313.
 Place, Mary Kay, 510.
 Pleasance, Donald, 533.
 Poitier, Sidney, 406, 432, 433,
 434, 435, 505.
 Pollack, Sydney, 547.
 Pomerance, Bernard, 526.
 Porter, Edwin S., 115, 117.
 Porter, Eleanor, 149.
 Portis, Charles, 445, 446.
 Powell, Paul, 148.
 Powell, Robert, 583.
 Power, Tyrone, 304.
 Preminger, Otto, 404, 451,
 453.
 Presley, Elvis, 565.
 Price, Vincent, 415.
 Prowse, David, 549.
 Pryor, Richard, 546.

Q

Quaid, Denis, 559.
 Quinn, Anthony, 279.
 Quintero, José, 439.

R

Raabe, Meinhardt, 283.
 Rackin, Martin, 409.
 Raffin, Deborah, 565, 566.
 Ramsaye, Terry, 153.
 Randian, 235.
 Ranous, William V., 85, 86.
 Rapf, Harry, 239, 241.
 Raposo, José, 474.
 Rapper, Irving, 396, 398.
 Rathbone, Basil, 280, 282.
 Rathion, Peter, 360.
 Ratoff, Gregory, 308.
 Ray, Nicholas, 400, 408.
 Reagan, Ronald, 300, 301,
 302, 303, 304, 451.
 Redgrave, Vanessa, 476.
 Redmon, Granville, 155, 156.
 Reguy, Robert, 68.
 Reid, Wallace, 150.
 Reiner, Bob, 490.
 Reinhardt, Wolfgang, 299.
 Remar, James, 547.
 Remick, Lee, 436.
 Remsen, Bert, 524.
 Renoir, Jean, 313, 334, 335.
 Reynolds, Burg, 468.
 Rich, David Lowell, 523.
 Richardson, Robert, 343, 563,
 571.
 Richmond, Warner, 164.
 Riskin, Harry, 291.
 Riskin, Robert, 290.
 Rivkin, Allen, 319, 384.
 Roach, Hal, 154.
 Robards, Jason, 460.
 Robbins, 237.
 Robbins, Tod, 235.
 Robbins, Harold, 477.
 Roberts, Allene, 399.
 Roberts, Ben, 376.
 Roberts, Marguerite, 445, 446,
 447.
 Robinson, Bruce, 576.
 Robinson, Casey, 299, 303.
 Robinson, Eduard G. 298, 300.
 Robson, Mark, 344, 346, 350,
 351, 359.
 Rodrigues, Percy, 442.
 Rolfe, Guy, 418.

- Romero, Emerson, 155.
 Romero, George, 556, 557.
 Rooney, Mickey, 293.
 Root, Wells, 401.
 Rose, Jacqueline, 208.
 Rose, Reginald, 530.
 Rosenberg, Arthur, 516.
 Rosenthal, Stuart, 197, 201, 202.
 Ross, Katharine, 479.
 Rossen, Robert, 298, 358.
 Roth, Eric, 558, 559, 560.
 Rowlands, Gena, 468.
 Rowland, Henry, 177.
 Rubes, Jan, 547.
 Ruhl, Darrel, 390.
 Rush, Barbara, 402.
 Ruskin, 292.
 Russell, Harold, 323, 324, 145, 327, 524, 526.
 Russell, Ken, 490, 491.
 Russell, Kurt, 533.
 Ryan, 441.
 Ryan, Robert, 334, 336, 381, 400.
 Ryan, Thomas C., 439, 440.
- S**
- Sager, Carole Bayer, 487.
 Salinas, Martin, 566.
 Salmi, Albert, 451.
 Samuel, Goldwyn, 284.
 Salt, Waldo, 418, 447, 448, 449, 450, 451, 560, 581, 583.
 Saltzman, Harry, 419.
 Salviat, Catherine, 537.
 Sands, Julian, 579.
 Sargent, Alvin, 476.
 Savage, John, 508, 524.
 Savalas, Telly, 493.
 Sawyer, Laura, 117.
 Sayles, John, 547, 576, 577.
 Schaefer, George, 276.
 Schary, Isadore «Dore», 294, 295, 296, 319, 320, 321, 340, 348, 360, 380, 381, 382, 388, 389, 390, 399, 595.
 Schenk, Joseph, 214, 266.
 Schickel, Richard, 216.
 Schlesinger, John, 448, 449, 501, 502.
 Scott, Adrian, 360.
 Scott, George C., 495.
 Seastrom, Victor, 195.
 Selig, Michael, 136, 599.
 Sellers, Peter, 393, 394, 396.
 Sellon, Charles, 257.
 Seltzer, David, 482.
 Selznick, David O., 265, 296, 310, 311, 312, 315, 319, 320, 427.
 Sennett, Mack, 103, 104, 116.
 Sennwald, 258.
 Shamberg, Michael, 510.
 Shapiro, Ken, 510.
 Shary, Dore, 303.
 Shayne, Konstantine, 308.
 Sheehan, Perley P., 191.
 Shear, Barry, 464.
 Shelley, Mary, 217.
 Sheridan, Ann, 300.
 Sheridan, Jim, 569, 570, 571.
 Sherry, John, 457.
 Sherwood, Robert E., 192, 322, 324, 326.
 Shore, Dinah, 470.
 Siegel, Don, 451, 455, 456, 457.
 Sierck, Detlef, 401.
 Silver, Long John, 250.
 Sills, Teddy, 461.
 Singer, Jerry, 378, 440.

Singer, Marc, 545.
 Sirk, Douglas, 401.
 Sirk (seudónimo de Detlef Sierck), 401.
 Sirk, 402, 404.
 Slezak, Walter, 306.
 Sloane, Everett, 333, 347.
 Sloman, Edward, 120.
 Smith, Frederick James, 147, 148.
 Smith, Harold Jacob, 187, 462.
 Snipes, Wesley, 582.
 Sojin, Kamiyama, 197.
 Solter, Harry, 101.
 Southern, Terry, 394, 438.
 Spielberg, Steven, 208, 552, 575.
 Spyri, Johanna, 267, 269.
 Stacy, James, 535.
 Stahl, John, 272, 273, 401.
 Stallings, Laurence, 169, 171.
 Stark, Robert, 145.
 Steenburgen, Mary, 547.
 Steinbeck, John, 306.
 Steiner, Max, 270.
 Stern, Bill, 544.
 Sterling, 176.
 Sternberg, Martin, 520.
 Stevens, George, 304, 308.
 Stevenson, Robert, 398.
 Stevenson, Robert Louis, 185, 247, 248.
 Stewart, Douglas Day, 484.
 Stewart, James, 289, 304, 367, 368, 369, 445.
 Stewart, Jenny, 379.
 Stewart, Michael, 556.
 Stigwood, Robert, 491.
 Stohl, Ellen, 580, 582, 583.
 Stone, Oliver, 533, 560, 561, 563, 571.
 Stone, Peter, 420.
 Stratton, Monty, 366, 367, 368.
 Strick, Joseph, 441.
 Stroheim, Erich von, 157, 242.
 Stromberg, Hunt, 246, 247, 248.
 Stuart, Jeb, 579.
 Stolz, Eric, 582.
 Sturges, John, 304, 380, 382.
 Susskind, David, 440.
 Sutherland, Donald, 460.
 Svenson, Bo, 469, 480.
 Swanson, Gloria, 167.
 Sweet, Blanche, 100, 135.
 Swerling, Jo, 306.
 Swift, David, 307.

T
 Talbot, Jennings, 249.
 Tanz, Mark, 524.
 Taurog, Norman, 303, 366.
 Taylor, Robert, 271, 308.
 Taylor, Samuel, 431.
 Tearle, Conway, 147.
 Temple, Shirley, 266, 267, 269, 293, 310.
 Teple, James, 289.
 Terry, Alice, 165, 218, 219.
 Tewkesbury, Joan, 474.
 Thalberg, Irving, 169, 170, 179, 189, 194, 195, 217, 234, 238, 239, 241, 242, 243, 245, 249, 251, 275, 276, 287.
 Thaxter, Phyllis, 310.
 Thesiger, Ernst, 261.
 Thompson, J. Lee, 418.
 Thornburg, Newton, 512.
 Thurnan, Uma, 576.
 Tidyman, Ernest, 472.
 Till, Eric, 545.

Toland, Gregg, 326, 327.
Tomlin, Lily, 474.
Tone, Franchot, 251.
Torrence, Ernest, 191, 193,
206, 207.
Tosi, Mario, 474, 479, 531,
532.
Toth, André de, 33, 415.
Tourneur, Maurice, 184, 185,
186.
Townsend, Claire, 513.
Townshend, Peter, 491.
Tracy, Spencer, 294, 295, 309,
380.
Trent, Alan, 167.
Trevelyan, H. N., 166.
Triedkin, William, 560.
Trikonis, Gus, 565.
Trilling, Steve, 341.
Troper, Guy, 366.
Trotti, Lamar, 369.
Truffaut, François, 306.
Trumbo, Dalton, 308, 309,
359, 458, 459, 460, 484,
563, 594.
Trzcinski, Edmund, 378.
Tuchner, Michael, 279.
Tucker, Christopher, 529.
Tucker, George Loane, 182,
183, 184.
Tunberg, Karl, 418.
Turner, Florence, 85.
Turner, Otis, 94.

U

Ullmann, Liv, 567.
Ustinov, Peter, 493.

V

Vadim, Roger, 438, 439.
Valentino, Rodolfo, 150, 165.
Valli, Alida, 398.

Verneuil, Louis, 153.
Victor, Henry, 236.
Vidor, King, 170, 171, 238,
239.
Viertel, Peter, 305.
Vincent, Allen, 341.
Voight, Jon, 449, 450, 504,
507.

W

Wagner, Robert, 370.
Wald, Jerry, 316, 340, 343,
357, 360, 396.
Walken, Christopher, 508.
Walker, Kathleen, 175.
Walker, Robert, 431.
Wallace, Irving, 372, 445.
Wallis, Hal, 298, 299, 445,
446.
Walsh, Thomas, 399.
Walsh, Raoul, 33.
Walston, Ray, 544.
Walters, Charles, 378, 379.
Walthall, Henry B., 197, 242.
Walton, Todd, 524.
Warden, Jack, 522.
Warner, Harry, 297.
Warner, Jack, 210, 266, 277,
304, 341, 343, 359, 360,
363.
Waltkin, Lawrence Edward,
408.
Warshon, Robert, 327.
Waxman, Franz, 273.
Wayne, John, 386, 445, 446,
447, 451.
Wead, Frank, 386.
Webb, Jack, 349.
Webb, Millard, 210.
Webling, Peggy, 232.
Wegener, Paul, 217.
Weiler, 407.

- Welles, Orson, 332, 333, 334,
 383, 408, 413.
 Wellman, William, 284, 285.
 Wells, Vernon, 552.
 West, Charles H., 108, 109.
 Westley, Helen, 267.
 Westmore, Perc, 277.
 Weston, Jack, 470.
 Wexler, Haskell, 504, 505.
 Whale, James, 231, 232, 259,
 260, 261, 262, 263, 264,
 272, 280.
 Whorf, Richard, 296.
 Widmark, Richard, 331.
 Wilder, Billy, 378.
 Wilder, Gene, 488, 546.
 Wilder, Margaret Buell, 310,
 311.
 Wilder, Thornton, 285.
 Wilding, Michael, 379.
 Wile, Barney, 367, 368.
 Wilkerson, William, 361.
 Williams, Bill, 319.
 Williams, Kathlyn, 92.
 Williams, Martin, 143, 144.
 Williams, Tennessee, 396.
 Williams, 396, 397.
 Williamson, Fred, 453.
 Williamson, James, 53.
 Wilson, Carey, 249, 290, 291,
 292.
 Wilson, Henry, 217, 218.
 Winters, Shelley, 432, 433,
 435.
 Wiseman, Joseph, 419, 421.
 Wizan, Joe, 519, 520.
 Wolper, Isaac, 182.
 Wood, Robin, 220.
 Wood, Sam, 243, 300, 303,
 365, 366, 367, 368, 369,
 480.
 Woodard, Alfre, 576.
 Work, Cliff, 280.
 Worsley, 191.
 Worsley, Wallace, 188, 189,
 190, 191, 192, 208.
 Wren, P. C., 493.
 Wright, Teresa, 319, 347, 350.
 Wrye, Donald, 485, 487.
 Wylar, William, 34, 289, 304,
 322, 323, 324, 326, 327,
 359, 360, 361, 380, 413.
 Wylie, I.A.R., 380.
 Wyman, Jane, 342, 343, 352,
 396, 397, 402, 403, 407,
 422, 597.
- Y**
 Yates, peter, 558, 559.
 York, Michael, 493.
 Young, Robert, 313.
 Young, Terence, 419, 436.
 Young, Waldemar, 179, 196,
 199, 200, 201, 203.
- Z**
 Zanuck, Darryl, 266, 304, 332,
 365.
 Zerbe, Anthony, 546.
 Zinnemann, Fred, 21, 296,
 346, 347, 348, 350, 477,
 581.
 Zucker, David, 494, 575.
 Zuckor, Adolph, 115, 119.
 Zukov, 117.

INDICE DE PELICULAS CITADAS

- A**
Adrienne Lecouvreur, 152.
Aeropuerto 80 (*The Concorde-Airport '79*), 533.
Agárralo como puedas, 575.
Agente 007 contra el Dr. No (*Dr. No*), 429, 431, 446, 447, 552.
Aguila y el halcón, El (*The Eagle and the Hawk*), 225.
Aida, 122.
Alarma en California (*The Littlest Hobo*), 407.
Aleluya (*Hallelujah*), 239.
Amours de la Reine Elisabeth, Les, 115.
Amy, 533.
Angeles Times, Los, 560, 568.
Angel de las tinieblas, El (*The Dark Angel*), 166, 167, 168, 169, 284, 287, 321, 324, 325, 358, 416.
Agente secreto, El (*Secret Agent*), 305.
Angel exterminador, El, 459.
Apocalypse Now, 499, 513.
Arenas sangrientas (*Sands of Iwo Jima*), 19.
Aroma del miedo, El (*The Naked Gun 2/The Smell of Fear*), 575.
Arrabal, El (*The Boverly*), 248.
Arriba el telón (*The Show of Shows*), 228.
Artful Dodger, The, 448.
Aterriza como puedas (*Airplane*), 544, 575.
Atracción diabólica (*Monkey Shines: An Experiment in Fear*), 556, 557.
Auld Jeremiah, 177.
Automobile Accident, The, 68, 71.
Aventura del Poseidón (*The Poseidon Adventure*), 522.
Aventuras de Jolen Silver, 410.
A veintitrés pasos de Baker Street (*23 Paces to Baker Street*), 375, 445, 546.
Ayer, hoy y por siempre (*For The Boys*), 582.
- B**
Bat Time at Honda, 381.
Ballenas de agosto, Las (*The Whales of August*), 142.
Barbarella, 438, 439, 476.
Beach Nuts, 156.
Beau Geste, 493.
Beggar's Deceit, The, 54.
Belgian, The, 151.

- Belinda, 340, 341, 342, 343, 352, 355, 396, 402, 597.
 Bello Legionario, Mi, 493.
 Be ready with Bells and Drums, 432.
 Bestia bajo el asfalto, La (*Alligator*), 548, 577.
 Beso de la muerte, El (*Kiss of Death*), 331, 445.
 Betsy, la saga de los Harde- man (*The Betsy*), 477, 478, 479, 494, 531.
 Big City, The, 294.
 Big Lit Litle Person, The, 150.
 Big Mo, 479.
 Big Parade, The, 130, 166, 170.
 Bit of Drift wood, A, 132, 133.
 Blancanieves y los siete enani- tos (*Snow White and the Seven Dwarfs*), 283.
 Blain Bargain, A, 215.
 Blind Boy, The, 88.
 Blind Date, 551.
 Blind Foundling, The, 111, 112.
 Blind Man of Jerusalem, The, 95, 110, 158.
 Blind Man's Bluff, 54.
 Blind Man's Daughter, 75.
 Blind Musician, The, 75.
 Blind Princess and the Poet, The, 108, 135.
 Blind Woman's Story, A, 81, 82.
 Borde del río, Al (*River's Edge*), 582.
 Bonnie, Bonnie Lassie, 177, 179.
 Bound for Glory, 502, 503.
 Brian's Song, 479.
 Bright Victory, 434, 451.
 Broken Law, The, 123, 137, 138, 206.
 Burn Nitch Burn!, 242.
 Buscando al señor Goodbar (*Looking for Mr. Goodbar*), 475, 476.
 Buscavidas, El (*The Hustler*), 35.
 Bustin' Loose, 533, 546, 578.
 Butterfly, The, 124.
- C**
 Caballero sin espada (*Mr. Smith Goes to Washington*), 330.
 Cabeza borradora (*Eraser-head*), 527.
 Cadetes del mar (*Navy Blue and Gold*), 366.
 Calendor Girl, 581.
 Campeón, El (*The Camp*), 248.
 Canción Triste de Hill Street (*Hill Street Blues*), 539.
 Candidata a millonaria (*Hands Across the Table*), 257, 258, 273, 389.
 Capitán Blood, El (*Captain Blood*), 297.
 Casa del horror, La (London after Midnight), 234.
 Castillos de hielo (*Ice Castler*), 485, 486, 487.
 Cat's Meow, The, 156.
 Cautivo del deseo (*Of Human Boudage*), 269, 270, 310, 417, 432, 587.
 Cazador, El (*The Deer Hunter*), 500, 508, 510, 512, 519, 524.
 Cayo Largo (*Key Largo*), 289, 340.
 Charada (*Charade*), 420, 422.

- Charlie Chan at the Olympics, 267.
 Charlot, faquir, 116.
 Charlot, vago de profesión, 116.
 Chelsea 7750, 117, 118, 119, 287.
 Chico, El (*The Kid*), 155.
 Chien Andalou Un, 459.
 Chip prodigioso, El (*Innerspace*), 552, 575.
 Chirstmas Carol, A, 117, 395.
 Circus Man, The, 122, 123, 206.
 Clan del oso, El, 547.
 Clan del oso cavernario, El, 577.
 Clarín de la paz, El (*The Battle Cry of Peace*), 127.
 Calling Dr. Kildare, 293.
 Coloso en llamas, El (*The Towering Inferno*), 522.
 Coming Home, 503, 504.
 Cómo eliminar a su jefe (*Nine to five*), 498.
 Como plaga de langosta (*The Day of the Locust*), 451.
 Con furia en la sangre (*The Deadly Trackers*), 462, 463, 465, 552.
 Congo (*Kongo*), 242.
 Corcel negro, El (*The Black Stallion*), 513.
 Cork Leg Legacy, The, 66, 67.
 Conspiración de silencio (*Bad Day at Black Rock*), 380, 381, 382, 383, 388, 596, 600.
 Cowboy de media noche (*Midnight Cowboy*), 447, 448, 450, 454, 501, 575.
 Crímenes del museo, Los (*Mystery of the Wax Museum*), 233, 280, 297, 445.
 Crímenes del Museo de Cera, Los, 415.
 Cripplés Marriage, The, 65, 66, 69, 102.
 Cuatro jinetes del Apocalipsis, Los (*The Four Horsemen of the Apocalypse*), 165, 166, 169, 178, 200, 215, 225.
 Cuento de Navidad, Un (*A Christmas Carol*), 88, 90, 158.
 Cuentos de Navidad, 265, 268, 269.
 Cuervo, El (*The Raven*), 242.
 Culpa ajena, La, 140.
 Cutter and Bone, 512, 513, 514, 517, 518.
 Cutter's Way, 500, 512, 516, 518, 519, 599, 600.
D
 Dama de Shanghai, La (*The Lady From Shanghai*), 332, 333, 334, 347, 364.
 Dame aux Camélias, La, 152.
 Dämon des Meeres, 234.
 Dark Delusion, 292.
 Dark Silence, The, 151.
 Darling of Paris, The, 123, 137, 138, 139, 190.
 D'Artagnan y los tres mosqueteros (*The Three Musketeers*), 155.
 Daughter Pays, The, 151.
 Dawn, 130, 131.
 Deaf Life, 581.
 Deaf Mute Girl, 59, 60.
 Deaf Mute Girl Reciting «Star Spangled Banner», 59.
 Deaf Mutes' Masquerade, 62.
 Deaf Mute Recitation, A, 59.
 Deaf Mute's Ball, The, 62, 97.
 Deliverance, 152.

- Demonios, Los (*The Devils*), 490.
 Desde que te fuiste (*Since You Went Away*), 308, 310, 311, 312, 359, 388.
 Desde Rusia con amor (*From Russia With Love*), 436.
 Despertar, El (*The Yearling*), 342.
 Deux Orphelines, Les, 46, 90, 91, 92, 136, 140, 143, 145, 159, 268.
 Día de juerga, Un (*A Day's pleasure*), 155.
 Diario de Ana Frank, El (*The Diary of Anne Frank*), 432.
 Diary of a Sergeant, 323.
 Días sin huella (*The Lost Weekend*), 342.
 Dick Tracy's Dilemma, 338, 339, 340.
 Dime que me amas, Junie Moon (*Tel me That you love me Junie Moon*), 451, 452, 453.
 Dinero Caído del Cielo (*Pennies From Heaven*), 533.
 Doctor Frankenstein, El (*Frankenstein*), 226, 231, 232, 233, 234, 242, 244, 259, 260, 261, 279, 283, 351.
 Dog Soldiers, 499.
 Dólares (*Dollars*), 471.
 Don Juan, 208, 228.
 Dorado, El, 445.
 Dr. Kildare's Crisis, 451.
 Dos Huérfanas, Las (*Orphans of the Storm*), 102, 120, 142, 143, 144, 145, 146, 213.
 Dos Huerfanitas, Las, 184.
 Dos mulas y una mujer (*Two Mulas for Sister Sara*), 457.
 Don't Pull my Leg, 66.
 Dos veces yo (*All of me*), 554.
 Drácula, 244, 279.
 Dream of Home, The, 329.
 Drums of Love, 223, 224, 225.
 Duel d'Hamlet, Le, 152.
 Duelo al sol (*Duel in the Sun*), 325, 329.
 Dulce noviembre (*Sweet November*), 451.
- E**
 Edison, el hombre (*Edison, The Man*), 294, 409, 366.
 87th Precinct, 468.
 Electrified Humpback, The, 67.
 Elisabeth Reine d'Angleterre, 115.
 Elizabeth, reina de Inglaterra, 116, 117, 119, 152.
 Empiecen la revolución sin mí (*Start the Revolution Without Me*), 453, 454.
 Empty Sleeve or Memories of Bygone Days, The, 80, 81, 128, 130.
 End of the Road, The, 129.
 Enjambre, El (*The Swarm*), 522.
 Enrique VI, Acto tercero, 228.
 En Tinieblas (*The Light that Failed*), 284, 287.
 En un lugar del corazón, 534, 535.
 Escrito bajo el sol (*The Wings of Eagles*), 34, 385, 386, 387, 388, 445, 596, 600.
 Escuadrilla del amanecer, La (*The Dawn Patrol*), 225.
 Esencia de mujer (*Scent of a Woman*), 577, 578, 599.
 Es... jugar con fuego (*Marie*), 498.

Esmeralda la zíngara (*The Hunchback of Nôtre Dame*), 36, 276, 277, 279, 282, 370, 432.

Espejismo de amor (*Kitty Foy-le*), 358.

Eternal Sea, The, 410.

Eyes in the Night, 296, 297, 358, 351, 366, 375.

Eyes of the Soul, 130.

Expreso de Medianoche, El (*Midnight Express*), 560.

Exterminador, El (*The Exterminator*), 547.

Extraños en un Tren, 431.

F

Face bhind the Mask, The, 359.

Faded Lillies, The, 105, 122.

Faith ful Dog or True to the End, 74.

Fake Beggar, 52.

Fake Blind Man, The, 55.

Family, 539.

Fantasma de la Opera, El (*The Phantom of the Opera*), 194.

Flash of Light, A, 108.

Flesh and Blood, 188.

Flor de cactus (*Cactus Flower*), 471.

Fiera del mar, La, 213, 228, 229, 297.

Fool and a Girl, A, 98, 99.

Forja de hombres (*Boys Town*), 294.

For Valour, 130.

Frankenstein, 287.

Fraudulent Beggar, The, 54, 87.

Frederick Warde in Shakespeare's Masterpiece, «The Life and Death of King Richard III», Mr., 120.

Frogs, 467.

Fuera de la Ley (*Outside The Law*), 194.

Fugitivo, El (*The Fugitive*), 579.

G

Gaby, una historia verdadera (*Gaby-A True Story*), 565, 566, 567, 572.

Gangster para un milagro, Un, 417.

Garra, La, 340.

Garras Humanas (*The Unknown*), 200, 201, 202, 204, 230, 417.

Gates of Doom, The, 123, 158.

Girl in the Kremlin, The, 43.

Ghost of Frankenstein, 280, 281, 283.

Glory of Me, 322.

Golden Years, The, 328.

Graduado, El (*The Graduate*), 449.

Gran desfile, El (*The Big Parade*), 129, 134, 169, 170, 171, 172, 173, 180, 225, 226, 238, 307, 348, 577, 596.

Gran Milagro, El (*The Story of Alexander Graham Bell*), 267.

Great Guns, 156.

Greater Victory, The, 131.

Guadalcanal Diary, 19.

Guerra de las Galaxias (*Star Wars*), 497, 549.

H

Ha nacido una estrella (*A Star is Born*), 310.

Hasta el final del tiempo (*Till the End of Time*), 318, 319,

- 321, 328, 329, 330, 339, 343, 358, 380, 382, 388, 595.
- Hay una chica en mi sopa (*There's a Girl in My Soup*), 471.
- Heart is a Lonely Hunter, The, 439, 440, 441, 443, 490.
- Hechizo de Luna (*Moons-truck*), 559.
- Heidi, 266, 267, 268, 269, 263, 273, 274.
- He is a Prince, 156.
- Henpecked in Morocco, 156.
- Her Escape, 181.
- Heritage of Hate, 122.
- Heritage of Hate, The, 158.
- Hermanos Karamazov, Los, 451.
- Hidden Eye, The, 296, 351, 366, 375.
- Hidden, oculto (*The Hidden*), 547.
- High and Dizzy, 154.
- Hijo de Frankenstein, El, 281, 283, 489.
- Hijos de un Dios menor (*Children of a Lesser God*), 534, 539, 540, 541, 542, 543, 564, 565, 572, 577.
- Hijo de Kong, El (*The Son of Kong*), 279.
- His Daughter's Voice, 74, 75.
- Historia más grande jamás contada, La (*The Greatest Story Ever Told*), 408.
- Hombre Cañón, El (*The Strong Man*), 134, 173, 174, 175.
- Hombre de hoy, Un, 431.
- Hombre de la Lluvia, El, 575.
- Hombre de las mil caras, El (*Man of a Thousand Faces*), 376, 377.
- Hombre de los seis millones de dólares, El (*The Six Million Dollar Man*), 548.
- Hombre elefante, El, 526, 528, 529, 530, 564.
- Hombre mosca, El (*Safety Last*), 154.
- Hombre Tranquilo, El (*The Quiet Man*), 384.
- Hombres (*The Men*), 319, 346, 347, 348, 349, 350, 358, 388, 477, 595.
- Home of the Brave, 344, 346, 350, 353, 355, 358, 451.
- Hooden Harsewan, The, 582.
- Hook, 208, 576.
- Hook and Hand, 120, 338, 462.
- Hook, El Capitán Garfio (*Hook*), 575.
- Hour Before Dawn, An, 128, 129, 182.
- Hunchback, The, 121.
- Hunchback Brings Luck, The, 67.
- Hunchback of Nôtre Dame, The, 123, 139.
- Hunchback of UCLA, The, 279.
- I**
- If Y Die Before Y Wake, 333.
- If you Could See What I Hear, 545.
- I Love Lucy, 373.
- Imagenmaker, The, 558.
- I'm Glad My Boy Grew Up to Be a Soldier, 127, 129, 130.
- Imperio contraataca, El (*The Empire Strikes*), 549.
- In a Hempen Bag, 101.
- Ingenua explosiva, La (*Cat Ballou*), 444.

Intimate Lighting, 513.
Intolerancia (*Intolerance*),
140, 177.
Invalid's Adventure, The, 63.
I Pugni in Tasca, 451.
Isla del Tesoro, La, 185, 186,
187, 190, 246, 247, 248,
249, 250, 408, 409, 410,
413, 465.
It's a Gift, 257.
It's the Old Army Game, 257.

J

Jeanne Doré, 153.
Jenifer, 18, 576.
Jesús de Nazareth (*Gesu di
Nazareth*), 583.
Jill Kinmon Story, The, 482.
Jim Thorpe-All American, 480.
John Silver (*Long John Silver's
Return to Treasure Island*),
409.
Johnny cogió su fusil, 359,
455, 457, 458, 459, 460,
461, 484, 563.
Johnny peligroso (*Johnny Don-
gerously*), 544.
Joni, 523.
Jobabado de Nôtre Dame, El,
593.
Jobabado de Nuestra Señora
de París, El, 189, 192, 193,
194, 202, 206, 208, 215,
238, 275, 276, 278, 282,
323, 376.
Journey's End, 225.
Joven Edison, El (*Young Tom
Edison*), 293, 294, 366.
Jovencito Frankenstein (*Young
Frankenstein*), 264, 488, 490.
Juan Nadie (*Meet John Doe*),
330.

Juego de Hollywood (*The Pla-
yer*), 574.
Julia, 476, 477, 479.
Juny of Fate, The, 177, 178.
Just a Little Inconvenience, 535.
Just The Way you Are, 534,
537, 538.
Justicieros del Oeste, Los, 535.
Juventud triunfante (*One Mi-
nute To Play*), 366.
Juventud triunfante (*Huddle*),
366.

K

Kid Galahad, 494.
Kings Row, 297, 299, 300,
302, 305, 366, 445.
Kongo, 203.

L

Lad: A Dog, 407, 416.
Lady in a Cage, 429, 471.
Lancer, 535.
Last Flight, The, 225.
Last Mile, The, 294.
Leather Saint, The, 406.
Legless Runner, The, 64, 69.
Life Photo Film, 123.
Light That Came, The, 105,
106 (ilustración), 107, 108.
Light That Came, The, 132,
141, 158, 262.
Lights Out, 351, 352.
Lirios rotos, Los (*Broken Blossom*), 140.
Little Cripple, The, 79, 81,
118, 287.
Long Way Up, A, 481.
Lo que el viento se llevó (*Gone
With The Wind*), 310.
Lost Child, The, 61, 63.
Lourdes, 491.

- Luces de la ciudad (*City Lights*), 155, 156, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 265, 268, 269, 434, 494, 589.
- Luchadores del infierno, Los (*The Hellfighters*), 445.
- Lugar llamado Milagro, Un (*The Milagro Beanfield War*), 498.
- M**
- Macbeth, 383.
- Mad with Much Heart, 400.
- Made in USA (*The Kentucky Fried Movie*), 475, 493, 494, 544.
- Magician, The, 217, 218, 219.
- Mágico dominio, El (*The Magician*), 158.
- Mágico dominio, El, 232.
- Mago de Oz, El (*The Wizzard of Oz*), 246, 283, 494.
- Major McKinley at Home, 59.
- Maker of Diamonds, A, 89, 90.
- Maldad encubierta (*The Blackbird*), 195, 196, 197.
- Malvados de Firecreek, Los (*Firecreek*), 445.
- Man and His Angel, 124.
- Man and The Woman, The, 100, 178, 587.
- Manhattan, 513.
- Mano, La (*The Hand*), 533, 560.
- Manos de Orlac, Las (*Mad Love*), 242.
- Man Who Played God, The, 372, 373.
- Marca del Vampiro, La (*Mark of the Vampire*), 242.
- Mar eterno (*The Eternal Sea*), 383.
- Mar eterno, 384, 385, 388.
- Mare Nostrum, 158.
- Margie, 361.
- Mariposas son libres, Las (*Butterflies Are Free*), 470, 471, 472.
- Marnie la ladrona, 431.
- Más allá del Poseidón (*Beyond The Poseidon Adventure*), 522.
- Más allá de la victoria (*Beyond Victory*), 225.
- Máscara, 559.
- Massacre at Central High, 467, 468.
- Maurie, 479, 480, 481.
- Max's Bar, 523, 525, 526, 564, 572, 585.
- McMasters, The, 462, 463.
- Mejores años de nuestra vida, Los (*The Best Years of Our Lives*), 34, 319, 320, 324, 325, 327, 328, 330, 336, 343, 348, 360, 361, 388, 416, 526, 585, 592, 595, 600.
- Melodía interrumpida, La (*Interrupted Melody*), 370, 371, 372, 388.
- Men Against the Sea, 249.
- Mères françaises, 153.
- Mickey's Service Station, 410.
- Mi corazón te guía (*Night Song*), 325, 336, 337, 338, 339, 359, 364.
- Miedo azul (*Stephen King's Silver Bullet*), 553, 555.
- Milagro, El (*The Miracle Man*), 182, 184, 187, 188, 190, 195, 196, 205, 376, 587.
- Milagro de Ana Sullivan, El (*The Miracle Worker*), 390,

- 391, 392, 393, 427, 434, 444, 547.
- Millian and One Nights, A, 136, 153, 166.
- Mi obsesión por Helena (*Boxing Helena*), 579.
- Mi pie izquierdo (*My Left Foot The Story of Christy Brown*), 565, 569, 570, 571, 572, 585, 598.
- Misterios de Nueva York, Los (*The Exploits of Elaine*), 119.
- Mistry of the Wax Museum, 234.
- Mi vida es mía (*Whose Life is It Any Way?*), 530, 531, 532, 533, 534, 577.
- Moby Dick, 208, 209, 213, 228, 229, 230, 234, 297, 412, 413, 414, 517.
- Moonraker, 513.
- Mr. Smither's Boarding-School, 61, 62, 63, 97.
- Mosca, La (*The Fly*), 548.
- Mothers of France, 153.
- Movie Movie, 493, 494.
- Muerte en el invierno (*Dead of Winter*), 547.
- Muerte en este jardín, La, 459.
- Mujer biónica, La (*The Bionie Woman*), 548.
- Mujer de París, Una (*A Woman of Paris*), 155.
- Mujer pantera, La (*Cat People*), 548.
- Mujeres Frívolas (*Triffling Women*), 158.
- Muñecos infernales (*The Devil Doll*), 242, 244, 245, 246, 263, 587.
- Mysteries of Myra, The, 119.
- My Kidnapper. Mr. Love, 535.
- N**
- Nacido el Cuatro de Julio (*Born on The Fourth of July*), 502, 560, 561, 562, 563, 564, 571, 578, 581, 598, 599, 600.
- Nacimiento de una Nación, El (*The Birth of a Nation*), 140, 141.
- Naranja mecánica, La (*A Clock-work Orange*), 453, 454.
- Nashville, 474.
- Nature's Mistakes, 241.
- Náufragos (*Lifeboat*), 306, 307, 321, 367.
- Nazarín, 459.
- Near-Sighted Cyclist, The, 63.
- Near-Sighted Mary, 63.
- Nearsighted School Teacher, The, 61.
- Never Weaken, 155.
- New York Dramatic Mirror, The, 105.
- Nido del Aguila, El (*Rescued from an Eagles Nest*), 117.
- Nieve que quema (*Who'll Stop the Rain?*), 499.
- Night Unto Night, 451.
- Noche de los muertos vivientes, La (*Night of the Living Dead*), 556.
- No hay salida (*No Way Out*), 558.
- No me chilles, que no te veo (*See No Evil, Hear No Evil*), 545, 546, 547, 578.
- No Road Back, 419.
- Nôtre Dame, 190.
- Nôtre Dame de Paris, 123, 189.
- Novia de Frankenstein, La

- (*Bride of Frankenstein*), 260, 263, 264, 272, 280, 305, 489.
- Nuevo amanecer (*Bright Victory*), 346, 350, 352, 353, 354, 355, 388, 397, 595.
- Nueva colocación de Charlott (*His New Profession*), 116.
- Nursing a Viper, 141.
- O**
- Oath and the Man, The, 141.
- Objetivo Birmania (*Objective Burma*), 358.
- Obsesión de un sabio, La (*A Blind Bargain*), 188, 189.
- Odor of Violets, The, 296.
- Olvidados, Los, 459.
- Or Dangerous Ground, 34, 399, 408.
- One-Legged Acrobats, 72.
- One Legged Man, The, 70.
- One of The Finest, 55.
- Operación Trueno (*Thunderball*), 446.
- Operación Dragón (*Enter the Dragon*), 466, 467, 468, 494.
- Ordeal, The, 133, 206.
- Orgullo de los yanquis, El (*The Pride of the Yankees*), 366, 367.
- Orphans of the Storm, 142.
- Other Side of the Mountain, The, 481, 482, 484.
- P**
- Padrino, El (*The Godfather*), 497.
- Padrino II, El, 502.
- Pantanos de Zanzibar, Los (*West of Zanzibar*), 203, 204, 242.
- Parada de los Monstruos, La (*Freaks*), 200, 206, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 249, 306, 433.
- Paralytic's Vengeance, The, 77.
- Passion Fish, 577.
- Passion Play, 96.
- Pata de palo (*Scalawag*), 465.
- Path of Happiness, The, 124, 158.
- Peligros de Paulina, Los (*The Perils of Pauline*), 119.
- Penalty, The, 186, 187, 188, 190, 195, 204, 205.
- Pequeño gran hombre, 436, 453, 544, 547, 575.
- Pequeño Tim, El, 46.
- Pescador de perlas, El (*Where The Pavement Ends*), 158.
- Peter Pan, 206, 207, 208, 238, 244, 276, 411, 575.
- Piraña, 577.
- Pitcairn's Island, 249.
- Platoon, 560.
- Poder de los Celos, El (*Modern Problems*), 500, 510, 511, 509.
- Pollyanna, 148, 149, 150, 166, 407.
- Porgy y Bess (*Porgy and Bess*), 404, 405, 406, 432.
- Power, 557.
- Precio de la Gloria, El (*What Price Glory?*), 168, 169, 225.
- Pride of the marines, 315, 317, 318, 319, 328, 329, 330, 340, 343, 358, 360, 361, 388, 465, 456, 594.
- Prisionero de Zenda, El (*The Prisoner of Zenda*), 158.

Profecía, La (*The Omen*), 524.
Puerta del cielo, La (*Heaven's Gate*), 518.
Punto Límite (*Fail Safe*), 395.

Q

Qué bello es vivir (*It's a Wonderful Life!*), 289.
Queen Elizabeth, 115, 119.
¿Qué fue de Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane?*), 416, 417, 418, 464.
¡Que vienen los rusos!, 436, 439.
Quiero la verdad (*Report to the Commissioner*), 472, 473, 479, 531.
Quimera del oro, La (*The Gold Rush*), 255.
Quincy Adams Sawyer, 135.

R

Radio Days, 544.
Rambo acorralado, 497.
Rebeca (*Rebecca*), 304, 310.
Rebelde orgulloso, El (*The Proud Rebel*), 415, 416, 462.
Rebelión a bordo (*Mutiny on the Bounty*), 241, 249, 251, 252, 276, 305.
Regreso, El (*Coming Home*), 499, 500, 501, 503, 504, 506, 507, 508, 510, 519, 563, 568, 572, 585, 599, 600.
Rescate en Nueva York (*Escape from New York*), 533.
Rescue, Care and Education of Blind Babies, The, 93.
Retazo de azul, Un (*A Patch of Blue*), 433, 434, 435, 436, 439, 448.

Retorno del Jedi, El (*Return of The Jedi*), 549, 550.
Rey Pescador, El (*The Fisher King*), 574.
Rey de Reyes (*King of Kings*), 408.
Reward of The Faithless, The, 157.
Ricardo III (*Richard III*), 85, 86, 87, 121, 176, 209, 210, 338.
Rifle y la Biblia, El (*Rooster Cogburn*), 446.
Right to be happy, The, 90.
Rim rock Jones, 150.
Río Grande, 383.
Rocky II, 513.
Rave's Heart, The, 101, 102, 103, 104, 141, 273.

S

Sabotaje (*Saboteur*), 263, 305.
Sailor's Sweetheart, The, 78.
Sangre manda, La (*Road to Mandalay*), 197, 199, 202.
Sappy Days, 156.
Sarah Bernhardt at Home, 152.
Saturday Evening Post, 445.
Scaramouche, 158.
Scenario for a proposed Film of Peter Pan, 207.
Scoffer, The, 151, 269.
Scrooge, 264, 265, 268.
Sea Beast, The, 210, 211, 213, 600.
Sea Hawk, The, 297.
Sea Urchin, The, 180, 181, 183.
Sea Wolf, The, 297, 298, 300, 358, 445.
Secreto de vivir, El (*Mr. Deeds Goes to Town*), 330.

- Secret of Dr. Kildare, The, 292.
 Seductor, El (*The Beguiled*),
 455, 456, 457.
 Serpico, 451, 502.
 Seven Minutes, The, 445.
 Se venden incendios, 490.
 Shampoo, 502.
 Shock, The, 189.
 Show, The, 199, 200, 215.
 Silent Voice, The, 149, 372.
 Sillas de montar calientes (*Blazing Saddles*), 488.
 Sincerely Yours, 372, 373,
 374, 375, 376, 598.
 Sin novedad en el frente, 225,
 226, 227, 228, 260, 287,
 291, 307, 347, 348, 351,
 358.
 Sins of Man, 267.
 Sola en la oscuridad, 436, 437,
 438, 439, 440.
 Sombra de Frankenstein, La
 (*The Son of Frankenstein*),
 280.
 Something About Amelia, 539.
 Something Wicked This Way
 Comes, 534, 535.
 Sommersby, 574.
 Song of Russia, 307, 308, 309,
 358, 387.
 Sospechoso (*Suspect*), 558,
 559, 560.
 Stablemates, 366.
 Starman, 557.
 Star of the Sea, 183.
 Stella Maris, 147, 148, 166.
 Story of a Leg, 70.
 Story of Esther Castello, The,
 417.
 Story of My Life, The, 390.
 Story of Treasure Island, The,
 186.
 Stranger, The, 332.
 Stratton Story, The, 366, 367,
 368, 369, 370, 372, 479,
 480, 544, 598.
 Street Waif's Christmas, A, 89.
 Stricken Blind, 96, 110, 132,
 158, 167.
 Sublime Obsesión (*Magnificent
 Obsesion*), 271, 273, 287,
 308, 337, 351, 400, 401,
 402, 403, 597.
 Sueño dorado (*Golden Boy*),
 494.
 Su mayor victoria, 226, 333.
 Su milagro de amor (*The En-
 charned Cottage*), 263, 308,
 312, 313, 314, 315, 318,
 359, 388.
 Sunrise at Campobello, 388,
 389, 390, 392.
 Supergolpe en Manhattan (*The
 Anderson Tapes*), 557.
 Superman, 497, 524, 525.
- T**
- Taras Bulba, 418, 419, 448.
 Tarde de Perros (*Dog Day Af-
 ternoon*), 502.
 ¿Teléfono rojo? Volamos hacia
 Moscú (*Dr. Strangelove or:
 How Y Learned to stop
 Worrying and Love The
 Bomb*), 393, 394, 395, 396.
 Tentación vive arriba, La (*The
 Seven Year Itch*), 492.
 Tercer Hombre, El, 398.
 Terror in the Wax Museum,
 467.
 Terror of Tiny Town, The,
 283.
 Through Darkened Values,
 109, 135.

- Through The Eyes of Love, 487.
 Thunderbolt, 380.
 Tiburón (*Jaws*), 497, 548.
 To Elvis with love, 565.
 To Fat to Fight, 130.
 To Forgive Is Divine, 96.
 To Kill a Clown, 461, 462, 499.
 Tol'able David, 163, 206, 313.
 Tomates verdes fritos, 574.
 Tommy, 490, 491, 492.
 Topacio (*Topaz*), 431.
 To Race The Wind, 471.
 Torch Song, 378, 388, 417.
 La Torre de Londres (*The Tower of London*), 282, 283, 287.
 Tosca, 152.
 Touched by love, 565, 568, 572.
 Tower of London, The, 87.
 Traffic in Souls, 182.
 Traidor en el Infierno (*Stalag 17*), 378, 388.
 Trampa 22 (*Catch-22*), 455, 458.
 Treasure Island, 117, 137, 138, 285.
 Treinta segundos sobre Tokio (*Thirty Seconds over Tokio*), 307, 309, 310, 358, 359, 375, 388, 458, 594, 595.
 Tren del Terror, El (*Terror Train*), 498.
 Tres días del Cóndor, Los (*Three Days of The Condor*), 557.
 Trey O'Hearts, The, 120, 210.
 Trio fantástico, El (*The Unholy Three*), 180, 230, 235.
 Tristana, 459.
 Turbulento distrito 87, El (*Fuzz*), 468, 469, 470, 481, 552.
 Two Ladies and a Beggar, 65, 102.
 Two Orfans, The, 91, 92, 136, 137, 138, 139, 141, 206.
- U**
 Ultimo deber, El, 502.
 Union Station, 399.
 United by Mis fortune, 112.
 Unsuspecting Wife, The, 420.
- V**
 Valor de ley (*True Grit*), 445, 446, 451.
 Ventana al cielo, Una, 480, 481, 482, 485.
 Ventana indiscreta, La (*Rear Window*), 380.
 Vicios pequeños (*La Cage aux Folles*), 513, 537.
 Vida de perro (*A Dog's Life*), 155.
 Village Voice, 525, 526.
 Violin Maker of Cremona, The, 104, 105, 146, 167.
 Viridiana, 459.
 Vive como quieras (*You can't take it with you*), 288, 290.
 Vivir y morir en Los Angeles (*To Live and Die in Los Angeles*), 498.
 Voces (*Voices*), 519, 521.
- W**
 Wait Until Dark, 436.
 Walk Softly, Stranger, 398.
 Wall Street, 560.
 Waterdance, The, 582, 583, 585.

When Dawn Came, 151.
When the Lion Roars, 239.
Wicked Darling, The, 194.
Wilson, 365, 369.

Wings for men, 386.
With a Song in My Heart, 369,
370, 371, 372, 388, 484.
Woman on the Beach, The,
334, 335, 336, 339, 342,
364, 400.

Womanhood, The Glory of the
Nation, 130.

Wooden Leg, The, 59, 103.

Y

You'd Be Surprised, 156.

Young Dr. Kildare, 292.

Z

Zoo de cristal, El (*The Glass
Menagerie*), 396, 397, 402,
597.

INDICE

Prólogo	7
Prefacio y agradecimientos	17
Introducción: Política, cine y discapacidad física	27
1. La configuración de una imagen empobrecida ..	51
2. Los largometrajes bastardos	115
3. El hombre de las mil discapacidades y sus her- manos	161
4. La edad de oro de los monstruos	223
5. En vías de rehabilitación	287
6. Camino hacia la apatía	357
7. Hacia la integración	427
8. Héroes de alta tecnología y otras inquietudes	497
Conclusión: Cine y cotidianidad tras la Ley de Nor- teamericanos con Discapacidades	573
Bibliografía seleccionada	603
Índice onomástico	613
Índice de películas citadas	629



ESCUELA LIBRE EDITORIAL