

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

***ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA
DE JOHN CARPENTER***

I

TESIS DOCTORAL

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las disposiciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.

Deposito de
la
Biblioteca

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
REGISTROS DE LIBROS
BIBLIOTECA GENERAL**

Nº Registro **I. D. 639**

Doctorando: JAVIER IGLESIAS LACABA

Tesis Doctoral realizada por JAVIER IGLESIAS LACABA

Bajo la dirección del Doctor D. SANTIAGO SÁNCHEZ GONZÁLEZ

ÍNDICE

	Pág.
1. – INTRODUCCIÓN	10
1.1. – Objetivos de la Tesis	12
1.2. – Metodología	15
2. – UN CINEASTA LLAMADO JOHN CARPENTER	17
2.1. – Apuntes biográficos	26
2.1.1. – Una curiosa personalidad	31
2.2. – Antecedentes carpenterianos	33
2.2.1. – El cine que admiró	33
2.2.2. – Sus directores favoritos	38
2.2.2.1. – Howard Hawks	40
2.3. – Carpenter y el nuevo cine fantástico	43
2.3.1. – La década de los noventa	45
2.4. – Características del cine carpenteriano	53
2.4.1. – Una historia casi única	57
2.4.2. – Creación de atmósferas	58
2.4.3. – Mensaje social	63
2.4.4. – Visión crítica de la autoridad: El desafío a los estudios	63
2.4.4.1. – Los personajes y el modelo social	65
2.4.5. – Aspectos técnicos	67
2.4.5.1. – Actores	71
2.4.6. – El cine de terror <i>versus</i> la realidad	75

3.3.1. – Modelo de sociedad	148
3.3.2. – Los personajes	150
3.3.3. – La clave del terror	154
3.3.4. – Un ejercicio narrativo	157
3.3.4.1. – Linealidad de un relato	
acotado en el tiempo y el espacio	157
3.3.4.2. – La película, en secuencias	158
3.3.4.3. – El protagonismo de la Banda Sonora	179
3.3.4.4. – Recursos descriptivos: imagen y diálogos	180
3.3.5. – Conclusiones	182
3.4. – La niebla	184
3.4.1. – Introducción	190
3.4.2. – La niebla	193
3.4.2.1. – Los personajes	196
3.4.2.2. – Puesta en escena	199
3.4.2.2.1. – Los mecanismos del miedo	203
3.4.2.2.2. – La influencia de los clásicos	210
3.4.3. – Conclusiones	212
3.5. – 1997: Rescate en Nueva York	215
3.5.1. – Visión apocalíptica de la sociedad estadounidense	219
3.5.2. – Los personajes	223
3.5.2.1. – Actores	229
3.5.3. – La narrativa en el seno de la	
objetiva subjetivación carpenteriana	230
3.5.4. – <i>Western</i> urbano	245
3.5.5. – Conclusiones	247
4.- LOS GRANDES ESTUDIOS: DE LA GLORIA AL FRACASO	249
4.1. – La Cosa	249

4.1.1. – Introducción	251
4.1.2. – Bajo una misma identidad	252
4.1.3. – <i>¿Remake</i> o readaptación?	254
4.1.4. – La Cosa	256
4.1.4.1. – Características	259
4.1.4.2 – Los personajes	264
4.1.4.3. – Fuerza narrativa: el poder de la imagen	269
4.1.4.3.1. – Una narración a fuerza de contrastes	273
4.1.4.3.2. – De la exposición a los hechos	277
4.1.5. – Conclusiones	284
4.2. – Christine	286
4.2.1. – Constantes trastocadas	292
4.2.2. – Conclusiones	299
4.3. – Starman	301
4.3.1. – De La Cosa a Starman	306
4.3.2. – Starman, el hombre de las estrellas	308
4.3.2.1. – Los personajes	312
4.3.2.2. – La planificación	316
4.3.2.3. – El tramo final	321
4.3.3. – Conclusiones	326
4.4. – Golpe en la pequeña China	328
4.4.1. – Retorno a las formas	331
4.4.1.1. – El paralelismo con 1997: Rescate en Nueva York	334
4.4.2. – El Regreso de John Carpenter	340
4.4.2.1. – Planificación	343
4.4.2.2. – Vuelve la narración	347
4.4.3. – Conclusiones	348

5.4. – En la boca del miedo	469
5.4.1. – Introducción	473
5.4.2. – En la boca del miedo	476
5.4.2.1. – Una sociedad manipulada	478
5.4.2.2. – Vertiente religiosa	484
5.4.2.3. – Concepto de la realidad	487
5.4.2.4. – Los personajes	490
5.4.2.5. – Una compleja estructura cinematográfica	496
5.4.2.6. – La trama escondida	505
5.4.3. – Conclusiones	508
5.5. – El pueblo de los malditos	511
5.5.1. – Introducción	514
5.5.2. – Modelos carpenterianos	517
5.5.3. – El pueblo de los malditos	521
5.5.3.1. – Los personajes	527
5.5.3.2. – La invasión	528
5.5.4. – Conclusiones	535
6.- EL PESIMISMO CARPENTERIANO	539
6.1. – 2013: Rescate en Los Ángeles	539
6.1.1. – Diferencias y similitudes entre 1997 y 2013	542
6.1.2. – 2013: Rescate en Los Ángeles	556
6.1.3. – Snake Plissken	573
6.1.4. – Conclusiones	578
6.2. – Vampiros	581
6.2.1. – Introducción	586
6.2.2. – Vampiros, de John Carpenter	590
6.2.2.1. – Estética de <i>western</i>	595
6.2.2.2. – Los personajes	599

6.2.2.3. – Violencia extrema y protagonismo del sexo	604
6.2.2.4. – Un nuevo vampiro para un nuevo milenio	609
6.2.2.5. – El arte de narrar:	
La sencillez como expresividad	613
6.2.2.6. – Detalles técnicos	636
6.2.3. – Conclusiones	639
7. – CONCLUSIONES	642
8. - BIBLIOGRAFÍA	649

1. – INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral pretende analizar la filmografía del director estadounidense John Carpenter, al entender que en el panorama cinematográfico actual de Hollywood, este director es uno de los más significativos por distintas causas, que son las que motivan el presente trabajo de investigación. Por una parte, John Carpenter, además de ser uno de los más prolíficos directores del panorama cinematográfico estadounidense (ha realizado dieciséis películas para la pantalla grande desde 1975, cuando dirigiera su ópera prima, *Dark Star*, hasta 1998, momento hasta que se centra este estudio, cuando realizó *Vampiros*), es uno de los más fieles a un tipo de cine, en este caso, el de género y más concretamente el fantástico, algo infrecuente, aunque no único.

La característica más importante de este director versa en torno a su particular estilo, a su visión crítica de la realidad y como la traslada a sus películas, en ocasiones de una forma directa y tajante y, en otras, más subliminal, pero siempre presente, aunque sea de manera simbólica, en aquellos trabajos que, por diversos motivos, no goza de la libertad de acción con la que suele actuar, como sucede en *Memorias de un hombre invisible*, película de ‘encargo’ y en la que tuvo no pocos problemas con su protagonista y promotor de la cinta, Chevy Chase.

A lo largo de este estudio se quiere demostrar distintos aspectos en torno a este director. El primero, y más obvio, su intensidad como autor, algo que quedará patente con su propia filmografía y como se reparte en el tiempo desde 1975 a 1998. En segundo lugar, su estilo como director abocado al cine de género, el fantástico, y cómo y por qué recaló en éste cuando en realidad el *western* fue en el que quiso trabajar. El centro principal, y a la vez el que dará verdadera vida a este trabajo, radica en su peculiar estilo cinematográfico, tanto en la forma como en el fondo. En la forma se verá que es un maestro de la narración, que apenas necesita de una historia para tejer una película con un estilo narrativo hoy casi desaparecido y que fue lema de los directores de mediados de siglo, que fueron, y siguen siendo, sus verdaderos maestros. Pero este estilo narrativo esconde una

forma de vida, de pensamiento y de actuación, que es la del propio John Carpenter, que la refleja en sus obras. Se podrá constatar como el propio Carpenter, en no pocas ocasiones, hace paralelismos de algunos de sus personajes con su propia persona y de las historias que relata con la sociedad actual de los Estados Unidos. Porque por encima de todo, es uno de los directores más ácidos y críticos de los que aún se mantienen en activo y ello le aboca, casi por obligación, a permanecer fuera de los estudios, trabajando en películas de bajo presupuesto, en las que se mueve a su antojo en producciones poco costosas, de las que escribe o moldea el guión, trabaja con actores desconocidos, se permite ser el autor de la banda sonora y, si es posible, hacer alguna breve aparición ante la cámara, al igual que uno de sus ídolos, Alfred Hitchcock.

A lo largo de su carrera cinematográfica, si se quiere analizar cómo ha ido plasmando su visión de la sociedad en la que vive, y a medida que se suceden sus títulos, esa visión es más desgarradora, más pesimista y, en ocasiones, catastrofista. No se trata, en este caso, de reflejar una realidad objetiva, sino “su” realidad. Carpenter se considera un solitario que se enfrenta, de alguna forma, al propio sistema, y dentro del mismo a los grandes estudios cinematográficos y que aboga por un modelo cercano al anarquismo. Su lema podría ser “vive y deja vivir”, apostando por la libertad absoluta, con respeto a la del prójimo, y sin limitaciones de pensamiento, actuación o *status*. Arremete contra un Orden altamente consumista, que no duda en hipotecar muchas de sus libertades en beneficio de una mayor protección, algo que critica y detesta, máxime cuando esa protección no se alcanza. También es crítico con la clase política dominante, que apenas tiene en cuenta a los administrados, a los que maneja a su antojo. Con este trabajo se anhela, pues, demostrar una particular forma de ver a los Estados Unidos y hacia dónde se dirigen según la visión de este director, visión, por otro lado, tan discutible como interesante y llena de contenido.

No serán todos parabienes, dado que también se verá como ha llegado a ‘coquetear’ con los grandes estudios, esos estudios con los que tantas veces se ha enfrentado y ha criticado. Pero viviendo en el seno de una sociedad capitalista y trabajando con el único objeto de ganar dinero, como él mismo admite (defiende, pues, ciertos ideales, aunque a la postre busca semejantes resultados que muchas de sus ‘víctimas’) no se negó a las grandes producciones: *La Cosa*,

Starman, *Golpe en la pequeña China* ó *2013: Rescate en Los Ángeles* son buena muestra de ello. Pero ese matrimonio de conveniencia no podía llegar a buen puerto. Carpenter siempre ha estado acostumbrado a trabajar a sus anchas, controlando todo el proceso de producción y, sobre todo, dos factores básicos, como son la dirección y el guión. Bajo el control de los estudios, las presiones, los intereses comerciales, las prerrogativas o los llamamientos al orden, acabarán con la paciencia de un director rebelde y subversivo, que optará por abandonar los estudios y controlar sus trabajos, antes que someterse a una voluntad que no sea la propia.

1.1. – OBJETIVOS DE LA TESIS DOCTORAL

Llegados a este punto, cabe desmenuzar de forma más detallada los objetivos de la presente tesis doctoral. El primero de ellos, tal vez por su importancia en el seno del presente estudio, será como a través de sus películas dibuja un perfil de su país de origen, los Estados Unidos, que irá desgranando título a título y que, en todo momento, no ha de entenderse como un reflejo de la realidad, sino de “su” propia realidad, de su propia filosofía de la vida, poniendo en contrapunto a la sociedad en la que vive. Como se verá a lo largo del trabajo, esta visión será, en casi todos los casos, crítica, en ocasiones feroz, pero nunca compasiva. Aunque si bien es cierto, se verá sometido a ciertos altibajos, según vaya marcando su propia vida profesional. En este sentido, habría que detallar las distintas etapas por las que ha atravesado hasta ahora, que podrían estructurarse en cuatro.

La primera de ellas la inicia con su ópera prima *Dark Star*, que realizó siendo aún estudiante de cine y que forjó con tan sólo sesenta mil dólares, un ejemplo, como pocos, de película de Serie B, por la falta de recursos económicos, pero de solidez narrativa y abundante ingenio. En esta primera etapa se va a mover donde mejor sabe hacerlo, en el cine independiente, en el que no tiene que rendir cuentas y tan sólo hacer un trabajo, en el que será juez y parte del mismo. En este primer período, irá desgranando los entresijos de su mejor estilo narrativo y visión cinematográfica, con ingenio, soltura y dinamismo. Historias que, a priori, estaban condenadas al fracaso o, en el mejor de los casos, a la más absoluta indiferencia, las convierte en obras de culto (tal vez, el caso más significativo sea

La noche de Halloween). En esta, su primera etapa, además de convertirse en un maestro de la dirección y, sobre todo, del sentido del ritmo, irá dibujando “su” América. Los éxitos de su obra le abrirían las puertas a producciones más ambiciosas y como prolegómeno a una segunda fase, realiza una de sus películas más ácidas, críticas y socarronas, *1997: Rescate en Nueva York*, que se convierte de inmediato en película de culto y considerada por no pocos críticos como el mejor exponente del cine fantástico del último tercio de siglo, lo que le abre de par en par la puerta de los estudios. Sin embargo, su relación con el cine de alto presupuesto le irá abocando a un vacío de su contenido crítico y a películas, sí bien de buena factura, pero de menor calado carpenteriano, a excepción de *La Cosa*, soberbio *remake* de *El enigma de otro mundo*, una de sus cintas más admiradas de los años cincuenta. Pero, sus siguientes trabajos no correrán tanta suerte. *Christine*, tal vez su peor filme; *Starman*, una historia que no recibió el calor del público que se esperaba y, sobre todo, el descalabro de *Golpe en la Pequeña China*, le hicieron cambiar de rumbo. El fracaso estrepitoso de ésta última le supuso el tener que abandonar por la puerta falsa los grandes estudios y volver a refugiarse en su mundo, la Serie B, en la que daría inicio su tercera etapa.

Están vivos es, posiblemente, su película más crítica, realizada tras su regreso al cine de bajo presupuesto y en la que se dan cita distintos aspectos, desde un cálido homenaje al cine de los años cincuenta, a un ataque bárbaro a la política ultraconservadora propiciada por el entonces presidente estadounidense, Ronald Reagan, pero sin dejar de lado un enfrentamiento hacia los grandes estudios. Es, tal vez, un trabajo enrabiado, pero a la vez muy personal. Refleja en toda plenitud su personal forma de pensamiento. A pesar de ciertos tropiezos, como *El Príncipe de las tinieblas*, poco a poco vuelve a ir ganando crédito y es el elegido (aunque es cierto que por renunciaciones de otros candidatos) a dirigir *Memorias de un hombre invisible*, un trabajo más comercial pero que supo hacer con maestría y ganarse parte del prestigio perdido. Sus posteriores filmes refrendaron esta tendencia, sobre todo la compleja *En la boca del miedo*, una crítica hacia la literatura basura, en la que existe una autocrítica muy particular, y *El pueblo de los malditos*, un nuevo *remake* de otra película de mediados de siglo, que muchos críticos consideran su mejor trabajo. Gracias a esta cotización en alza entra en la cuarta y, hasta el momento, última fase. Retorna a los grandes estudios,

con una producción de cincuenta millones de dólares, *2013: Rescate en Los Ángeles*, una secuela/remake de *1997: Rescate en Nueva York* o, dicho de otra forma, que entra con la misma fuerza en esta cuarta fase, como ya lo hiciera antaño en la segunda. Pese a tratarse de la misma historia, la película denota como el aire pesimista sobre el futuro se acentúa en el director, tendencia que se agravará aún más en *Vampiros*, en la que el pesimismo es casi absoluto, al tratar de igual a aquellos que hacen de la maldad su forma de vida con aquellos que la combaten.

Los objetivos, pues, serán intentar ir demostrando una a una estas distintas fases y el alza y la debacle que ha ido padeciendo. Pero al mismo tiempo, analizar los contenidos de sus historias para constatar su clima crítico, su visión pesimista de la sociedad en la que vive y el futuro un tanto desesperanzador que dibuja, todo ello plasmado en una forma de vida. Como se irá analizando, esta forma de vida es la de la absoluta libertad, para que cada uno haga con su vida lo que le venga en gana. Se constatará, asimismo, que esta personalidad no cuadra en una sociedad nada anarquista y cuyas libertades, en muchos aspectos, están un tanto aprisionadas, lo que hace de John Carpenter un luchador casi siempre solitario, lucha que llevará a la pantalla con personajes cortados, en cierta forma, a su medida: hombres y mujeres aislados del resto del grupo, que no comulgan con su forma de actuar ni de ser, aunque lo respetan, pero que lucharán a muerte por su libertad y su destino.

A la par que se vaya desgranando su mensaje y su pensamiento, se irá haciendo lo propio con relación a su técnica cinematográfica. Carpenter no es un creador, es algo en lo que coinciden la práctica totalidad de críticos, pero sin embargo es un maestro. Su mejor cualidad, posiblemente, es el sentido narrativo, soberbio.

Todos estos aspectos configuran la razón de este estudio. John Carpenter es un cineasta vital en la cinematografía estadounidense. Lo es por varias razones. Una de ellas, al convertirse en una voz disonante en un sistema que no acepta de buen grado las críticas hacia su funcionamiento, lo que ha convertido a Carpenter en casi un proscrito en Hollywood. Sin embargo, su cine es vital para conocer otra perspectiva de la sociedad estadounidense, un pensamiento distinto, una visión rebelde, ácida y sin contemplaciones, que no

duda en criticar tanto el sistema como conjunto, como muchos de sus pilares, desde el presidente a los superpoderosos estudios de Hollywood, a las que sitúa como subordinados de ese mismo Orden establecido.

Pero la importancia de su cine no radica únicamente en ser otra voz que analiza la sociedad, sino que también se concentra en su calidad de director. Se ha convertido en un maestro del fantástico y en el último tercio del siglo XX su concurso ha sido imprescindible para la evolución de un género que revolucionó, al lograr sacarlo de su atonía. Carpenter ha marcado las pautas del género a través de sus películas y en la actualidad, el género se mueve por los pilares que levantó en su día, de ahí que su presencia en el cine sea imprescindible para entender el desarrollo del fantástico en el último tramo del siglo XX. Tiene un sentido innato del espectáculo, del cine de entretenimiento, pero de alta calidad gracias al trabajo sobre las imágenes y los recursos propios del lenguaje cinematográfico, lo que convierte su cine en un ejemplo de eficacia y espectacularidad en cuanto a los resultados, aunque se hayan realizado con muy escasos medios.

1.2. – METODOLOGÍA

El método elegido para estructurar este trabajo se distribuirá en cinco grandes apartados. En el primero de ellos se analizarán las características del cine de John Carpenter, así como aspectos esenciales de su vida, sin obviar en ningún momento las influencias que ha recibido y han forjado buena parte de su trabajo, así como las que él ha transmitido a otros directores y al género fantástico en general, que ha seguido, en muchas ocasiones, el modelo formal que ha trenzado en su periplo como cineasta. A continuación, se desglosará el análisis de todas sus películas realizadas para la gran pantalla por orden cronológico de producción y enclavadas en las distintas fases por las que han transcurrido, desde sus inicios, su breve paso por los estudios, el retorno al cine independiente y la vuelta al cine de alto coste propiciado por la calidad forjada en sus últimos títulos.

Para la realización del estudio, además del visionado y análisis pormenorizado de cada una de sus películas, se han recogido opiniones, informaciones y críticas en torno a su obra. El mayor problema para esta recopilación radica en la escasa bibliografía existente sobre este director, puesto que aunque es imprescindible en el cine fantástico, su crítica hacia la sociedad

estadounidense lo ha convertido en un director repudiado y poco analizado, de ahí que las fuentes bibliográficas sean muy escasas y podemos asegurar que este trabajo se convertirá en uno de los estudios más profundos, analíticos y detallados tanto de su obra, como de su pensamiento; además del estilo y trayectoria de Carpenter en el mundo del cine.

2. – UN CINEASTA LLAMADO JOHN CARPENTER

La relevancia de John Carpenter en el género fantástico no está motivada, únicamente, por un alto número de realizaciones, sino por las características de muchas de ellas y la repercusión que las mismas tuvieron en un género casi obsoleto en el momento que desembarcó en él. Películas como *La noche de Halloween*, *1997: Rescate en Nueva York*, *La Cosa*, *Están vivos*, *En la boca del miedo*, *El pueblo de los malditos* o *Vampiros*, por mencionar sólo algunas de su extensa filmografía, fueron un revulsivo para el fantástico y el terror, no tanto por lo que contaban sino por cómo lo hacían. Esta circunstancia fue apreciada por la industria, hasta el punto de copiar, hasta la saciedad, temas y formas carpenterianas que aún siguen siendo modelos de nuevos cineastas.

Carpenter es un director que se mueve contra corriente, porque aunque haya trabajado para los estudios, siempre se ha mostrado contrario a la política de los mismos, por una razón simple y sencilla: la libertad de actuar y de acometer sus películas que goza en el cine independiente, desaparece, en gran medida, en los estudios, algo que le asola y molesta. Esa idea nace, en buena medida, de un consejo paterno recibido cuando aún era un niño, el de cuestionar la autoridad. Lo tomó al pie de la letra y sus trabajos cuestionan esa autoridad una y otra vez, claro que, no la del padre, sino la que ostenta el poder, de ahí ese enfrentamiento con los estudios, réplica cinematográfica del poder establecido en los Estados Unidos.

Sobresale por su forma de hacer cine, por convertirse en heredero de un estilo, el narrativo, cultivado en la década de los cincuenta pero que en el panorama actual estaba un tanto en el olvido y ha sido, este director, quien ha logrado sacarlo de ese trance y revalorizarlo a cotas supremas. Este hecho, sumado a su fidelidad al fantástico, lo han convertido en un director imprescindible en el marco actual del género. Esta relevancia no escapa al análisis del crítico Ramón Freixas:

John Carpenter asume los riesgos de trabajar en terrenos tan trillados como el thriller, el terror o la ciencia-

*ficción y partiendo de estas premisas realiza una obra tremendamente sugestiva y personal que paulatinamente se va desgajando de la de sus colegas. Mientras Larry Cohen cae en la reiteración y lo tremebundo como marca de fábrica; David Cronenberg tras sus prometedores comienzos con **Vinieron de dentro de...** va dando traspiés hasta llegar a la nefasta **The Brood** (...) John Carpenter ha ido progresando despacio pero sólidamente hasta convertirse en el destacado jefe de filas de la "nueva" escuela de ola terrorífica que inunda el mercado.¹*

Amante del fantástico, Carpenter siempre se ha mostrado enamorado del *western*, el que le proporcionó, hasta la fecha, el único Oscar de su carrera, recibido en 1970 al mejor corto de ficción por *La resurrección de Bronco Billy*. Y aunque nunca pudo ponerse tras un proyecto para un largometraje de estas características, algo que siempre recuerda², buena parte de sus filmes contienen rasgos y conservan la estética del *western*, de manera que, aunque no lo reconozca abiertamente, logra fundir los dos géneros que tanto adora. Pero su *status* actual, como reconocido director de ciencia-ficción y de terror, le hacen desistir de dirigir un *western* porque, según su propia impresión, sería rechazar un nombre forjado con los años:

Yo no he elegido esta carrera, esta carrera me ha elegido a mí. La verdad es que me metí en esta industria con la idea de hacer westerns. Pero cuando sales a buscar trabajo, aceptas lo primero que te ofrezcan. Pero ahora estoy muy contento con esto de ser John Carpenter. Verdaderamente feliz. Me llevó muchos años conseguirlo, y ahora que estoy contento con ello, creo que lo mejor que puedo hacer es dedicarme a ser John Carpenter. No tengo elección.³

¹ Freixas, Ramón: *La razón de las sombras*. "Dirigido por", noviembre 1981. Páginas 45 y 46.

² John Carpenter siempre asemeja su circunstancia con la de John Wayne, un actor que soñaba con interpretar todo tipo de papeles pero que tuvo que ceñirse casi en exclusiva al *western*, mientras que Carpenter, que soñó con realizar películas del Oeste, tuvo que conformarse con el fantástico.

³ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. "Dirigido por", junio 1995. Páginas 34 y 35.

No sólo desiste por haberse forjado un nombre como director del género fantástico, sino que incluso busca excusas para rechazar, en el futuro, esa idea, como apuntaba tras el rodaje de *Vampiros*:

Después de haber hecho esta película, no sé si quiero volver a hacer un western. Los caballos son incontrolables. No hay manera de que hagan lo que uno necesita. Si quieres que el actor parta del punto A montando su caballo, llegue al punto B y allí recite su diálogo, es bastante probable que el caballo elija ir en cambio al punto C y tengas que volver a filmarlo todo otra vez. Como si eso fuera poco, te ensucian todo el set con sus necesidades y tienes que contratar a alguien exclusivamente para que limpie detrás de ellos. Nunca más un western, lo prometo.⁴

Carpenter se atrincheró en un género y optó en buena medida a acometer proyectos en los que creyera y los que pudiera moldear a su gusto, aunque en su paso por los estudios no siempre tuvo esa libertad. Pero estas miras personales de querer saber qué hacer en cada momento, le llevó a rechazar el dirigir importantes producciones, sobre el papel, como *La bestia*, adaptación del *best seller* de Peter Benchley, autor también de la novela *Tiburón*, cuya adaptación fue llevada a la pantalla en 1975 por Steven Spielberg. También se negó a realizar los *remakes* de *La mujer y el monstruo* y *La momia*, dirigidas, respectivamente, por Jack Arnold y Karl Freund en 1954 y 1932. A esta lista de rechazos se suman títulos que, a la postre y realizados por otros directores, fueron un éxito de taquilla, aunque no en todos los casos de crítica, como *Flashdance*, *Top Gun*, *Atracción fatal*, *RoboCop*, *Los intocables de Elliot Ness* o *Drácula, de Bram Stoker*⁵. La negativa a hacerse cargo de estas películas tiene su razón de ser, como se apunta desde la revista “Dirigido por”:

⁴ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. “Dirigido por”, diciembre 1998. Página 34.

⁵ Estas películas fueron realizadas finalmente, en ese mismo orden, por Adrian Lyne (1983), Tony Scott (1986), de nuevo Adrian Lyne (1987), Paul Verhoeven (1987), Brian de Palma (1987) y Francis Ford Coppola (1992).

Si hay algo que ha caracterizado la trayectoria del realizador, es su negativa a rodar aquellas propuestas con las que no tenga afinidad, o no pueda abordar con total libertad. La lista es larga y curiosa.⁶

Opta por un cine sencillo, en cuanto a argumento, es más, con guiones, en muchos casos, poco elaborados o con enormes deficiencias, las cuales sabe, en la mayor parte de los casos, solventar a través de un soberbio estilo narrativo. Al margen del estilo narrativo, hay que detenerse en el porqué elige aquellos proyectos que puede controlar o que se sitúan en ese radio de acción en el que gusta moverse. Carpenter se ha decantado desde el primer momento por mostrar los miedos que toda persona lleva dentro, dar rostro o forma a lo desconocido, que es aquello que causa más temor al público y llevar ese miedo a la pantalla en forma de película. Los protagonistas se enfrentan a lo desconocido y, de esta forma, se aflora entre el público ese desasosiego ante lo oculto, lo que no se conoce y de ahí surge el terror. Esta constante en su obra se traduce en un fondo muy similar en todas sus películas, en las que los personajes se distribuyen en dos áreas, el Bien y el Mal, que se ven abocados al enfrentamiento, como apunta el crítico estadounidense Richard T. Jameson:

El cine de John Carpenter juega con la idea implícita de un mundo constantemente amenazado por el Mal, carente de lugares seguros donde tomar un respiro a salvo del peligro que nos rodea..., sentimos la desesperada necesidad de observar cada palmo del encuadre, del espacio filmico..., y si no lo hacemos, nunca encontraremos un sitio donde protegernos; pero la mirada del director jamás pierde el control. Virtualmente, cada plano contiene recovecos, oberturas, numerosos agujeros negros cargados de potenciales espantosos..., John Carpenter, mediante esta vigorosa y

⁶ *La razón de las sombras: John Carpenter*. "Dirigido por", septiembre 1995. Página 60.

*calcadísima puesta en escena, no busca exorcizar al Mal; éste forma parte del Orden.*⁷

En esta cita se deja meridianamente claro algunos de los aspectos esenciales del cine de este director, que repite este esquema película a película, de manera que ese enfrentamiento eterno es parte del sistema, o más bien, de las carencias del mismo, pero de cualquier forma, es un elemento cotidiano que todos debemos afrontar en el quehacer diario. Carpenter, en ocasiones de manera solapada y otras abiertamente, deja siempre presente que el Mal tiene como origen el sistema y el Orden establecido, y que arremete contra la ciudadanía de la calle, que se siente indefensa por su presencia al estar, habitualmente, confiada en que ese sistema contará con los medios para defenderle. Pero, al margen de esta reiteración, mostrada en distintas historias, es ese miedo personal que tiene al futuro, un miedo que le corroe, que cada vez que se hace más patente le hace sentirse más pesimista y lo deja notar en sus trabajos. No oculta ese temor al futuro y de hecho, cuando le preguntan a qué tiene miedo, su respuesta es:

*Que estamos pasando por una etapa muy extraña en Estados Unidos. Estoy muy preocupado por esta crisis económica global que estamos viviendo. Es un tema que me asusta mucho. Me horroriza lo que está haciendo el Capitalismo, porque hemos infectado el mundo con él. Tenemos nuestro dedo metido en todas partes. Y temo que en algún momento, la economía mundial empiece a desmoronarse y no lo podamos parar, porque eso va a repercutir sobre la economía norteamericana. Me da mucho miedo que volvamos a la Gran Depresión. Si pasó una vez, puede volver a pasar. Y si revisas la historia, verás qué es lo que vino después de la Gran Depresión.*⁸

⁷ Jameson, Richard T.: *Halloween*. "Movietone News", febrero 1979. Páginas 60 y 61.

⁸ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. "Dirigido por", diciembre 1998. Página 32.

Carpenter manifiesta cuales son sus miedos, a la vez que no tiene problemas en aludir a los males del Capitalismo, desde su punto de vista, y esa visión es otra particularidad de su cine, la crítica al sistema estadounidense, que aboga por el bien de unos pocos en detrimento de las clases más pobres, un hecho que muestra, generalmente, de forma metafórica en estructuras de corte fantástico. Este tipo de críticas las traslada a la pantalla con el mismo esquema que, en los años cincuenta, lo hacían los directores de Serie B del fantástico. En aquel período, esas producciones hablaban de invasiones alienígenas o ataques de animales mutantes que amenazaban, en cualquier caso, a la humanidad. Bajo ese disfraz de relato de ciencia-ficción, se escondía el miedo a la entrada del Comunismo en la sociedad estadounidense, y como esos infiltrados podrían destruir el sistema. Carpenter repite modelo, repite estilo narrativo, repite género, pero varía el peligro: ya no viene de fuera, sino que está dentro, al tratarse de un mal funcionamiento del propio sistema. Hay que puntualizar, no obstante, que por encima de cualquier mensaje, este director siempre ha apostado por el espectáculo y no duda en decir que, aunque introduzca un mensaje en su cine, por encima del mismo está el objetivo primordial de su obra, que no es otra que entretener y divertir, como cuando él veía esas películas de los años cincuenta, en las que no veía comunistas, sino extraterrestres intentando invadir la Tierra, como él mismo explica:

*Cuando era un niño e iba a ver esas películas no veía esa correlación entre estas invasiones y los comunistas. Para mí eran monstruos que venían de otros mundos. En **La invasión de los ladrones de cuerpos** no se me ocurría ver a los rojos infiltrados en la historia. Pero creo que sigue habiendo una referencia inconsciente.⁹*

Esta dualidad de hacer cine espectáculo, a la vez que lanzar mensajes siempre críticos, no le impide alternar su trayectoria cinematográfica en el cine independiente y en los estudios, muy controlados, y que son un vehículo a favor del sistema que tanto critica. Para el director, trabajar en el cine independiente,

⁹ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. "Dirigido por", junio 1995. Página 35.

con presupuestos bajos, o en los estudios, con grandes costes, tiene poca diferencia, como él mismo admite:

Puedo hacer las dos cosas. El cine es básicamente contar una historia, da lo mismo el dinero que inviertas para conseguirlo. Cuando haces una película de bajo presupuesto tienes que ser un poco más creativo y tener los pies en la tierra durante todo el rodaje. Si es una superproducción, cuentas con todos los juguetes que quieras utilizar, el tiempo que necesitas y hasta puedes darte el lujo de divertirse mientras haces el film. Una película es tiempo, los costos deciden cuánto te puedes demorar para rodarla.¹⁰

Su tránsito por el Séptimo Arte ha sido, y es, esencial para reanimar una industria que apuesta descaradamente por un cine comercial pero que deja a un lado una visión más artesana, en el mejor sentido del término, de la realización cinematográfica. Es decir, hacer del cine un espectáculo creativo, vivo, con la imagen como protagonista, por encima de efectos especiales y otros recursos que suplan la imaginación. Esta visión del cine le ha llevado a ser calificado como una “rara avis” por parte de la revista “Dirigido por”:

*Hoy en día un realizador de las características de John Carpenter, es una “rara avis”, el superviviente de una especie en extinción. El director de 1997: **Rescate en Nueva York** es un cineasta de oficio a la vieja usanza que, atrincherado en la obstinada práctica de un género – el fantástico –, desafía a la generalizada despersonalización del cine americano contemporáneo. Carpenter es coherente consigo mismo, con su particular idea del cineasta como astuto fabulador, impenitente soñador y audaz creador de emociones, transgrediendo, en la medida de lo posible, toda norma establecida. “El terror y lo maravilloso se dirigen al*

¹⁰ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. “Dirigido por”, junio 1995. Página 37.

inconsciente – afirma el realizador –, dándole al espectador la oportunidad de expresar o canalizar sentimientos que no están bien vistos por la sociedad. A todos nos fascina lo prohibido”.¹¹

John Carpenter es un director con una doble moral un tanto pintoresca, porque a la vez que critica el Capitalismo hasta extremos, en ocasiones, radicales, admite y reitera que su afán es ganar dinero y muestra su temor por el desmoronamiento de ese mismo sistema que tanto gusta criticar. Pero al margen de actitudes personales, su visión del cine, su estilo narrativo, su planificación, su forma de plasmar el miedo, hacen de este uno de los directores que, a buen seguro, la historia del Séptimo Arte algún día reconocerá. De hecho, algunas de sus películas figuran ya en los anales del cine como clásicos del fantástico, como *La noche de Halloween*, *La Cosa*, *1997: Rescate en Nueva York* e, incluso, para no pocos críticos, su último trabajo, *Vampiros*. La relevancia de su obra ha quedado patente en distintas encuestas de críticos especializados para designar, según su criterio, las mejores películas de carácter fantástico de la historia del cine. Así, en el libro de Fred Lombardi, *Variety, book of movie list*, en el que se definen los mejores filmes de la historia, en el listado de los diez mejores títulos de ciencia-ficción, el autor sitúa en séptimo lugar a la ópera prima de John Carpenter, *Dark Star*. Igualmente, José Luis Mena y Miguel Juan Payán, en su libro *Las 100 mejores películas de carácter fantástico de la historia del cine*, eligen tres de Carpenter para situarlas en esta escogida selección, que son *1997: Rescate en Nueva York*, *La Cosa* y *Starman*, uno de los pocos directores que logra introducir tres títulos, sólo superado por James Cameron y Steven Spielberg, con cuatro cada uno, e igualado con Richard Donner y James Whale, con tres. Y por debajo, con dos, directores tan reputados del fantástico como Jack Arnold, David Cronenberg o Paul Verhoeven¹², lo que denota, para estos críticos, la relevancia e importancia de la obra carpenteriana, teniendo en cuenta que su primer título llegó a las pantallas en 1975.

¹¹ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre de 1995. Páginas 47 y 48.

¹² Esta lista, que encabeza *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926), sitúa en segundo y cuarto lugar dos títulos que han sido esenciales en la futura obra de John Carpenter: *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby y Howard Hawks, 1951) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), según el listado reproducido por Mena, José Luis y Payán, Miguel Juan en *Las 100 mejores películas de carácter fantástico de la historia del cine*. Madrid: Cacitel, S.L., Ediciones J.C., 1994. Página 15.

A pesar de su trayectoria, su trabajo no goza de las simpatías de los Estados Unidos y es mejor considerado en Europa. Carpenter, con la socarronería que le es característica, dice sobre este particular:

*En Francia soy un autor; en Alemania, un director de cine; en Gran Bretaña, un realizador de films de terror. En los Estados Unidos soy un don nadie.*¹³

Resulta, cuanto menos, curioso esta circunstancia. Pero los Estados Unidos, con la prepotencia que en muchos casos le es particular, no permite críticas tan furibundas hacia el sistema, hacia la forma de vida americana¹⁴. Y aunque es ignorado, lo cierto es que su cine goza de buena salud, al menos, ha revolucionado el cine de terror, lo que supone, al menos, un reconocimiento implícito, aunque más a las formas que al fondo, porque en las innumerables copias de sus películas, se ha buscado el terror, no el mensaje.

¹³ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

¹⁴ Si lo hace, siempre intenta maquillar los resultados para que el modelo social no salga especialmente cuestionado o vapuleado.

2.1. - APUNTES BIOGRÁFICOS

A la hora de analizar la obra cinematográfica de John Carpenter, es preciso, aunque sea brevemente, reseñar algunos apuntes biográficos de su vida, en los que se hayan algunas de las claves tanto de su pasión por el cine como del propio estilo que, de forma tan particular, ha hecho propio.

John Howard Carpenter, hijo de Howard Ralph Carpenter y Milton Jean Carpenter (cuyo apellido de soltera era Carter), nació un 16 de enero de 1948, en Bowling Green, Kentucky (Estados Unidos de Norteamérica). Su familia marchó a Bowling Green, Kentucky, donde su padre era el responsable del departamento de música en el Colegio Universitario 'Western Kentucky' e incluso participó como músico de sesión en numerosas grabaciones en Nashville, llegando a tocar como acompañante de sesión para Roy Orbison, Frank Sinatra o Brenda Lee. El progenitor de John Carpenter está considerado como uno de los precursores de lo que llegó a conocerse como 'Sonido Nashville'. La profesión de su padre explica la inclinación hacia la música que en sus películas se plasmó en la composición de las bandas sonoras o, cuanto menos, los temas principales de las mismas, colaborando, en ocasiones, con otro compositor para el resto del trabajo. La afición por la música no quedó relegada únicamente al cine, porque fue el creador de una banda, *The Coupe de Villes*, de la que formaban parte nombres que también han desarrollado su trabajo cinematográfico en el género fantástico y que desde sus inicios estaban muy vinculados a Carpenter, como Tommy Lee Wallace o Nick Castle. No sólo la música ha sido una de sus aficiones, porque otra es la de pilotar helicópteros y siempre que tiene la oportunidad de hacerlo en alguna de sus películas, lo encarna en la pantalla, como ya hiciera en *Memorias de un hombre invisible* y *Starman*.

Carpenter acudió a la misma escuela en la que su padre impartía las clases, pero su apego al cine se dejó notar desde su infancia. Con ocho años realizaba ya grabaciones con una cámara de ocho milímetros de su padre y esa

pasión por el mundo del Séptimo Arte¹⁵ le condujo a la Universidad de Carolina del Sur, en 1962, donde cursó estudios de Cinematografía que nunca concluiría, aunque a su favor hay que atribuir que es uno de los pocos directores contemporáneos que han cursado estudios de esta índole, como es el caso de George Lucas, autor de la serie galáctica *La guerra de las galaxias*.

Su precocidad en el mundo del cine es digna de elogio y no únicamente porque con ocho años manejara ya una cámara, sino porque con sólo catorce realizó, de manera artesanal, varios cortos de ciencia-ficción, de los cuales el primero más destacado fue *La venganza de la bestia colosal*, de cuarenta minutos de duración. Otro de ellos, *Gorgo contra Godzilla*, lo hizo creando las figuras de los monstruos con arcilla y, con suma paciencia, dándoles vida filmando los movimientos que, manualmente, imprimía a las figuras. También, con esa misma edad, filmó *Terror del espacio*, un corto que, a la postre, sería premonitorio en su carrera, al imprimir a un relato fantástico la estética y las características del *western*. Se atrevió, incluso, con una comedia fantástica, *Sorcerer from outer space*. Pero si estos trabajos, de por sí, ya eran un anuncio claro de su porvenir, lo refrendó con otro cortometraje, *El guerrero y el Demonio*, la primera ocasión que utilizó técnicas más sofisticadas de animación. Su último corto, de estos inicios en el mundo de la filmación, fue *Gorgon, el monstruo del espacio*¹⁶.

Alternando sus estudios, rodó *La resurrección de Bronco Billy* (1970), trabajo que le supuso el primer reconocimiento de Hollywood a su talento, al otorgarle el Oscar al Mejor Cortometraje de ficción. La Universidad reclamó los derechos sobre la cinta, lo cual enfureció a Carpenter. Por esta razón, cuando cuatro años más tarde, siendo aún estudiante de la Universidad de Carolina del Sur, se inició en el proyecto de un nuevo cortometraje, *Dark Star*, buscó la

¹⁵ Su amor por le cine es claro, no ya porque añore las películas de los años cincuenta, sino porque colecciona máquinas de filmar antiguas.

¹⁶ En estos inicios de un joven John Carpenter, deja constancia de su admiración por el género fantástico y, de manera particular, su pasión por la serie cinematográfica venida del Japón en torno al monstruo *Godzilla*, que él mismo reproduce en estos primeros trabajos. La lástima es que estos trabajos no podrán ser disfrutados por el público, así, al menos, lo asegura Carpenter, cuando dice: “*La Universidad de Carolina del Sur posee los derechos de La Resurrección de Bronco Billy, la decisión para distribuirlo en DVD depende de ellos. En cuanto a mis películas de ocho milímetros, nadie las verá nunca*”, en respuesta a una pregunta realizada a través de internet a lo largo de un *chat* fechado el 24 de febrero de 1999, en la dirección <http://circuits.cf.ac.uk/~spembsb/carp/interview/jcspeakstojpgpage.html>.

financiación por sus propios medios y dijo a la Universidad que tenía los derechos sobre la producción.

Este nuevo trabajo, con un metraje final de cincuenta minutos, era largo para comercializarlo como un cortometraje y excesivamente exiguo para exhibirlo como un largometraje. Logró ampliarla, después de conseguir más fondos, hasta algo más de ochenta minutos, y se convirtió en su ópera prima, hoy película de culto entre los estudiantes de cine en los Estados Unidos. Carpenter se mostró doblemente sorprendido al realizarla, al conseguir distribuirla para estrenarla, como cualquier otro título, pero la crítica fue especialmente severa, lo que le causó cierta desilusión, como él mismo comenta:

Fue una situación un tanto extraña. Nos preparamos muy bien para el mundo del cine. Nos pusimos en contacto con un productor y distribuidor llamado Jack Harris que nos dio el dinero para realizar la película. Luego se vendió a Brian Pictures y se exhibió en los cines de Los Ángeles. Fue un gran lanzamiento como el de una película normal y me quedé sorprendido. Pero también recuerdo que leí con horror mi primera mala crítica en la revista Variety. Me cogió desprevenido. Yo esperaba que al ser un joven principiante de sólo veintiún años, cuando saliera la película me subirían a una limusina y me dirían: "Carpenter, le esperamos en el plató". Pero no ocurrió así.¹⁷

Carpenter, en torno a su paso por esta Universidad, en la que permaneció seis años, se apuntó a todas las clases:

Me apunté a todas las clases que había. Aprendí todo lo que pude del manejo de la cámara, el sonido y el montaje.¹⁸

¹⁷ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

¹⁸ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Página 10.

Su atracción por el cine en general y por el género fantástico en particular lo puso ya de manifiesto con diecisiete años, cuando editó una especie de fanzine llamado *Fantastic film illustrated*, además de dos números especiales de unas revistas dedicadas a temas del fantástico, como fueron *King Kong Journal* y *Phantasm-Terror Thrills of the Films* a lo que sumó su entusiasmo a la hora de comenzar a realizar sus propios cortometrajes, en los que era el responsable máximo, al dirigirlos, montarlos, escribirlos y, gracias a los conocimientos adquiridos de música a través de su padre, componer la banda sonora.

Ahondando en sus años adolescentes se hallan también algunas claves de su posterior postulado cinematográfico. De un lado, le quedó grabado un consejo de su padre, quien le dijo que tenía que cuestionar la autoridad, comenzando por la suya propia, consejo que, según admite, le ha influido de manera decisiva en su vida. De otro lado, es un director que su infancia transcurrió a finales de los años cuarenta y la década de los cincuenta, años en los que la televisión con sus series fantásticas estaban en su máximo apogeo, al igual que los cómics y las películas de Serie B, películas bajas de presupuesto pero altas en imaginación. Este tipo de películas, unido al apogeo de esos años por los temas de corte fantástico, fueron decisorias en su futuro profesional, que se quedó prendado por el género, por sus maestros, por su estilo, sin olvidar nunca la voz de su padre que le instaba a cuestionar, siempre, la autoridad. Ahí nació un mito vivo del cine: John Carpenter.

No fue, sin embargo, único en esa generación de directores, aunque sí el que quedó marcado por la Serie B. Sus otros compañeros de viaje fueron marcando un ritmo, en la mayoría de los casos, muy distinto, aunque empezando todos ellos en proyectos modestos para pasar luego a dirigir superproducciones. Fueron los casos, por ejemplo, de Brian de Palma, George Lucas, Steven Spielberg, Joe Dante o Tobe Hooper, éstos dos últimos, a la postre, discípulos de Spielberg. Aunque también hubo excepciones que siguieron la ruta de la Serie B y el caso más palpable fue Larry Cohen.¹⁹

Fuera ya de la Universidad, se adentró en el mundo del cine con *Asalto a la comisaría del Distrito 13* como su primera película ‘oficial’, a la que

¹⁹ Su película más emblemática fue *Estoy vivo*, de 1973, pero a partir de ahí su obra decayó en interés, como lo demuestra una de las secuelas de este film, *Sigo vivo* (1978), aunque en 1982 realizó una película más que digna dentro de la Serie B, *La serpiente voladora*.

siguió *La noche de Halloween*, aún una de las películas de terror más taquilleras de la historia. Este arranque en el mundo del cine fue reconocido cuando en 1979, la Asociación de Críticos de Los Ángeles le otorgó el premio New Generation Award, como reconocimiento a sus primeros pasos.

En su vida privada, contraía matrimonio con la actriz Adrienne Barbeau²⁰ en enero de 1979, con la que tuvo su único hijo, John Cody Carpenter. Además de ser su esposa, participó en dos de sus largometrajes, *La niebla* y *1997: Rescate en Nueva York*.²¹ Esta colaboración se truncó en noviembre de 1988, fecha en la que se divorciaron. No quedó solo el director, puesto que años después se volvería a casar y, una vez más, con una mujer estrechamente vinculada al mundo del cine, la productora Sandy King, con la que convive desde 1990. Como en el caso anterior, la colaboración entre ambos es intensa. Fue productora asociada de *Están vivos*, produjo *En la boca del miedo*, *El pueblo de los malditos*, junto a Michael Preger y *Vampiros*, en esta ocasión con Don Jakoby.

En el periplo cinematográfico de Carpenter, no sólo sus dos esposas han participado activamente en su obra. Hay que hacer mención obligada a la productora Debra Hill, quien confió en este director desde sus inicios y que se mueve en el cine independiente y no duda en apoyar el inicio de directores con proyección de futuro.²² Estuvo con Carpenter desde el principio, primero como *script*²³ en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, posteriormente, fue la productora de *La noche de Halloween*, de la cual también fue, junto a Carpenter, guionista. Esta relación se mantuvo en *La niebla* y *1997: Rescate en Nueva York*, en la primera también como productora y co-guionista, nuevamente con el propio director, y en la segunda, en tareas de producción. El desembarco de John Carpenter en los grandes estudios, truncó esta unión que, no obstante, volvió a ser estrecha años después, con *2013: Rescate en Nueva York*, en la que es guionista junto a Carpenter y Kurt Russell.

²⁰ Se conocieron durante el rodaje de *Someone's watching me!* (1978) una película para televisión dirigida por Carpenter y en la que Adrienne Barbeau encarnaba a una lesbiana.

²¹ En *La niebla*, encarnaba a Stevie Wayne, la protagonista del filme. En *1997: Rescate en Nueva York* dio vida a Maggie, el personaje que daba a la película el cariz más humano de la misma y la puerta a una esperanza que Carpenter dejaba entreabierto.

²² Debra Hill ha sido una de las productoras del primer trabajo, como director, de Antonio Banderas, *Locos en Alabama* (1999), con notable éxito de crítica y público, dentro y fuera de los Estados Unidos.

²³ *Script*: Persona encargada de anotar, a medida que se realiza el rodaje, todos los detalles materiales.

2.1.1. – UNA CURIOSA PERSONALIDAD

La personalidad de Carpenter es, cuanto menos, peculiar. Su obra está marcada por su obsesión de cuestionar la autoridad, un hábito que le fue inculcado por su padre:

*Tengo un problema básico: El desarrollo como ser humano detenido. Y me he quedado bloqueado en mis quince años. Y cuestiono la autoridad. Mi padre me educó diciéndome: “Tienes que cuestionarlo todo, incluso a mí, no aceptes lo que digo como la verdad, simplemente porque lo digo yo. Pon en duda todo”. Y así me he mantenido desde entonces.*²⁴

Desde entonces, su obra ha estado impregnada por la desconfianza hacia todo. Hacia el sistema, hacia los estudios, hacia el poder, hacia la iglesia. Pero, sin embargo, su vida está marcada por múltiples contradicciones. Aunque se considera ateo, la religión es parte esencial en buena parte de su obra. Aspectos religiosos más o menos relevantes aparecen en algunos de sus títulos, como *La niebla*, *El príncipe de las tinieblas*, *Están vivos*, *En la boca del miedo*, *El pueblo de los malditos* y *Vampiros*.

Pero su contradicción más significativa radica en el ataque feroz que, en buena parte de sus películas, arremete contra el sistema, contra el capitalismo estadounidense. Habría que entender ese ataque no al espíritu del sistema, sino a su mala aplicación por parte de los que lo gestionan y moldean en la sociedad, porque de otra forma, sería un tanto peculiar que mientras en sus películas critica al capitalismo feroz, él se caracterice como una persona que no sólo trabaja por ganar dinero, sino que anhela hacerlo hasta cotas, en ocasiones, insospechadas. Se congratula cada vez que surge una secuela de *La noche de Halloween*, porque ello supone que recibirá un talón por los derechos y no duda en animar a sus seguidores a comprar copias de sus películas en *lasser disk*, porque ello supondrá también un porcentaje para él, como no tiene reparo en decirlo a través de un *chat* de Internet en el que era posible hablar con el director. He aquí algunos ejemplos:

²⁴ Sartori, Beatrice: *Entrevista a John Carpenter*. “La Esfera”, suplemento cultural de “El Mundo”, 26 de octubre de 1996. Página 12.

*Michael: He oído que **La Cosa** no fue muy bien porque la película era demasiado desagradable. ¿Es verdad? Yo no he visto la película.*

*Carpenter: ¡Michael, no escuches a los demás! En los próximos meses, ve a tu tienda de laser disk y compra la edición especial de **La Cosa**. Y si no quieres esperar, puedes enviarme directamente el dinero.*

*Glasfiber: ¿Va usted a hacer algún comentario para el estreno del laser disk de **2013: Rescate en Los Ángeles** como lo hizo con **1997: Rescate en Nueva York**?*

Carpenter: Me gustaría hacer ese laser disk que usted comenta, con tal de que me paguen mucho dinero.²⁵

²⁵ John Carpenter, en respuesta a una pregunta realizada por Internet a través de un *chat* el 24 de febrero de 1999, en la dirección <http://circuits.cf.ac.uk/~spemsb/carp/interview/jcspeakstojcpage.html>.

2.2. - ANTECEDENTES CARPENTERIANOS

Todo creador artístico de cualquiera de sus múltiples expresiones, ya sea pintura, escultura, música, literatura y también, por supuesto, cine, no está ajeno a multitud de influencias externas. Algunas de ellas se extienden en el seno de su propio campo artístico y otras tienen relación con su propia vida o su visión de la realidad, que se convierten en claros referentes que se dejarán notar en la futura obra del artista. Y el mundo del cine no es una excepción y las influencias existen y a las mismas, John Carpenter no ha podido ni ha querido escapar, al ser un cineasta que nunca ha escondido sus raíces cinematográficas y nunca ha renegado de los antecedentes en los que basa su cine.

Los factores que han influido de manera particular en la obra carpenteriana podrían dividirse en tres bloques. El primero, su propia experiencia vital, venida sobre todo de sus años de infancia; en segundo lugar, el tipo de cine con el que creció y, por último, en tercer lugar habría que situar las influencias recibidas de sus directores más admirados. A algunos de ellos los conoció a través de sus trabajos en la gran pantalla, como fue el caso de Howard Hawks, el que más ha calado en su obra. Otros fueron sus profesores en los años de universitario. Este cóctel, a lo que hay que añadir su propia experiencia adquirida título a título, su perspectiva de la realidad y su visión del mundo que le rodea, ha dado como resultado la obra cinematográfica de John Carpenter.

2.2.1. - EL CINE QUE ADMIRÓ

Carpenter creció viendo películas de los años cincuenta y sesenta y quedó prendado de las de corte fantástico y una de ellas, sobre todo, le marcó. Y no se trata de *El enigma de otro mundo*, tal vez su película favorita, sino de la primera que vio, con tan solo cinco años, *Vinieron del espacio exterior* (Jack Arnold, 1953). Esa experiencia, según relata el propio Carpenter, fue decisiva, al asegurar que al ver la cinta, quedó tan impresionado que decidió, en ese momento, ser director de cine. Un ejemplo de precocidad. Y no cabe duda que, aunque habla

de su deseo de realizar *westerns*, el cine fantástico siempre le ha atraído, máxime tras la impresión que le causó el visionado de esta película, como él mismo relata:

*A los cinco años mi madre me llevó a ver **Vinieron del espacio exterior**, de Jack Arnold. La sala era oscura y elegante. Allí se respiraba el ensueño. Me puse mis gafas de tres dimensiones y me fijé en la pantalla... Un meteoro se desplazaba por ella para venir a explotar, literalmente, delante de mis ojos... Salté y me precipité en busca de ayuda. Estaba bajo la impresión de un terror que nunca había sentido anteriormente... Al pasar miedo sentía a mi corazón palpar desmesuradamente y era presa de una excitación extrema, una intensidad que nunca jamás había probado con tanta fuerza. Pienso que en ese preciso momento supe que quería llegar a ser director de cine. El niño de cinco años que era no sabía si la escena de la que había sido testigo estaba realizada por un ser humano... Lo sentía como el fruto de la conducta de un dios diabólico e irónico, manipulando alegremente el fuego, la sombra y el sonido... Quería llegar a ser ese hombre, ese dios de fuego. Deseaba hacer probar a otros esas sensaciones que yo tuve.*²⁶

Además del cine estadounidense de su infancia, también bebía de las películas fantásticas del cine japonés, de ese subgénero nacido en 1954 con ***Japón bajo el terror de los monstruos***²⁷, que suponía el nacimiento cinematográfico de uno de los monstruos más carismáticos de la historia del cine, Godzilla, y que Hollywood no pudo con sus encantos y Roland Emmerich, el director de ***Independence Day*** (1996) rodó un *remake* estadounidense en 1998, que a pesar de sus soberbios efectos digitales, carecía de la fuerza y el romanticismo del

²⁶ Losada, Óscar. *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Páginas 9 y 10.

²⁷ Inoshiro Honda inició en 1954 un subgénero de ficción al crear a uno de los monstruos más míticos de la historia del cine: Godzilla. El éxito de la cinta generó un sinfín de títulos, como ***El rey de los monstruos*** (Motoyoshi Oda, 1955), ***Godzilla contra los monstruos*** (Inoshiro Honda, 1964), ***El hijo de Godzilla*** (Jun Fukuda, 1967), ***Galien*** (Jun Fukuda, 1972) o ***Gojira*** (Koji Hashimoto, 1984), por citar solo algunos ejemplos. Hollywood sucumbió a los encantos del monstruo y Roland Emmerich filmó en 1998 ***Godzilla***.

Godzilla original. Carpenter admite la influencia de los filmes japoneses, así como la decepción de la versión estadounidense:

Yo estaba enamorado del cine. También me gustaban mucho la ciencia-ficción y el terror. Siempre fui un gran admirador de Godzilla. Crecí viendo sus películas, por eso me desilusioné mucho con esta última versión. Me parece terrible lo que le han hecho al pobre Godzilla.²⁸

La influencia del cine japonés, concretamente de las películas de monstruos de aquel país, calaron profundamente en Carpenter, al igual que el cine que Hollywood producía en los años cincuenta en su vertiente fantástica, con invasiones extraterrestres o terrores que provenían del espacio. Sin percatarse de ello, era testigo de dos formas de hacer cine, la japonesa y la estadounidense de aquella época, que tras una máscara de cine fantástico, ocultaban los temores particulares que ambos países tenían por aquel entonces, una forma de plasmar una serie de pensamientos en la pantalla que con el paso del tiempo, Carpenter adaptaría a sus propios trabajos.

En los años cincuenta, en plena eclosión de la Guerra Fría con el resurgir de una nueva superpotencia de tinte comunista, la Unión Soviética, con postulados radicalmente opuestos al Capitalismo de los Estados Unidos, existía un temor ciego en este país a que el Comunismo se infiltrara en el Estado e intentara acabar con el modo de vida americano. Este temor, propio de la Guerra Fría, se reflejó en el cine a modo de metáforas, que no eran otras que las decenas de películas de ciencia-ficción que se realizaron en los años cincuenta. El Comunismo eran los extraterrestres que intentaban invadir la Tierra o el peligro que venía del espacio exterior y amenazaba con acabar con el planeta. En esa misma década, los japoneses habían sido incapaces de olvidar el tremendo golpe que supuso para su país, y sobre todo para sus gentes, las bombas atómicas que el ejército estadounidense lanzó contra Hiroshima y Nagasaki el seis y nueve de agosto de 1945, respectivamente, para doblegar al ejército nipón con una muestra cruel de la radicalidad humana, capaz de matar a cientos de miles de vidas

²⁸ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. "Dirigido por", diciembre de 1998. Página 34.

inocentes. Godzilla fue el hijo cinematográfico de la bomba atómica y el temor nipón a todo lo relativo a la energía nuclear. Este monstruo, nacido en el océano, se crea por una serie de mutaciones originadas por las radiaciones recibidas y ataca con especial virulencia a la isla japonesa, en lo que es una clara metáfora del ataque nuclear al Japón. Curiosamente, con el paso de los años, las sucesivas secuelas de Godzilla y demás monstruos que se han ido sumando a la galería de seres del cine japonés, han dejado de ser un peligro para la sociedad nipona y se han convertido en los aliados de la misma, defendiéndola de ataques externos e, incluso, en alguna ocasión han viajado a un lejano planeta para luchar contra monstruos alienígenas que planeaban atacar la Tierra.

Carpenter, décadas después, heredará esta forma de exponer los peligros que, a su entender, amenazan a la sociedad estadounidense, haciendo uso del mismo tipo de metáforas antes apuntadas, tanto japonesas como estadounidenses. Pero aunque la construcción de sus cintas es un calco de aquellas, el trasfondo será muy distinto. No ve amenaza alguna que venga del exterior, sino que avisa y da el toque de alarma del peligro que nace, precisamente, del corazón del sistema, un Capitalismo ultra conservador, altamente moralista y que coarta las libertades individuales a cambio de una supuesta mayor seguridad, seguridad que también pone en tela de juicio en algunos de sus trabajos. Aunque la visión de la situación sea opuesta en Carpenter y sus colegas de los años cincuenta, la estética de aquellas películas está muy presente en sus producciones e, incluso, la temática elegida como telón de fondo para enmascarar la fábula también son sumamente parejas, lo que da idea de la influencia que sobre este director tuvo esa gloriosa década. De hecho, se identifica más con el cine de aquellos años que con la etapa que le ha tocado vivir, lo que resulta esclarecedor a la hora de delimitar las influencias recibidas:

De tener la oportunidad de pedir tres deseos, uno de ellos sería el de poder dirigir en la época de los años cuarenta con la política de estudios que existía en Hollywood. Estoy convencido de que hubiera sido muy feliz de poder rodar en aquella etapa. Creo que estoy un poquito fuera de mi tiempo.

*Tengo mucha más mano para las películas de viejo estilo. Hay muy pocos filmes actuales que me interesen plenamente.*²⁹

Aunque el cine de ciencia-ficción de los cincuenta supuso una influencia sobre Carpenter, hubo una serie de títulos puntuales que fueron los que más marcaron su devenir en la industria cinematográfica. Además de la citada *El enigma de otro mundo*, películas como *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise, 1951), la adaptación cinematográfica de *La guerra de los mundos*³⁰ (1953) o *La humanidad en peligro* (Gordon Douglas, 1954)³¹, son trabajos que han calado en el cineasta, como lo hizo de manera especial *La invasión de los ladrones de cuerpos*³² (Don Siegel, 1956), que narraba como una especie alienígena iniciaba una invasión, pero de manera distinta. En vez del ataque frontal, se colaba entre la población en silencio, sustituyendo a humanos por réplicas exactas, pero alienígenas, que surgían de una especie de capullos venidos del espacio.

Hay que retroceder un año y situarse en 1955 para encontrar otro título que ha calado profundamente en John Carpenter, como fue *El experimento del Doctor Quatermass* (Val Guest, 1955), la influencia ha sido tal que este apellido, Quatermass, fue el elegido para firmar el guión de *El príncipe de las Tinieblas*. Las aventuras de este personaje fueron objeto de tres títulos más. En 1957 vio la luz *Quatermass II* (Val Guest, 1957) y la siguió *¿Qué sucedió entonces?* (Roy Ward Baker, 1967) y la última de ellas, *The Quatermass conclusion*³³ (Piers Haggard, 1979), todas ellas, a su vez, basadas en otras tantas series de televisión británica.

²⁹ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Página 18.

³⁰ Dirigida por Byron Haskin, se trata de una de las películas del género más importantes de la época. Contó con un presupuesto de dos millones de dólares, de los cuales, buena parte de ellos se destinaron a los deliciosos efectos especiales. El interés por llevar la novela de H. G. Wells a la pantalla no era nuevo. Directores como Cecil B. De Mille o Hitchcock ya se interesaron en el pasado por ella, pero la Paramount, que compró los derechos en 1924, decidió hacer la película en plena Guerra Fría. La importancia de esta película, una de las primeras que narra una invasión en masa de la Tierra por alienígenas, se refrenda en el homenaje que Emmerich le rindió en *Independence Day*, película con idéntico argumento y que si en la versión del 53 los extraterrestres mueren por un virus biológico, en la de 1996 lo hacen por uno informático. El avance de la ciencia también repercute en el cine.

³¹ Mejor exponente de un subgénero dentro del cine fantástico de Serie B de los años cincuenta, como era el peligro venido por la mutación de animales indefensos, en este caso, de hormigas que amenazan con acabar con toda la humanidad.

³² La película de Don Siegel es una de las piezas claves del futuro cine carpentereriano. El espíritu de la historia, una advertencia hacia la infiltración comunista, con un final pesimista, es retomado por Carpenter pero para advertir de los males del sistema conservador estadounidense y de manera muy especial en *Están vivos*.

³³ Esta serie cinematográfica es británica.

En los sesenta vio la luz otra de las grandes películas del género de la historia, *El pueblo de los malditos* (Wolf Rilla, 1960), que ofrecía otra forma de invasión, a través de niños que habían nacido de un grupo de mujeres que previamente habían sido engendradas, sin saberlo, por una fuerza alienígena. Esta película fue objeto de un *remake* por parte de este cineasta, con la que logró uno de sus mejores trabajos.

Antes de cerrar el capítulo de antecedentes, hay que mencionar, aunque tan sólo sea a título de curiosidad, una película que pudo suponer la inspiración para levantar uno de sus proyectos más emblemáticos: *1997: Rescate en Nueva York*. Se trata de la producción de 1975, *Nueva York, año 2012*, de Robert Clouse.³⁴ El argumento se centra, en un futuro cercano, en la ciudad de Nueva York, devastada por una guerra nuclear. La Humanidad se halla dividida en clanes y predominan dos de ellos: uno lo dirige un intelectual inteligente, frío y calculador, y el otro, un tipo bronco, tosco y brutal. No cabe duda que, de entrada, el origen es muy similar al arranque del filme de Carpenter, en el sentido de presentar un Nueva York apocalíptico en un mundo futuro y cercano, en el que conviven hordas a cuál más peligrosa y donde coexisten el intelectual y el frío y calculador. No cabe duda que, en cuanto a modelo de presentación o inspiración, es un título a tener en cuenta.

2.2.2. – SUS DIRECTORES FAVORITOS

John Carpenter no estuvo influenciado, únicamente, por el cine de los años cincuenta. También la admiración por un grupo de directores caló profundamente en su forma de entender el Séptimo Arte. En palabras del propio John Carpenter, sus maestros fueron:

“(John) Ford, (Alfred) Hitchcock, (Howard) Hawks, (Orson) Welles y (Roman) Polanski. Cada uno con su personalidad diferente, pero les une su preferencia clásica” aunque si ha de quedarse con uno lo hace con Howard Hawks:

³⁴ El antecedente se da en el hilo argumental y no hay que dejarse llevar por el título con que se estrenó en España, que no respetó el original que habría sido *El último guerrero*.

*“Ha sido capaz de hacer una gran película en cada género. Musicales, comedias, westerns, hizo de todo”.*³⁵

Si bien los directores antes citados han sido los maestros del cineasta, ha habido otros que han influido también en su obra y sobre todo destacan dos: George A. Romero, con su sobrecogedora *La noche de los muertos vivientes* y Sergio Leone le sedujo, a través del *spaguetti-western*, por las películas realizadas en la década de los sesenta, cuando vieron la luz la ópera prima de Romero o la famosa trilogía rodada en Almería de Leone, con Clint Eastwood de protagonista: *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno el feo y el malo* (1966), a la que sumó la portentosa *Hasta que llegó su hora*³⁶ (1968).

Hay que retomar en este punto la importancia que tuvieron en su carrera algunos títulos de estos directores. El primero de ellos, *Psicosis*, será la base, en buena medida, de *La noche de Halloween*. Carpenter, como hiciera Hitchcock, resta protagonismo a la historia para dar relevancia a la forma de presentarla a la pantalla. Busca la angustia, el terror, el miedo en el espectador y para ello no dudará en utilizar la imagen como su mayor aliado, una cámara que es un ojo por el que el espectador descubre el pánico.

La semilla del diablo, de Roman Polanski, es otro título a tener en cuenta de cara a su trayectoria cinematográfica. Polanski es un director que ha intentado eludir la grandilocuencia en sus películas y dar paso a la fuerza de la imagen como vehículo narrativo sencillo, pero eficaz, un estilo clásico perpetuado por John Carpenter. Con *La semilla del diablo*, el terror no lo alcanza por la sangre, inexistente, ni por la violencia física, de la que carece el filme, ni tan siquiera por los efectos especiales, que ni tiene ni son necesarios.

La noche de los muertos vivientes, ópera prima de George A. Romero, filmada en 1968, es una película esencial en la obra carpenteriana, como asegura el director:

³⁵ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Página 17.

³⁶ Esta película fue la que más influyó a Carpenter de la obra de Sergio Leone, como el propio director confiesa en la entrevista realizada por Assayas, Olivier, Le Péron, Serge y Toubiana, Serge. “Cahiers du cinéma”, número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 248.

*Hay una película que, en mi opinión, ha influido mucho al cine en general, que es **La noche de los muertos vivientes**, mucho más que **Psicosis**. **El exorcista** (William Friedkin, 1973) es la primera gran película de horror muy famosa, pero ya existía **La noche de los muertos vivientes**.³⁷*

Sergio Leone y sus *spaghetti-westerns* son la última referencia que hay que tener en cuenta para completar el abanico de influencias que han embriagado a John Carpenter, en mayor o menor medida. Lo que le atrajo del director italiano no fue tanto su forma de dirigir como el molde que llevó a cabo para sus protagonistas, molde que Carpenter calcaría en sus personajes más emblemáticos: Napoleón Wilson, en *Asalto a la comisaría del Distrito 13* y Snake Plissken, en *1997: Rescate en Nueva York* y *2013: Rescate en Los Ángeles*, además de que otros personajes, como los centrales de *La Cosa* o *Golpe en la Pequeña China*, también tienen fuertes connotaciones de este molde tan particular.

2.2.2.1 – Howard Hawks

Al hablar de los directores favoritos de John Carpenter y los que más han influido en su trayectoria como cineasta, hay que hacer mención especial a Howard Hawks³⁸, sin lugar a dudas, su director más admirado:

Aunque su influencia sea cada vez menos directa, sigue siendo mi cineasta preferido. Sobre todo a causa de su

³⁷ Assayas, Olivier; Le Péron, Serge y Toubiana, Serge: *Entrevista a John Carpenter*. “Cahiers du cinéma”, número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 241.

³⁸ Howard Hawks (Goshen, Indiana, 1896 – Palm Springs, California, 1977) es el director comercial donde los haya pero, al mismo tiempo, uno de los hombres que mejor cine ha sabido hacer. Ha dirigido películas de prácticamente todos los géneros y, al menos, ha sido autor de una obra cumbre del cine en cada uno de ellos. En 1932 dirigió el clásico del cine negro *Scarface*, la comedia no tuvo secretos para él, como lo demostró en *La fiera de mi niña* (1938) o *Luna nueva* (1940); el musical también engrosó su amplio curriculum, como lo demuestra *Nace una canción* (1948) o el cine de aventuras que tiene en *¡Hatari!* (1962) uno de sus grandes exponentes. Ha sido autor también de clásicos del séptimo arte como *Tener y no tener* (1944), *El sueño eterno* (1946) o *Los caballeros las prefieren rubias* (1953). Destacó en el *western*, con títulos como *Río Rojo* (1948) o *Río Lobo* (1970), pero sobre todo, destaca la excepcional *Río Bravo* (1959).

*saber hacer, de su punto de vista y de esa manera que tenía de marcar a cada película con su huella.*³⁹

*En mi opinión, Howard Hawks es el hombre que inventó el cine americano. Nos mostró como somos nosotros y como debemos ser.*⁴⁰

Carpenter sintió, desde su juventud, predilección hacia este director, al que cree uno de los mejores de la historia de la cinematografía, capaz de filmar obras maestras de distintos géneros. De hecho, en no pocas películas de John Carpenter aparecen homenajes hacia ese director idolatrado, del que se vanagloria en decir que, en una ocasión, disertó con él en un acto organizado en la Universidad cuando aún estudiaba cine. Aunque la mayor influencia que ha recibido de este director ha sido la idea del encerramiento:

*Sobre todo me ha influido por su sentido del encerramiento. En sus películas, incluso aunque el lienzo fuera muy grande, se las arreglaba siempre para llevar la escena a una zona delimitada; es sobre todo eso lo que me ha marcado, porque también tengo en la cabeza esa idea de que estamos siempre encerrados y atrapados en espacios cerrados.*⁴¹

Su interés y predilección por Hawks ha llevado a Carpenter a trabajar en un proyecto de cara a realizar un documental sobre este director. El problema radica en que quiere hacerlo para el cine, mientras que el Instituto Británico del Cine, quiere realizarlo para la televisión. Carpenter asegura que si no se hace para la gran pantalla, no afrontará este proyecto:

³⁹ Assayas, Olivier; Le Péron, Serge y Toubiana, Serge: *Entrevista a John Carpenter*. "Cahiers du cinéma", número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 240.

⁴⁰ Elrick, Ted: *Fuegos... Inundaciones... Alborotos... Terremotos... ¡John Carpenter! El príncipe de las tinieblas destruye Los Ángeles*. "DGA Magazine", febrero 1998.
<http://www.dga.org/magazine/v21-3/carpenter.html>

⁴¹ *Ibidem*.

*Usted no puede hacer una película sobre un director
hollywoodiense clásico en vídeo. No haré eso. O lo hago para el
cine o no lo haré.*⁴²

⁴² Elrick, Ted: *Fuegos... Inundaciones... Alborotos... Terremotos... ¡John Carpenter!: El príncipe de las tinieblas destruye Los Angeles*, "DGA Magazine", febrero 1998. <http://www.dga.org/magazine/v21-3/carpenter.html>.

2.3. – CARPENTER Y EL NUEVO CINE FANTÁSTICO

John Carpenter ha sido un revulsivo para el nuevo cine fantástico estadounidense, que bebe, directamente, de las tendencias de este director. No es algo nuevo, porque desde *La noche de Halloween*, ha ido rompiendo moldes y generado subgéneros en el cine fantástico, que han multiplicado los títulos, han creado tendencias y han marcado un cierto sentido evolutivo a un género que en los últimos tiempos padecía una falta total de ideas. Pasadas las décadas de los cincuenta y sesenta, muy prolíferas en películas de corte fantástico y de terror, el género quedó huérfano, vano en ideas. El cine italiano, con sus dosis grandilocuentes de *gore* y excesos, y el español, con un Paul Naschy triunfando más fuera que dentro de España, marcaban el ritmo de un género que, en los Estados Unidos, sobrevivía gracias al cine independiente. Cineastas como Larry Cohen, con títulos tan estimables como *Estoy vivo* (1973), que daría pie a una serie dirigida por el propio cineasta, así como a las inevitables imitaciones, o el canadiense David Cronenberg⁴³, con un cine extravagante, pero novedoso constituían los soplos de aire fresco a un género que los estudios parecían dar la espalda, salvo títulos muy concretos y de gran impacto, como *El exorcista* (William Friedkin, 1973) o *La profecía* (Richard Donner, 1976), las cuales generarían, ambas, sendas trilogías⁴⁴. En 1972 veía la luz *El otro* (Robert Mulligan, 1972), una película que presenta a un niño, quien perdió a su hermano gemelo, pero está convencido de que sigue vivo y entre ambos, en realidad un desdoblamiento de personalidad, cometen atroces acciones. En 1974, llegó a las pantallas *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974), un clásico ya del género, que no ahorra en violencia, sangre y escenas atroces, que bien podría asegurarse que mostraba, en aquel momento, lo que nadie se atrevía a filmar para la gran pantalla con tal realismo y sadismo. Esta película tuvo su importancia no sólo por su puesta en escena, sino por sus raíces, basada en un hecho real, lo que

⁴³ Dos películas de este director sobresalen en su carrera. *Vinieron de dentro de...*, una cinta de terror imaginativa y bien resuelta y *Videodrome* (1982), una visión ácida y crítica sobre el mundo de la televisión.

⁴⁴ *El exorcista II: El hereje* (John Boorman, 1977) y *El exorcista III* (William Peter Blatty, 1990) por parte de la primera y *La maldición de Damien* (Don Taylor, 1978) y *El final de Damien* (Graham Baker, 1981), de la segunda.

reconducía el cine de terror a contextos cotidianos, a hechos, si no ciertos, sí posibles.

En este contexto desembarcó John Carpenter, que en 1978 filmó *La noche de Halloween*. A partir de ahí, proliferaron las cintas de este tipo, con imitaciones que quisieron emularla. El propio Carpenter se embarcó en esa tendencia, escribiendo y produciendo una segunda entrega, *Sanguinario* y produciendo la tercera, *Halloween 3*⁴⁵, desmarcándose luego del resto de secuelas.

La noche de Halloween no sólo supuso el nacimiento de una serie en torno a la figura maléfica de Michael Myers, si no que provocó otra serie de películas que copiaban la idea de un psicópata al que apenas se le daban motivos para iniciar una carnicería en la que las víctimas propicias solían ser jovencitos descuidados. La más importante de todas, no por su calidad, sino por su calado entre el público y su interminable sucesión de secuelas, hasta nueve, fue la de *Viernes 13* (Sean S. Cunningham, 1980), que intenta calcar los ingredientes de la historia de Carpenter. En 1983, se estrenaba la cuarta entrega de la serie, con el subtítulo de *Capítulo final* para, dos años más tarde, retornar a la pantalla con el subtítulo *Un nuevo inicio*. Si los inicios habían sido brillantes, las imitaciones acabaron por ser burdas parodias, carentes de sentido y de una calidad no ya ínfima, sino ridícula. Aunque en todas ellas se pueden encontrar elementos referenciales a la historia que fue su origen, como es ese supuesto castigo al sexo incontrolado. Si *La noche de Halloween* se inicia cuando un niño asesina a su hermana tras verla en su casa retozando con su novio en un sofá y a lo largo de la cinta, las escenas previas de ‘cama’ son, en ocasiones, el preludeo de un nuevo crimen, en la serie de *Viernes 13* se perpetúa la idea y la imagen de asesinatos cometidos a jóvenes en plena efervescencia sexual. Es más, ese deseo carnal desencadena la serie, porque todo comienza cuando un niño muere ahogado mientras los jóvenes que tendrían que vigilar que ello no ocurriera estaban dando rienda suelta a sus deseos sexuales.

No paró ahí la influencia de la película de Carpenter; a lo largo de los años han visto la luz otros títulos que han querido emularla, pero sin gran fortuna.

⁴⁵ Carpenter, en realidad, no quería embarcarse en estas secuelas, pero la productora le obligó a ello y tuvo que aceptar por no verse envuelto en procesos judiciales.

Casos como *El asesino tras la máscara*⁴⁶ (David Paulsen, 1980); *Sabe que estás sola* (Armand Mastroianni, 1980), *Maniac* (Michael Carreras, 1980), *San Valentín sangriento* (George Mihalka, 1980), *El día de la madre* (Charles Kaufman, 1980), *El asesino de Rosemary* (Joseph Zito, 1981), o la aterradora *Henry, retrato de un asesino*⁴⁷ (John McNaughton, 1988), son ejemplos claros de lo expuesto. Existe un empeño en los cineastas que dirigieron estos títulos a la hora de querer explicar todo, darle un sentido, que termina por hundir la película⁴⁸.

2.3.1. – LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

Tuvieron pasar casi dos décadas, para que en los últimos años de los noventa un dúo de cineastas, el guionista Kevin Williamson, y el director Wes Craven, retomara el pulso del cine de terror iniciado por Carpenter en 1978 y lograra revitalizar un género que vivía de secuelas e imitaciones. En este contexto, Williamson y Craven no ocultan, en su forma de exponer el nuevo cine de terror, las reminiscencias carpenterianas y consiguen revitalizarlo, no tanto por aportar nuevas ideas, sino por lograr un producto final bien acabado, en el seno de la Serie B, con buen estilo narrativo y que cuida la puesta en escena. O lo que es igual, seguir los pasos marcados por Carpenter, como si de un manual se tratara. Esa nueva tendencia quedó abierta con *Scream, vigila quien llama* (Wes Craven, 1996) y seguida por *Sé lo que hicisteis el último verano* (Jim Gillespie, 1997), un nuevo cine de terror que, como siempre ha sucedido en la Meca del Cine, dio pie a múltiples títulos que pretendían seguir esa nueva hornada. Así se produjeron *The Faculty* (Robert Rodríguez, 1999), *Leyenda urbana* (Jamie Blanks, 1999) o secuelas a las que se les imprimió un nuevo *look*, como fueron los casos de *La novia de Chuky* (Ronnie Yu, 1999) o *Halloween H20: Veinte años después* (Steve Miner, 1998). Este resurgir de un nuevo cine de terror, fresco, de cuidado

⁴⁶ El éxito de *La noche de Halloween* llevó a las productoras a que el público identificara esa misma línea en el propio título, como es este el caso, que se describe a un asesino enmascarado.

⁴⁷ John McNaughton retoma en esta película uno de los principios carpenterianos, el de la inseguridad que puede afectar a cualquier ciudadano, por una expresión radical del Mal. Lo peor para este director es que se dejó seducir por los estudios tras el éxito de *Henry, retrato de un asesino* y a partir de ahí su incipiente obra cayó en picado.

⁴⁸ Los imitadores de *La noche de Halloween* no parecieron comprender que Carpenter reflejó en la pantalla al Mal y éste no necesita motivo alguno para atacar a sus víctimas y de ahí que el psicópata no hable, aparezca casi siempre sin rostro y parezca inmortal. En las imitaciones se buscan psicópatas de carne y hueso y hay un empeño, baldío, en explicar los por qué, explicaciones que ralentizan la narración y no pocas veces lo burdo de la excusa arruina el fino hilo argumental de la película.

aspecto y perfectamente acabado tiene estrecha relación con John Carpenter, porque estas nuevas películas siguen los caminos abiertos por este director en *La noche de Halloween*, lo que no oculta Williamson, un seguidor acérrimo de la obra carpenteriana:

*Para los aficionados al género, el periódico regreso de Myers siempre es bienvenido y era inevitable que el nuevo 'enfant' terrible del cine de terror, Kevin Williamson – guionista de las dos partes de **Scream** y de **Sé lo que hicisteis el último verano** y creador de la serie de televisión **Dawson** crece – cayera en la tentación de resucitar al mito, después de que Dimensión Films comprara la franquicia del personaje en 1994. Fanático declarado de la película de John Carpenter – confiesa que, con doce años, la vio más de diez veces –, Williamson ha coordinado con loable sentido de la oportunidad, este revival psicopático que, esencialmente, cuenta lo que contaban las otras secuelas de **La noche de Halloween**.⁴⁹*

La influencia carpenteriana en las producciones impulsadas por Williamson es palpable; una de las pruebas más fehacientes de ello es, además de proseguir con la saga de *Halloween*, el homenaje que hace a Carpenter en la primera entrega de *Scream*. Esta película es un homenaje al cine de terror moderno americano y, con un planteamiento novedoso, retorna a las formas del psicópata y las víctimas juveniles, en unos ataques mortales que se dan en barrios residenciales, supuestamente seguros. Un planteamiento que recuerda abiertamente a *La noche de Halloween*. A pesar de esta presentación, que parece ya manida, Williamson, como guionista, y Wes Craven, como director, realizan un producto de nueva estética, que no renuncia a sus raíces y a las que rinde culto⁵⁰. La cinta busca el miedo en la puesta en escena, la creación de atmósferas, encuadres y planificación cinematográfica, como uno de los propios personajes

⁴⁹ Sánchez, Sergi: *¡Este muerto está muy vivo!*. "Fotogramas", octubre 1998. Páginas 112 y 113.

⁵⁰ Craven es de la opinión que *La noche de Halloween* es el modelo del cine de psicópatas, al presentar Carpenter a un Michael Myers como un ser sin rostro e impertérrito, claro exponente del Mal (entrevista concedida a *Días de Cine*, de La 2 de Televisión Española. Martes 14 de diciembre de 1999).

explica, como si de un narrador se tratara, que toma como ejemplo y modelo, precisamente, *La noche de Halloween*. Esta película la ven el grupo de amigos, a la vez que el psicópata actúa en una escena que rememora otra del filme de Carpenter, en el mismo momento que la están viendo. Las concomitancias están presentes durante toda la película, hasta el hecho de que el psicópata de turno ataca siempre escondido tras una máscara. La fórmula la repite el tándem Williamson-Craven en *Scream 2* (1998), aunque en esta ocasión, el homenaje tiende al cine de terror italiano y redundante en mayor violencia física, toques de *gore* y sangre en abundancia.

Williamson pone en pie otro pilar del nuevo cine de terror, *Sé lo que hicisteis el último verano*, que juega con las mismas premisas carpenterianas. Una vez más, un asesino sin escrúpulos persigue a un grupo de jóvenes para acabar con sus vidas. Se calcan los formatos para crear atmósferas angustiosas, cuidar la narración y primar ésta por encima de la historia. Además, como sucedería en su secuela (de calidad sensiblemente inferior a la original), se dan situaciones que recuerdan a aspectos concretos de la filmografía carpenteriana: el asesino siempre aparece enmascarado y, en este caso, usa como arma un garfio con el que mata a sus víctimas, garfio que recuerda al que portaba uno de los espectros que desembarcaba en Antonio Bay en *La niebla*.

Williamson, junto a Robert Rodríguez haciendo las veces de director, es también guionista de *The Faculty*, otra película que homenajea sin disimulos la obra carpenteriana, en este caso, *La Cosa* y *Están vivos*. El filme recuerda las películas de corte fantástico de la década de los cincuenta y sobre todo al clásico de Don Siegel, *La invasión de los ladrones de cuerpos*, que a su vez es parte inspiradora de *Están vivos*. *The Faculty* narra una silenciosa invasión extraterrestre de la que se percatan unos jóvenes estudiantes, al apreciar que el comportamiento de sus profesores es extraño, hasta descubrir que han sido poseídos por alienígenas, que respetan su cuerpo para engañar a los humanos e iniciar una lenta pero segura invasión. El argumento, como luego se constata en su desarrollo, aclama sin disimulos la etapa dorada de la Serie B. Williamson no duda en tomar prestadas escenas de otra cinta mítica de Carpenter, *La Cosa*. Dos son los momentos esenciales que celebra a esta película. En la primera, los jóvenes estudiantes se someten a una prueba para comprobar quién puede ser

alienígena, calcada de *La Cosa*, cuando hacen una prueba similar para averiguar quién es quién entre los supervivientes de la base del Ártico. Incluso la puesta en escena y su planificación es similar, con las distancias propias de los contextos: una historia en el ártico, con adultos, y la otra en un instituto, con adolescentes. En ambos casos, todos se reúnen, llegan a la conclusión de que, dada la característica de los invasores, pueden pasar por humanos y sólo una prueba, a través de un producto que les delata, les hará salir de dudas. En otro momento, uno de los extraterrestres es decapitado y su cabeza sale, literalmente, corriendo al emanar de la cabeza unas patas, igual que sucedía en la película de Carpenter. Estos homenajes evidencian que el actual líder del nuevo cine de terror, cuyo mercado son los adolescentes, revive el cine carpenteriano y no tiene inconveniente en dejarlo reflejado en escenas calcadas, que no hay que tomarlas como plagios, sino como una manera de rendirle culto.

Otro producto que nace a la sombra de la filmografía de John Carpenter, es la séptima entrega de *La noche de Halloween*, producida por Kevin Williamson, bajo la dirección de Steve Miner, el que dirigiera la segunda y tercera entrega de *Viernes 13*, curiosamente, una de las sagas cinematográficas nacidas a raíz de *La noche de Halloween*. Williamson afronta una séptima entrega con la novedad de presentarla como una continuación directa de la original. Se vale del subtítulo, *Veinte años después*, y concibe un relato en que la protagonista vuelve a ser Laurie, encarnada nuevamente por Jamie Lee Curtis, que recuerda lo sucedido dos décadas atrás. La idea de Williamson no es otra que hacer “la” secuela de una de sus películas preferidas y para ello, la referencia no es la sexta entrega de la serie, sino el inicio de la saga⁵¹, enlazando el mundo carpenteriano con su percepción del nuevo cine de terror. También se advierte en este guionista que quiere revitalizar la serie y, sobre todo, hacer olvidar unas secuelas que sólo han provocado un bajón de calidad en la misma. La película cuenta con una anécdota, cuanto menos, curiosa. En un momento de la misma, alguien ve un filme por televisión, *Scream, vigila quien llama*. La curiosidad no viene porque el guionista aproveche la coyuntura para poner en televisión una de las películas por él escritas, sino por la imposibilidad de que en *Halloween H20* pudiera verse ese

⁵¹ Concretamente, las dos primeras entregas, que se suceden en dos días consecutivos, puesto que la segunda, *Sanguinario*, comienza donde acaba *La noche de Halloween*.

filme. La razón es sencilla. Se supone que el relato de la secuela de *La noche de Halloween*, en el seno de la propia historia, es real y que la película que dan por televisión, es ficción. Pues bien, en *Scream, vigila quien llama*, en un momento dado, los protagonistas ven por televisión *La noche de Halloween*. Enlazando ambas ideas, la incongruencia es palpable. En *Halloween H20* no se podría ver *Scream*, porque en esta película, *La noche de Halloween* es sólo un filme de ficción y de ser así, *Halloween H20* también lo sería y no lo es en el seno del relato. De ahí la incongruencia del momento, que se queda, sólo, en anécdota para el recuerdo.

No es únicamente el cine de Williamson, bien como guionista, bien como productor, el que rinde culto a Carpenter, sino que en la cuarta entrega de otra saga del género, *Muñeco diabólico*, se le rinde un homenaje curioso, divertido e inteligente. Se trata de la película de Ronnie Yu, *La novia de Chucky*, que arranca con un robo en una comisaría, donde se guardan pruebas de casos anteriores y existe una especie de museo de los asesinos más peligrosos. Metidos en urnas, el espectador puede ver la careta de Michael Myers de *La noche de Halloween*, la de Jason, de *Viernes 13*, ó la de uno de los diablos de *Hellraiser*⁵², tres apuntes al cine de terror de los ochenta de los cuales predomina el carpenteriano, puesto que la saga de *Viernes 13* es una de las ‘consecuencias’ de *La noche de Halloween*, lo que vuelve a resaltar la importancia en el nuevo cine de terror de la película que John Carpenter dirigiera en 1978.

El propio Carpenter se ha mostrado satisfecho con este nuevo tipo de películas y cree que en ellas se esconde la revitalización del género:

Yo lo llamo “la ola posmoderna del cine de horror cinico”. Me alegra, qué quieres que te diga. Han revitalizado el cine de terror y lo han transformado en el género más popular del momento. En la década de los ochenta, el cine de terror murió porque se quedó sin ideas. Por una razón o por otra, las películas de terror que se hicieron en esa época no lograron

⁵² Clive Barker, escritor de relatos de terror, debutó como director con esta película de 1987, que se convirtió en uno de los mejores exponentes del género de la década. Barker crea una película con unos puntos de vista sorprendentes del placer y el dolor y ahonda en la ambición humana como espoleta de su autodestrucción. La película contó con dos secuelas que perdieron el encanto de la original, *Hellbound: Hellraiser II* (Tony Randel, 1988) y *Hellraiser III* (Anthony Hickox, 1992).

*conectar con el público. **Scream**, vigila quién llama, logró cambiar esa tendencia, porque apuntó a un público que ya había visto todas esas viejas películas en video o en la televisión. De alguna manera **Scream** reconoce los conocimientos del espectador sobre cine de terror y lo hace participe de una especie de juego. Eso es lo que logró que la gente conectara con el filme y generara una recaudación lo suficientemente tentadora como para que los grandes estudios se pusieran otra vez a hacer películas de terror, pero apuntando a un público inteligente, que en Estados Unidos conoce al dedillo el género. No tengo idea de cómo esta estrategia funciona en el resto del mundo. En Estados Unidos apunta a un público que cree que es más inteligente que las películas que mire.*⁵³

Carpenter, fiel al género fantástico, no sólo abordó el terror, sino que también la ciencia-ficción y si bien en este campo su influencia no ha sido tan determinante como en el caso anterior, también existen apuntes que destacar sobre este particular. Lo cierto es que la vertiente del fantástico que se centra en la ciencia-ficción ha influido más en el cine carpenteriano que viceversa. Ha sido *1997: Rescate en Nueva York* la que más tendencias ha creado. Esta película contó con no pocas imitaciones aunque, curiosamente, venidas en mayor parte del cine italiano, con una estética que pretende recordar a las producciones estadounidenses. Así nacieron títulos como *2019: Tras la caída de Nueva York* (Martin Doman, 1983), *2020: Los rangers de Texas* (Kevin Mancuso, 1983) o *Roma: Año 2072* (Lucio Fulci, 1983), que ni tampoco disimula la estética del título para que las comparaciones remitan a la obra de Carpenter y garantizar así el éxito⁵⁴. En todos los casos, son productos de ínfima calidad que sólo toman como base el punto de partida de *1997: Rescate en Nueva York*: ciudades

⁵³ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. "Dirigido por", diciembre 1998. Página 35.

⁵⁴ En la década de los ochenta fue muy común, por parte de la cinematografía italiana, producir películas a la estela de éxitos estadounidenses, generalmente de acción o ciencia-ficción. Para ello no dudaban en copiar la idea, poner al frente del proyecto a un director italiano pero que en la mayoría de los casos bajo un seudónimo para pasar por estadounidense y buscar algún actor estadounidense para que figurara su nombre en los carteles como protagonista, aunque hiciera un breve papel.

asoladas en el futuro, en las que habitan bandas, a cuál más violenta, con afán de supervivencia y exterminio de sus rivales. Incluso en el cine de alto presupuesto, una secuela, *Mad Max III*⁵⁵ (George Miller y George Ogilvie, 1985), recuerda también la película original de Carpenter, al presentar una ciudad en el futuro asolada por las guerras y un antihéroe que deberá salvar a la raza humana. Es cierto que antes del filme de Carpenter, el cine ya había apostado por temas similares, como era la devastación nuclear que dejaba un mundo inhóspito y cargado de odios y rencores, pero a raíz del trabajo carpenteriano, este tipo de producciones amoldaron su estética a la ofrecida por este cineasta en la primera aparición en la gran pantalla de su mítico personaje, Snake Plissken.

Carpenter se convirtió en modelo a seguir, porque películas tan emblemáticas del género como *Blade runner* (1988), del británico Ridley Scott, o *RoboCop* (1987) del holandés afincado en Hollywood, Paul Verhoeven, no sólo no descubren nada nuevo, sino que siguen, en buena medida, el modelo carpenteriano. Aparece la figura del gobierno autoritario en un mundo futuro en el que la violencia es predominante, los gobiernos son corruptos y el sistema se pone en jaque por su propia política. Elementos éstos que tanto Scott como Verhoeven quisieron mostrar como novedosos, pero que esa visión apocalíptica del futuro había sido ya abordada por Carpenter, el primero en exhibir una imagen de los Estados Unidos con un gobierno cercano al fascismo, más radical aún en *2013: Rescate en Los Ángeles*.

En torno a la tendencia marcada por la secuela/*remake* de *1997: Rescate en Nueva York*, *2013: Rescate en Los Ángeles*, una de las últimas producciones de Hollywood del género, que sitúa la acción en un futuro cercano y desolador, es *Mensajero del futuro*, dirigida e interpretada por Kevin Costner. Dejando al margen las cualidades artísticas de la cinta, casi inexistentes, esta historia arranca de una manera un tanto peculiar, en lo que a la línea argumental se refiere. Es el año 2013, y los Estados Unidos, o lo que queda de ellos, despierta tras una larga guerra que ha dejado al país sin tecnología y la población, dividida, está inmersa en continuas luchas de supervivencia. Y en ese contexto aparece un vaquero solitario que hará las veces de antihéroe para hallar una paz final. Es

⁵⁵ Tercera entrega de *Mad Max, salvajes de autopista* (George Miller, 1980), película futurista que muestra un planeta desolado por una hecatombe nuclear.

curioso que la película arranque en el año 2013, el mismo en que sitúa la acción Carpenter. Y es más curioso aún, que lo haga en un país en la que la guerra les ha dejado sin tecnología, justo como concluye la segunda aventura de Plissken, por lo que parece que Kevin Costner pudiera haber tomado esa cinta de referencia para hacer su particular continuación. Claro que las distancias, una vez superadas esas coincidencias, son abismales, y no sólo en cuanto a calidad de ambos títulos, sino al trasfondo de los mismos. Carpenter es un rebelde, que no duda en arremeter contra el sistema, mientras que Costner es un aliado sin paliativos de los grandes estudios, sin los cuales nunca podría haber realizado esta producción o la que también interpretó y produjo, *Waterworld* (1996), muy similar, casi idéntica en planteamiento, pero cambiando la arena del desierto por las aguas de los océanos, además de que ésta última es de calidad netamente superior a *Mensajero del futuro*. Retomando la idea iniciada, Costner presenta a un protagonista que es antagónico a Snake Plissken, puesto que si éste es un ser individual, ajeno al sistema y contrario al Orden establecido, el cartero encarnado por Kevin Costner es el lado opuesto, alguien que lucha contra la anarquía y a favor de restablecer el Orden que la guerra destruyó. Es decir, lucha por una autoridad y un sistema, todo lo que detesta el personaje emblemático de John Carpenter. Bien podría decirse que Carpenter critica la política de los estudios y Costner la defiende a ultranza. Son, dos películas con un arranque que las une, pero con un fondo que las separa diametralmente.

Las influencias que el cine de Carpenter ha dado paso en el Séptimo Arte se podrían completar con alguna otra película que parece haber seguido sus pasos. Es el caso de *Society* (1989), de Brian Yuzna, que retrata una sociedad monótona, en la que vive una clase alta que, en realidad, son extraterrestres infiltrados en la tierra, que se alimentan de los humanos de las clases más bajas. Esta película recuerda a *Están vivos*, tanto por las formas de esa invasión silenciosa, de esos alienígenas que a la vista de los humanos parecen terráneos, pero que no lo son, además de esa estética de los años cincuenta que recuperó el cine carpenteriano y aquí intenta reproducir Yuzna, en torno a esa paranoia de una dominación y la metáfora de ámbito político y social: las clases más pudientes explotan a los de las más bajas en el escalafón social.

2.4 – CARACTERÍSTICAS DEL CINE CARPENTERIANO

A la hora de entrar a valorar la categoría de un director, se puede hablar del “creador”, el “artesano” o el “narrador”, como ejemplos más característicos. El primero es el que crea propiamente dicho. Se vale de un guión elaborado e introduce en la pantalla su fuerza creativa, personal y argumentada. El segundo, el “artesano”, es el director de valía, pero que trabaja por encargo y se ajusta a unos cánones que los productores conocen a la perfección. El cine de acción, sobre todo, está plagado de este tipo de directores. Por último, el “narrador” es el que se vale de su estilo narrativo para convertir una historia, aunque ésta sea insulsa y superficial, en un relato apasionado, en el que el guión está al servicio de la narrativa y no es, precisamente, uno de los aspectos más cuidados del producto. John Carpenter se ubicaría, principalmente, en este último apartado, porque ni está al servicio de una producción que imponga unos cánones⁵⁶, ni es un creador en el sentido estricto del término, aunque sí imprima una forma de ver, un fondo, en sus relatos. Carpenter se vale, para realizar sus películas, en su mejor baza, una narración visual que es el arma más útil para moverse en el seno del cine de bajo presupuesto.

No basta con ser un buen narrador, sino que hay que dar un paso más, el de la imaginación, la claridad de ideas, y participar de forma activa o cuanto menos marcar la pauta en el montaje. Hay que tener pulso para dar realce a la banda sonora; contar con una producción artística idónea y jugar con una dirección ágil, rápida, de planos altamente descriptivos, que suplan los torpes diálogos a la hora de la descripción de las distintas situaciones que puedan ir apareciendo en la historia, pero de manera que siempre la narrativa vaya en primer plano, como hilo fundamental de un argumento, como reconocen también los críticos:

⁵⁶ En el caso de John Carpenter ha habido alguna excepción, concretamente *Memorias de un hombre invisible*, realizada por encargo de Chevy Chase.

*Para Carpenter, lo fundamental es el ritual de la “puesta en escena”, siendo la historia a narrar la anécdota. Narrar es ante todo su finalidad y si el pretexto, el argumento a desarrollar, es hueco o está agujereado por errores o baches, no importa en absoluto.*⁵⁷

Carpenter narra con la cámara, da vida visual al relato, que se mueve no ante la cámara, sino que ésta va en su busca de manera natural y dinámica, con un uso habitual del *travelling*; planos descriptivos, siempre en un espacio acotado y en un tiempo breve, lo que da más dinamismo y frescura a la narración, que se libra de explicaciones absurdas que sólo lograrían remitir el ritmo de la acción. La acción se aleja de pausas, de comentarios, de apuntes, sólo deambula ante el espectador la mera descripción de los hechos. Apuesta por la narración, pero de manera que el espectador no se percate de los recursos cinematográficos utilizados en esa narrativa. Gusta también de un uso inteligente de la profundidad de campo, unos encuadres certeros, ángulos de cámara estudiados y una cámara siempre ágil y vivaz, que la pone al servicio de la propia acción, integrándose en la misma. Todos estos recursos, que logran crear una atmósfera agobiante, se llevan a cabo con naturalidad. Se muestra contrario a un uso artificioso de la cámara, al estilo de los realizados, por ejemplo, por Brian de Palma, los cuales no se compenetran con la acción, sino que se convierten en un elemento artístico más que cinematográfico, algo que Carpenter tilda como “masturbación”:

*A eso lo llamaría masturbación. Para ser honesto, debo admitir que he empleado la masturbación también en mi trabajo, pero trato de no ser demasiado autoconsciente. El director lleva unos pocos trucos bajo su manga y dice: mirad eso, contemplad cómo puedo hacerlo. Eso es vacío, no hay sustancia por debajo. Coge un filme como **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958). Las emociones subyacentes son tan fuertes que la técnica sólo las amplifica.*⁵⁸

⁵⁷ Freixas, Ramón: *John Carpenter, la geometría como pasión*. “Dirigido por”, noviembre 1981. Página 46.

⁵⁸ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones. Páginas 18.

Otro aspecto importante en su cine es el relativo al montaje. Pone siempre mucho empeño en el mismo y sí no lo hace directamente, como en algunos de sus trabajos, sí lo supervisa muy de cerca. Es consciente de que el montaje es un recurso básico para que la narrativa alcance ese protagonismo que le quiere imprimir. El montaje en el cine de terror es un arma más para la creación de atmósferas. Gusta de alternar planos en las secuencias más angustiosas para crear desasosiego y el espectador ignore de qué punto va a aparecer el peligro que subyace en la historia. Introduce las elipsis, bien con fundidos o fundidos encadenados, para aliviar a la historia de los momentos que no aportan nada nuevo y dar, así, fluidez al relato. Carpenter admite que gusta cuidar el montaje hasta grados inimaginables, para que la narrativa siga puntualmente su diseño:

*Soy cruel en la sala de montaje (...) Un viejo editor me dijo en una ocasión: "Si usted tiene tiempo suficiente para realizar el montaje, puede convertir una película mala en normal, una película normal en buena y una película buena en muy buena; y si dispone de más tiempo, en excelente".*⁵⁹

John Carpenter es un director un tanto particular, al convertirse en un cineasta al que le gusta controlar todo el producto final, todo el resultado, de ahí que sea guionista de algunos de sus trabajos o, en los casos que no lo es, adaptar el guión a sus propias ideas y pretensiones, sin ningún tipo de rubor, porque dice que la película es del director, no del guionista:

Un guión no es una película. Es un fajo de palabras. El director hace el filme. Todos esos otros capullos pueden largarse. Yo he realizado guiones para otra gente. Ojos fue dirigida por Irvin Kershner y él es el autor de esa cinta, no yo. Como director, yo soy el autor de mis películas. Sé que no es un punto de vista popular con los escritores, lo siento. Si el escritor

⁵⁹ Ferrante, Anthony C.: *Entrevista a John Carpenter*. "Issue 9.0.", 2 de octubre de 1999. http://www.eonmagazine.com/archive/9810/features/interview/carpenter/features_frameset.htm.

*cree que es el autor, deja que meta su filme en un proyector.
 Luego ya veremos y le echaremos un vistazo.⁶⁰*

Su talante subversivo queda patente en sus propias expresiones, en muchos casos más parecidas a retos que a opiniones, como los propios planteamientos que lleva a cabo en la pantalla. Y esa opinión sobre el guión es un claro referente que evidencia su forma de ser, su aire crítico con todo y con casi todos, lo que le ha convertido, de un lado, en un cineasta de culto en un nutrido grupo de cinéfilos y, por otro, en ser un director respetado e, incluso, temido en cierta medida, por lo que pueda plasmar en una nueva película. De este carácter, que se presume rudo e incluso autoritario, se puede entender ese afán suyo por controlar todos los pasos de producción de la película, desde el guión, bien escrito por él y, si no es así, moldearlo a su imagen y semejanza; componer la banda sonora, que vaya muy acorde con cada una de las escenas; supervisar el montaje, si es que no se encarga de él directamente, y ponerse tras la cámara en las tareas de director y, en ocasiones, delante para un pequeño cameo. No oculta, más bien lo contrario, su afán por controlarlo todo:

*Me gusta la idea de hacerlo todo yo mismo. ¡Hasta
 revelaría la película si pudiera! Es la unidad de un conjunto de
 factores lo que crea la emoción y te lleva a pensar que ves más
 que lo que hay en la pantalla.⁶¹*

Todas estas características hacen pensar en este cineasta como un director de carácter, sumamente personal al que le gusta controlar la producción de principio a fin, hasta el punto de renunciar a las grandes producciones si esa garantía se le niega, lo que respalda su carácter insurrecto que prefiere abandonar los estudios antes que someterse a sus más que rígidas normas, como él admite:

⁶⁰ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Página 18.

⁶¹ Assayas, Olivier, Le Péron, Serge y Toubiana, Serge: *Entrevista a John Carpenter*. "Cahiers du cinéma", número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 244.

Cuando alguien me pide algo lo hago. Podría haber cambiado el final de la película, podría haber cambiado el principio, la podría haber escrito de nuevo o la podría haber montado otra vez. Pero si me ordenan que haga algo, nadie va a conseguir nada fácilmente. No me digan lo que tengo que hacer, no me obliguen a hacer lo que no quiero. Ese fue el problema que tuvimos. Me gusta que me traten como a un profesional y como persona, con una cierta dignidad. No lo hicieron así. Aquel roce supuso otro cambio en mi carrera, he sufrido varios y en aquella ocasión le dije adiós a trabajar con los estudios. Adiós.⁶²

2.4.1. – UNA HISTORIA CASI ÚNICA

Analizando la filmografía de John Carpenter, centrando dicho análisis no tanto en las historias que cuenta sino en el esquema, podemos afirmar, sin riesgo a equivocación, que siempre filma la misma película⁶³. El fundamento de la práctica totalidad de sus proyectos es el eterno enfrentamiento entre el Bien y el Mal, aderezado en cada caso a forma de metáfora en distintas situaciones y bajo diversos personajes que se reparten entre los de un lado y el contrario. Es algo en lo que ha coincidido, prácticamente por completo, la crítica, como, a título de ejemplo, apunta Gérard Delorme:

Apasionado del cine clásico, John Carpenter desembarcó en el mundo del cine en los años setenta, en una época en la que el cine necesitaba de nuevas formas para contar historias que, en su base, siempre son las mismas.⁶⁴

En el fondo de todas sus películas esconde un mensaje primordial, que en ocasiones afecta a todo el relato y, en otras, se centra de manera más considerable en alguno de los personajes. Sitúa el Bien en aquellos que aman su

⁶² Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

⁶³ En el sentido que las características de sus películas son una constante en su obra.

⁶⁴ Delorme, Gérard: *Carpenter, si c'était à refaire...* "Première", diciembre 1996. Página 105.

libertad en el sentido más amplio del término y arremete contra las cortapisas que impone el sistema. El Mal es el propio sistema que aliena y controla la sociedad, aunque en ocasiones, se centra en aspectos concretos del mismo y no en su globalidad. Y como resulta obvio, éste último es el poderoso y el aglutinador de masas por su práctica propagandística. El Bien, es la minoría, los solitarios luchadores que se enfrentan al propio sistema. De ahí se deduce una de las características de sus pilares, que descansan en las personalidades de sus protagonistas, que siempre se moverán en unos parámetros muy similares en pos de su supervivencia.

Carpenter ha planteado toda su obra en un esquema simple que ha seguido siempre al pie de la letra. Dos bandos contrapuestos que se ven enfrentados por razones aleatorias, puesto que nunca se han buscado mutuamente, sino que se han encontrado y uno de ellos, generalmente el Bien, ha luchado por su supervivencia. Esta historia repetida, vestida de distintas formas, forjadas por los contenidos y situaciones de cada una de las películas, ha ido acogiendo el pesimismo carpenteriano sobre la sociedad estadounidense, de manera que, por una parte, el sistema cada vez lo identifica con más nitidez con el lado oscuro y, por otra, que nadie es puro, como sucedía, por ejemplo, en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, *La noche de Halloween* o *El pueblo de los malditos*, películas éstas en las que se podían encontrar personajes de corazón abierto y pensamiento incorrupto.

Carpenter rehuye la típica fórmula de las grandes superproducciones de Hollywood, en las que el Mal es definitivamente vencido y el protagonista no sólo sale victorioso, sino que logra insertar una sonrisa plácida entre los espectadores al lograr el amor de la chica. No sólo sus personajes no logran a la chica, sino que en sus películas, el lado oscuro triunfa de alguna manera e incide en este pesimismo. Traza mensajes pesimistas, sombríos, habla una visión yerma del futuro y lo constata en esas conclusiones en las que el Mal sigue acechando a una sociedad que cada vez se vuelve contra sí misma.

2.4.2. – CREACIÓN DE ATMÓSFERAS

Carpenter no duda en utilizar patrones fijos en toda su obra. Al estilo narrativo y al esquema en torno a una historia que se repite, se suma otra

característica que se antoja vital en toda su filmografía, como es la creación de atmósferas siempre inquietantes y, en muchas ocasiones, aterradoras. Para alcanzar este objetivo es imprescindible su vigor narrativo, que duda cabe, pero es también vital su obsesión por presentar la acción en un tiempo corto, a ser posible casi real, o al menos que el espectador tenga esa sensación, así como ‘encerrar’ a los protagonistas en cotos muy delimitados de los que no puedan huir sin enfrentarse al peligro que les acecha en el exterior. A todo ello suma otro factor a tener en cuenta, el miedo a enfrentarse a lo desconocido, a un final incierto, lo que no sólo provoca terror a los protagonistas, sino que angustia a los espectadores.

El juego con el tiempo es importante si se quiere crear terror y Carpenter lo entendió desde el primer momento, sobre todo de uno de sus maestros, Alfred Hitchcock. Una historia presentada en un contexto temporal incierto, en el que el espectador no sabe cuándo puede llegar el final, no crea tanta tensión como saber que el tiempo juega en contra de los protagonistas y que se acaba a pasos agigantados. Esa angustia creada por el factor tiempo es absoluta y crea una tensión añadida a los otros factores. El hecho de manejar el tiempo, le permite obligar a los personajes a entrar en una encrucijada en ocasiones casi suicida, porque el espectador es consciente que si en un plazo concreto, los protagonistas no han resuelto su problema, su final será trágico.

Otro elemento, el contexto en el que se desenvuelve la narración, es también esencial. Carpenter, como si tuviera un síndrome de claustrofobia, se empeña en encerrar a sus personajes en cotos muy delimitados, en ocasiones tanto que se reduce a unos pocos metros cuadrados. En otros casos, les da más ‘libertad’ y les deja moverse por una base científica, una ciudad o un pequeño pueblo americano. En opinión de Óscar Losada, este esquema responde a la idea de que en el exterior se acumulan los miedos a lo desconocido y en el recinto interior se respira tranquilidad, pero sufriendo, cada vez más, la presión externa:

Esta situación retoma los miedos atávicos a lo que se encuentra afuera y desconocemos, sumiéndonos en la incertidumbre y el miedo. Cuando estás en tu espacio perfectamente delimitado, en el que dominas la situación, sabes que nada se saldrá de su cauce. Lo que existe allí fuera es un

*misterio que no conocemos y que no sabemos cómo reaccionará (...) pero el germen nocivo está en el exterior y de ese lugar provienen muestras peores pesadillas, aquellas que no nos dejarán dormir en paz y que nos conducen a una situación límite.*⁶⁵

A pesar de esta aseveración, el interior en el que se recluyen los protagonistas no presupone, de antemano, que sea un lugar seguro, más bien una trinchera para afrontar el peligro que en cualquier momento puede ceder, de ahí la imperiosa necesidad de acabar con la amenaza antes de que eso ocurra. Lo cierto es que los protagonistas tienen un corto radio de acción para desenvolverse y ello conduce a una situación estremecedora que alimenta esa ambientación buscada por Carpenter de situar siempre a sus personajes en una encrucijada⁶⁶.

Este elemento, junto con el del tiempo, se unen para crear esa atmósfera tenebrosa. La misma conduce a otro parámetro imprescindible en el cine carpenteriano, como es el miedo a lo desconocido, el temor que todo ser humano siente cuando ha de enfrentarse a una fuerza, un ser o una situación que desconoce, lo que le provoca una sensación de temor y alarma. El cine de este director basa, en buena medida, su grado de intensidad en ese aspecto, el enfrentamiento eterno a los miedos de cada cual. Sus películas, desde esa perspectiva, alcanzan una panorámica distinta, además del mensaje que trasladan en sus fábulas. Carpenter siempre ha asegurado que, además de esas ideas, su intención es la de generar terror y que mejor para hacerlo que poniendo cara a cara al espectador con sus miedos más recónditos. En todos sus trabajos, los personajes se enfrentan a algo más fuerte que ellos, a situaciones tal vez imposibles, pero que el deseo de supervivencia les hace luchar. No deja de ser la lucha diaria de cada ser humano. El miedo al fracaso, el miedo al trabajo, el miedo a las relaciones de pareja, el miedo a un reto nuevo. El miedo a cada decisión vinculante que se toma en la vida. Y Carpenter traslada sus propios miedos. Su miedo a un futuro incierto, de penuria económica, de desolación, de falta de libertades, de caos, de

⁶⁵ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Página 75.

⁶⁶ El director ha mostrado siempre su temor a lo desconocido como origen de los miedos de cualquier persona y es, precisamente, esto lo que refleja en sus películas. El hombre enfrentándose a sus miedos, a aquello que desconoce pero que teme y la única forma de sobrevivir es enfrentarse a ese peligro.

mando dictatorial. Es un factor presente en su obra, porque es John Carpenter quien arrastra esos propios miedos que luego traslada a sus historias bajo diversas formas, como el director admite:

Todos los seres humanos se asustan por las mismas cosas. Todos nacemos con los mismos miedos. Tememos a lo desconocido, a la muerte, a la desfiguración, a la pérdida de un ser querido, al dolor, a la enfermedad. Y a veces, esos miedos se pueden extender a otros territorios, como a la intimidad y otras cosas que varían de acuerdo a cada persona. Todos tenemos miedo. Los niños y los adultos. El género del cine de terror es el que se encarga de poner rostros a esos miedos. Los podemos vestir de monstruos, de vampiros, de extraterrestres, pero en realidad son sólo los miedos humanos, disfrazados.⁶⁷

La planificación y la puesta en escena son también fundamentales, máxime en un género como el fantástico, que vive en gran medida del sobresalto y la sorpresa y son estos aspectos también muy relevantes y bien logrados en su cine:

El estilo de John Carpenter se fundamenta en unos pocos elementos expresivos trabajados al límite de sus posibilidades. Elementos que rozan el más sensual primitivismo fílmico. Basta recordar ese brioso montaje de acciones paralelas, como medio de provocar la inquietante dilación, rítmica del relato, fragmentando aquellas en numerosos insertos, planos-contraplanos y agresivas angulaciones de cámara. Además, debe subrayarse el expresivo tratamiento del espacio cinematográfico que le otorgan un sutil pero evidente protagonismo pasivo en la creación de atmósferas. La puesta en escena está cuidada al milímetro, valorando al máximo la composición del encuadre -- muy destacado por el impactante

⁶⁷ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. "Dirigido por", diciembre 1998. Páginas 32 y 33.

*uso del formato panorámico – y un tenebrista empleo de la luz y el color. El poder de la imagen, con sus múltiples implicaciones poéticas y dramáticas, es la esencia del talento carpenteriano, su sello y su firma.*⁶⁸

Carpenter se ha caracterizado siempre por el uso de unos decorados muy someros; juega más con los espacios y la luz a la hora de encuadrar sus escenas que con otros elementos a priori más vistosos pero menos efectivos que una sabia planificación. De hecho, sus películas se caracterizan por una decoración que podría, incluso, de tildarse como pobre, entre otras cosas, porque no es fundamental para lograr ni el ritmo narrativo ni el clímax buscado. El hacer carpenteriano se basa, fundamentalmente, en la fuerza de la imagen y como ésta se traslada al espectador. De ahí que los encuadres, en muchas ocasiones, encierren a los personajes, además de la barrera física que delimite su quehacer en la narración. La iluminación y la profundidad de campo son esenciales conjugando, en ocasiones, al unísono al verdugo y la víctima. Este tipo de encuadres, en los que el personaje ignora el peligro, pero que el espectador descubre, es vital para generar terror. Carpenter narra algunos de sus secretos para crear estas atmósferas:

*Un pequeño truco para que la acción produzca más miedo consiste en aprovechar la oscuridad y dar sensación de claustrofobia, proyectando la luz sobre los actores, y detrás de ellos sólo se ve la oscuridad. Todo el tiempo hay que acorralar al personaje para que no sepa nunca por dónde escapar.*⁶⁹

Es algo que descubrí cuando era estudiante. Es una combinación entre dónde pones la cámara, el tamaño de la lente que usas, la música y los efectos de sonido. Todo tiene que funcionar conjuntamente, como un ballet, para que resulte. Hasta podría decirte cuánto tiempo tienes que esperar hasta que

⁶⁸ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 48.

⁶⁹ Losada, Óscar. *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Páginas 27 y 28.

*llegue el momento justo para dar el susto, pero la idea básica es que los espectadores saben que lo vas a intentar, pero no saben cuándo. Hay que hacerlo cuando no se lo esperan. Es algo que no planifico, lo hago por instinto en el set. He aprendido a no planificar. Tienes que ponerte en el lugar del narrador y dejarte llevar por tus instintos.*⁷⁰

2.4.3. – MENSAJE SOCIAL

El cine carpenteriano está impregnado de un mensaje social, de una crítica y en muchas ocasiones no la expone de manera directa y lo hace a su estilo, a forma de metáfora o de fábula, pero siempre de manera comprometida y arriesgada, dado que una sociedad como la estadounidense no suele mirar con buenos ojos a aquel que arremete contra un modelo social como el estadounidense, algo que parece ser intocable en este país. Aún así, Carpenter apuesta por ese compromiso, como él mismo afirma:

*Todas mis películas están socialmente comprometidas. Algunas, simplemente, son más sutiles.*⁷¹

2.4.4. – VISIÓN CRÍTICA DE LA AUTORIDAD: EL DESAFÍO A LOS ESTUDIOS

Carpenter cuestiona la autoridad, dibuja un panorama pesimista, habla de la inseguridad en la sociedad americana y de la injusticia social que subyace en los Estados Unidos, donde los estratos más desfavorecidos son relegados a un segundo plano y el sistema se vale de los medios de comunicación para dibujar una situación idílica que olvida una realidad latente. Este tipo de críticas dibujan un panorama oscuro en el futuro americano.

El cine carpenteriano se caracteriza por el enfrentamiento con el sistema y, por ende, con los estudios, que no dejan de ser acólitos del Orden. Prueba de ello, es que filmes del tipo de *Rambo* (George Pan Cosmatos, 1985), eran consideradas casi oficiales por el entonces presidente de los Estados Unidos,

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ John Carpenter, en respuesta a una pregunta realizada por Internet a través de un *chat* el 24 de febrero de 1999, en la dirección <http://circuits.cf.ac.uk/~spemsb/carp/interview/jcspeakstojcpage.html>.

Ronald Reagan⁷². Carpenter deja clara su ruptura con la ‘política’ oficial de los estudios al presentar no ya una sociedad al borde del abismo, sino un estrato político y de mando autoritario, que discrimina a las menos pudientes. A diferencia de los estudios, no habla de ‘garbanzos negros’, sino de todo un gobierno marcado por un cariz nada saludable. Es más, las escalas más bajas de la cadena de mando suelen ser, en su cine, los más honestos y fieles a su profesionalidad, pero según se asciendan posiciones, el grado de autoritarismo y despotismo van en aumento. El punto álgido se alcanza con la figura del presidente de los Estados Unidos y, claro está, sus acólitos. Es en esta representación del poder supremo donde se hayan las grandes fisuras existentes entre su cine y el de Hollywood. Tan sólo en dos películas, Carpenter ha tratado la figura del presidente y en ninguna de las dos, el mandatario estadounidense ha salido bien parado. En *1997: Rescate en Nueva York* y su secuela/remake, *2013: Rescate en Los Ángeles*, la figura presidencial ha sido el eje de fuertes críticas al sistema y al poder establecido. Carpenter no disimula su desencanto por el sistema y su cúpula, movido más por intereses concretos que por los institucionales⁷³.

La visión de la máxima autoridad de los Estados Unidos, y lo que representa, es diametralmente opuesta a la que presentan las grandes producciones de Hollywood, que suelen inclinarse por un presidente honesto, valiente, patriótico y sacrificado por su país, siempre con un talante altamente democrático que ha de enfrentarse a otros cargos de la administración corruptos, pero deja siempre explícito que el sistema funciona y el mismo permite la depuración de las piezas corruptas. En los últimos años, los estudios han producido distintas películas con estos rasgos. Baste citar, a título de ejemplo, alguna de ellas. *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) es un buen exponente; el presidente es dibujado con los rasgos más humanos y patrióticos que puedan pensarse y llega a rayar los tópicos más recalcitrantes del sistema perfecto. El presidente es un fiel amante de su esposa en un idílico marco familiar. Se preocupa en grado sumo por la suerte de los ciudadanos y no duda en arriesgar la vida, subiéndose a un avión

⁷² Este tipo de películas, producidas por los estudios, presentan a un héroe que no duda en arriesgar su vida por perpetuar el sistema americano, visto éste como ejemplo a seguir en todo el mundo.

⁷³ Carpenter perfila a los representantes del poder como seres humanos con todas sus carencias, defectos y oscuridades, que se dejan vencer con facilidad por el lado oscuro en busca de un beneficio personal a costa de los demás. Muy al contrario que los estudios, que se esfuerzan en enseñar a una clase dirigente sacrificada por su pueblo y que luchará por que el mismo goce de sus mayores libertades y su más alto grado de bienestar.

militar, para combatir a las hordas alienígenas, en una lección de demócrata y sacrificado. No duda, asimismo, en destituir a aquellos cargos corruptos y velar por el buen funcionamiento de un sistema. Semejante panorama se percibe en *Air Force One*, (Wolfgang Petersen, 1997). En este caso, el presidente es un decidido defensor de las libertades y contrario a los grupos radicales que apuestan por la coacción y el terrorismo. El presidente es humano, amante de la familia, pero comprometido con su país, en otra película que parece un mensaje propagandístico de las bondades del sistema americano, el cual también depura a los que se mueven por intereses personales o ideales cuanto menos dudosos⁷⁴. Igual sucede en *Asesinato en la Casa Blanca*, que repite cánones de un presidente honesto y dado a su país, moderado en las formas y con un profundo sentido de familia y Estado. Son ejemplos, éstos, que nada se parecen a los postulados de Carpenter. Mientras Hollywood se esfuerza en presentar un sistema idílico, democrático, humano y familiar, el cine carpenteriano dibuja un panorama sombrío, debido al talante autoritario e insolidario de sus más altas cotas de poder.⁷⁵

2.4.4.1. – Los personajes y el modelo social

Un análisis del cine de John Carpenter no estaría nunca completo si no se hace un apunte en torno a los personajes carpenterianos y a los modelos sociales que dibuja este director. Son dos elementos éstos que van estrechamente unidos, puesto que el tipo de personaje lleva implícito un modelo social. Entre los personajes hay que delimitar dos grandes bloques principales: aquellos que defienden o se postulan al lado del sistema y los que se muestran contrarios al mismo. Obviamente, se decanta por estos últimos y en ese bloque se mueven los personajes principales de sus películas. Refleja en ellos sus propios pensamientos subversivos que cuestionan reiteradamente la autoridad. Así nacen Napoleón Wilson (*Asalto a la comisaría del Distrito 13*), Snake Plissken (*1997: Rescate en Nueva York* y *2013: Rescate en Los Ángeles*), John McReady (*La Cosa*), Jack Burton (*Golpe en la pequeña China*), John Nada (*Están vivos*), John Trent (*En la*

⁷⁴ En esta película, los estudios van un poco más allá, porque no sólo dibujan a un presidente honesto y demócrata, sino capaz de enfrentarse él solo a un grupo terrorista.

⁷⁵ En torno a la figura presidencial, Carpenter destruye la idea de la familia unida, bien porque se desentiende de ofrecer la imagen de una familia en torno al presidente, bien porque cuando lo hace es para destruirla, alejándose así del arquetipo de Hollywood de encuadrar al mandatario en el seno de un marco casi idílico familiar.

boca del miedo) o Jack Crow (*Vampiros*). Todos ellos, sin lugar a dudas los más emblemáticos, están cortados por un patrón común. Son individualistas, creen únicamente en sí mismos, rechazan la autoridad, se muestran contrarios a la manipulación, tienen como política sus propios ideales, son socarrones e irónicos y no dudarán en hacer cualquier cosa por salvarse a sí mismos, aunque en el fondo siempre subyace un pensamiento más global de comunidad, en el sentido de salvarla, pero a raíz de proteger, primero, su propia existencia. Igualmente, son amantes de la libertad y sus métodos son particulares y propios. Viven su vida y se rebelarán contra el sistema cuando éste les ataque o se sientan discriminados. Si no es así, optarán por sus propias reglas y no olvidando nunca su pensamiento anárquico y rebelde. Son personajes que no creen en un sistema que piensan es autoritario y sacrifica libertades personales por una mayor seguridad, de ahí esa rebeldía y esos postulados siempre oscuros, de un futuro que perciben con apenas esperanzas, asemejándose a los propios pensamientos del director.

Mención especial hay que hacer de los personajes femeninos, en una sociedad dominada por hombres. Las mujeres de Carpenter no son mera comparsa. Imprimen carácter, rebeldía o sumisión, según los casos, pero nunca permanecen ajenas a lo que les rodea. Son mujeres de carácter, cuya supervivencia, precisamente, se centra en su propia filosofía. Ello no supone que siempre estén embarcadas en un mismo margen, porque las hay que siguen los postulados carpenterianos y otras, que se dejan seducir por el sistema, atraídos por el ansia de poder. Claro que, al igual que sucede entre los personajes masculinos, las hay que confían en el sistema por definición y cuando éste falla, no tienen capacidad de reacción, lo que les conduce a un final trágico.

Analizando esos modelos, es relevante observar como el pesimismo de cara al futuro es cada vez más desalentador en John Carpenter. Si en sus inicios quedaban abiertas puertas a la esperanza, con el paso de sus películas esas puertas se van cerrando. Este pesimismo lo refleja y transmite Carpenter, quien ha llegado de decir lo siguiente:

*Si las cosas siguen así de difíciles (con relación a su visión de la sociedad americana), ya tiene pensado el título de su próxima película: "La llamaría **Escape from Earth (Huida***

de la Tierra) y, en el fondo, es lo que me gustaría hacer”, reconoce el propio Carpenter.⁷⁶

2.4.5. – ASPECTOS TÉCNICOS

Es fundamental hablar de los planteamientos carpenterianos, de sus fobias, de su pesimismo, de su modelo social, de sus contenidos. Pero es también básico desglosar como llega a ellos a través de aspectos técnicos y metodológicos. Se han citado ya algunos de ellos, como el montaje o los encuadres, pero es conveniente detallar algunos otros para entender la forma de hacer cine de este director.

La planificación siempre ha sido una de las obsesiones de Carpenter. Prueba de ello, es que en sus primeros trabajos planificaba la película escena a escena, como hiciera en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, en la que dibujó cada una de ellas. Pero, con el paso del tiempo, así como su experiencia en el mundo del cine, abandonó esta técnica y confió en su espontaneidad, así como en la de los actores, salvo en aquellas escenas en las que hay que insertar efectos de animación, que sí se hace básico esa planificación plasmada en papel:

En el caso de secuencias con efectos especiales es esencial dibujar cada plano, con el fin de saber qué plano es de animación y cuál está rodado en directo, pero para el resto, actualmente no hago muchos dibujos. También he dejado de llegar cada mañana al estudio con una lista de planos que tengo que rodar; ahora llego y ruedo como me va saliendo.⁷⁷

En términos de escenas no hago story board, dejé de hacerlo hace tiempo, es una pérdida de tiempo. Aprendí a confiar en la espontaneidad de los actores.⁷⁸

⁷⁶ Ayuso, Rocío: *Entrevista a John Carpenter*. “Babelia”, suplemento cultural de “El País”, 16 de noviembre de 1996. Página 3.

⁷⁷ Assayas, Olivier; Le Péron, Serge y Toubiana, Serge: *Entrevista a John Carpenter*. “Cahiers du cinéma”, número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 242.

⁷⁸ Golder, Dave: *Entrevista a John Carpenter*. “SFX”, abril 1997.
<http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

En la planificación carpenteriana adquiere una importancia esencial la imagen. Carpenter opta más por la imagen que por la palabra. Sus películas hablan directamente al espectador a través de una cámara dinámica, viva, sumado a un montaje muy meditado para hacer de la narración visual todo un alarde de lenguaje cinematográfico. En opinión del director, el diálogo debe ser sólo un apoyo de lo que se ve, de la imagen, y ésta, pues, debe ser el vehículo de toda la historia:

Tengo una teoría totalmente específica acerca del modo en que hay que hacer cine. No creo que las películas tengan que ser una serie de primeros planos de rostros de personajes hablando. No creo que el diálogo sea tan importante. Creo que el cine es un medio de comunicación visual y que la cámara debe, pues, expresar visualmente todo lo que pasa. El diálogo está ahí sólo para apoyar lo que se ve, pero lo que de verdad cuenta es lo que se ve.⁷⁹

El cuidado de esa imagen es primordial en su cine⁸⁰, de ahí que sea también especialmente exigente con el responsable de cómo se traslada la misma a la pantalla, como es el director de fotografía. Por esta razón hay una comunicación directa entre Carpenter con su director de fotografía, que se conocen perfectamente. Ha trabajado con cinco distintos, aunque dos de ellos han sido con los que ha entablado una interrelación muy estrecha. Primero trabajó con Douglas Knapp, encargado de la fotografía de *Dark Star* y *Asalto a la comisaría del Distrito 13*. Pero a continuación, su relación con Dean Cundey fue más que intensa y la comunicación entre ambos era directa. Se compenetraron a la perfección, como lo demuestra el hecho de haber trabajado juntos en *La noche de Halloween*, *La niebla*, *1997: Rescate en Nueva York*, *La Cosa* y *Golpe en la pequeña China*. Después de un paréntesis en su etapa por los estudios, en los que Donald M. Morgan fotografió *Christine* y *Starman* y, además, de *Memorias de*

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Una anécdota ratifica su especial cuidado hacia la fotografía. Carpenter, tras presenciar una proyección de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* en un cine al aire libre para vehículos, en la que apenas se podía ver nada por la oscuridad de sus imágenes, optó por una iluminación más clara en el resto de sus películas que facilitara su visión en este tipo de cines.

un hombre invisible, película de encargo cuyo director de fotografía fue William A. Fraker, su segundo gran director de Fotografía fue Gary B. Kibbe, con quien ha trabajado en *El príncipe de las Tinieblas*, *Están vivos*, *En la boca de miedo*, *El pueblo de los malditos*, *2013: Rescate en Los Ángeles* y *Vampiros*, además de hacerlo también en la película para televisión, *Bolsa de cadáveres*. Carpenter destaca, sobre todo, el trabajo de Gary B. Kibbe, al ser quien da a la imagen el tratamiento que desea para sus películas:

*Yo necesito un operador de iluminación, no un director de fotografía. Necesito alguien que me diga qué lente usar y dónde poner la cámara. Gary B. Kibbe es un pintor.*⁸¹

Otro aspecto que es cuidado sobremanera por este director es la banda sonora. Es consciente de la importancia de este elemento cinematográfico, sobre todo en el seno del cine de terror. Una de las razones por las que compone él la música se debe al bajo coste de buena parte de sus proyectos. Es consciente que con poco dinero, el trabajo que puede ser contratado no sería el más adecuado, además de previsible, por esta razón opta por ser él el compositor, aunque es consciente de sus limitaciones:

*Cuando se han hecho los cortes y el montaje y veo más o menos qué aspecto tendrá la película, me ocupo de grabar la partitura. Soy incapaz de escribir música. Admitamos que necesite un fragmento de música de tres minutos de largo; sé que al cabo de un minuto y medio es necesario un tempo fuerte y que al cabo de dos minutos quince segundos, la música tiene que ser muy suave. Hago, pues, todas las grabaciones con un cronómetro.*⁸²

⁸¹ Elrick, Ted: *Fuegos... Inundaciones... Alborotos... Terremotos... ¡John Carpenter!: El príncipe de las tinieblas destruye Los Ángeles*. "DGA Magazine", febrero 1998.
<http://www.dga.org/magazine/v21-3/carpenter.html>

⁸² Assayas, Olivier, Le Péron, Serge y Toubiana, Serge: *Entrevista a John Carpenter*. "Cahiers du cinéma", número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 244.

Carpenter es un director que ve la película como un todo, donde cada elemento tiene su importancia, pero que la suma de la totalidad de ellos forja la película y él quiere participar en todos los procesos de producción. De ahí que se mueva con soltura en el cine de bajo presupuesto, en el que tiene una libertad casi absoluta para rodar a su ritmo y con su estilo, mientras que en los estudios, las presiones, los condicionantes y los controles pueden con él, porque nota que no trabaja como pretende, que no controla como quisiera el producto final. Este cineasta no duda en decir que quiere participar en todo el proceso de producción, que quiere tenerlo todo bajo su control, que quiere ser un director en el sentido más amplio del término:

Yo sé hacer películas, lo llevo en la sangre. Puede que no sea el mejor, pero al final, esas películas son mías de principio a fin, con muy pocas excepciones. Cada fotograma es exactamente como quería que fuera y eso es lo más cercano que se puede encontrar a una expresión creativa pura en un medio de trabajo colectivo. Hay que afrontarlo, las películas son un trabajo de equipo, pero todo el equipo colabora con el director. Cuanto más control tengas sobre todos los aspectos, más personal será el resultado. Y eso me lleva a mis años de formación en la Universidad, cuando tenía veinte años y llegué desde Bowling Green en Kentucky. Me decían que no importaba quien la escribiera, no importaban los actores, había que hacer una película propia, personal, una película de John Carpenter, y eso es lo que llevo haciendo veintiséis años.⁸³

Puedo decirle cien maneras de llegar a la película, pero sé exactamente como iría. No hay sólo un aspecto importante; no es sólo qué lentes usar o la iluminación o la música. Es el matrimonio de todas esas cosas.⁸⁴

⁸³ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

⁸⁴ Golder, Dave: *Entrevista de a John Carpenter*. "SFX", abril 1997.
<http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

Un aspecto a tener en cuenta en la forma de hacer de John Carpenter en su profundo amor hacia el cine. Siente pasión por el cine y rechaza la televisión o el vídeo, aunque en ocasiones, por motivos de trabajo, haya realizado trabajos para ese medio. Pero su pensamiento es muy claro:

*Yo hago películas. Ni videos, ni láser, sino películas y las películas se proyectan en grandes pantallas rectangulares. Nada de pequeñas cajas cuadradas.*⁸⁵

Recuerda, incluso, cuando vio la primera película en *cinemascope*:

*Todavía recuerdo cuando apareció el *cinemascope* y fui a ver con mucho entusiasmo la primera película filmada en ese formato⁸⁶, ese rectángulo largo y enorme, eso para mí era la esencia del cine.*⁸⁷

2.4.5.1. – Actores

Otro aspecto relevante en la filmografía de John Carpenter es el capítulo artístico. Como cualquier otro director, gusta de rodearse de actores a los que conoce y, sobre todo, confía. Al igual que con el equipo técnico, es habitual ver a los mismos rostros en muchas de sus películas, sobre todo actores secundarios, un grupo reducido que han forjado buena parte de su carrera junto a este director.

El que un pequeño grupo de actores haya intervenido en, al menos, dos de sus películas, es señal inequívoca de una continuidad en el modelo artístico carpenteriano, máxime cuando la práctica mayoría de estos intérpretes se mueven en el cine de bajo presupuesto, otra seña de identidad hacia el cine de este director. Los ejemplos más característicos, respecto a esta parcela, la engrosan actores como George “Buck” Flower (*La niebla*, *Starman*, *Están vivos* y *El pueblo de los malditos*), Charles Cyphers (*Asalto a la comisaría del Distrito 13*,

⁸⁵ Ayuso, Rocío: *Entrevista a John Carpenter*. “Babelia”, suplemento cultural de “El País”, 16 de noviembre de 1996. Página 2.

⁸⁶ La primera película rodada en *cinemascope* fue *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953)

⁸⁷ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. “Dirigido por”, junio de 1995. Página 36.

La noche de Halloween, La niebla y 1997: Rescate en Nueva York), Nancy Loomis (*Asalto a la comisaría del Distrito 13, La noche de Halloween y La niebla*), Donald Pleasence (*La noche de Halloween, 1997: Rescate en Nueva York y El príncipe de las tinieblas*), Peter Jason (*Están vivos, En la boca del miedo y El pueblo de los malditos*), Darwin Joston (*Asalto a la comisaría del Distrito 13 y La niebla*), Jamie Lee Curtis (*La noche de Halloween y La niebla*), Adrienne Barbeau⁸⁸ (*La niebla y 1997: Rescate en Nueva York*), Tommy Atkins (*La niebla y 1997: Rescate en Nueva York*), Harry Dean Stanton (*1997: Rescate en Nueva York y Christine*), Keith David (*La Cosa y Están vivos*) Dennis Dun (*Golpe en la pequeña China y El príncipe de las Tinieblas*) y Victor Wong (*Golpe en la pequeña China y El príncipe de las Tinieblas*).

En esta lista de los actores que han participado en más de un proyecto de John Carpenter no aparecen los más representativos, aquellos que gozan de la mayor confianza del director, como son Kurt Russell (*1997: Rescate en Nueva York, La Cosa, Golpe en la pequeña China y 2013: Rescate en Nueva York*), Sam Neill (*Memorias de un hombre invisible y En la boca del miedo*) y Jeff Bridges (*Starman*) que aunque con una sola colaboración, se ha ganado la admiración de Carpenter, que no duda en asegurar que son estos en los únicos actores en los que confía:

*Puedo contar con los dedos de una mano los actores en los que puedo confiar: Jeff Bridges, Kurt Russell y Sam Neill.*⁸⁹

Sobre cada uno de ellos tiene una opinión que constata esta afirmación:

Kurt Russel es un tipo muy fácil para dirigir. Parece saber lo que quiero en cada momento, además de que Kurt y yo

⁸⁸ La presencia de esta actriz en sus películas se debe a su condición de esposa de Carpenter. La relación matrimonial acabó también con la artística.

⁸⁹ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

*tenemos una estrecha amistad y una forma de pensar muy similar.*⁹⁰

*Empezamos a rodar esta película y la rodamos, por supuesto, con el guión por delante. El equipo observaba a Jeff interpretando su papel de **Starman** y se preguntaban qué hacía aquel idiota. Eso no está bien. Pensaban que estaba sacando los pies del tiesto. Hasta que uno no ve su trabajo completo no aprecia su genialidad. Había perfilado su personaje desde el principio hasta el final. Las películas son imágenes y emociones a la vez. Había un par de secuencias de Jeff que eran mágicas. Hubo algo en su interpretación que le hizo llegar hasta el fondo. Jeff es un excelente actor, se situó mentalmente en cada escenario de **Starman**, en todas las situaciones de su personaje. Estoy muy orgulloso de su trabajo y del mío. Fue candidato a un Óscar de la Academia. (...) Tuve la suerte de haber contado con Sam Neill, uno de mis actores favoritos de **Memorias de un hombre invisible** y aceptó. Nunca me canso de decir que tuve la gran suerte de haber trabajado con Sam, es un enorme profesional y un actor brillante.*⁹¹

Algunos actores, por su lado, también tienen una opinión positiva sobre este director, sobre todo su amigo Kurt Russell:

Conozco, quizá, diez directores en el mundo de los que después de ver diez segundos de cualquiera de sus películas se puede saber que se trata de un trabajo suyo y uno de ellos es John Carpenter. Es un director con fuertes señas de identidad. Todo, todo, todo lo que usted ve en la pantalla, estilo, decorado, fotografía, ángulo de cámara, todo es producto de su trabajo

⁹⁰ Golder, Dave: *Entrevista de a John Carpenter*. "SFX", abril 1997. <http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>

⁹¹ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

*como director, que lo convierte en un realizador muy personal, con ideas muy precisas y que sabe, en todo momento, como llevarlo a la pantalla.*⁹²

Harry Dean Stanton, un actor que ha trabajado con los más grandes directores de la historia del cine estadounidense, piensa que Carpenter es tan bueno como cualquiera de ellos:

*Yo no había trabajado nunca con él y le dije que quería cambiar algunas líneas y decirlas tal y como yo las diría. Él me contestó que no había problema, siempre que no le estropeará la trama. La mayoría de los directores con los que he trabajado me han dejado hacer lo que he querido. La mayoría de los buenos directores lo hacen. He trabajado con Alfred Hitchcock, John Huston, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola y John. Desde mi punto de vista, creo que es tan bueno como cualquiera de ellos.*⁹³

Incluso una leyenda del celuloide, como Janet Leigh, que saltó a la fama por ser la víctima del asesinato más famoso de la historia del cine, como fue el cometido en la ducha del Motel Bates en *Psicosis*, dice de Carpenter lo siguiente:

*John tiene unas cualidades que me recuerdan a Hitchcock en su forma de mantener el suspense. Sabía muy bien como no mostrar más de lo que debía, porque una vez que descubren demasiados detalles se elimina el suspense.*⁹⁴

⁹² Golder, Dave: *Entrevista de a John Carpenter*. "SFX", abril 1997. <http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>

⁹³ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

⁹⁴ Emery, Robert J.: op. cit., emitido en Vía Digital el 30 de diciembre de 1999.

2.4.6. – EL CINE DE TERROR *VERSUS* LA REALIDAD

El cine carpenteriano pretende, de alguna forma, ser un reflejo de la realidad, siempre bajo el prisma de este director. Pero por encima de esta premisa está su afán por entretener, por crear espectáculo, además de disfrutar creando historias de terror que calen entre el público y les haga chillar y gritar:

*Es el mayor orgullo que me pueden dar mis películas, escuchar a la gente chillando, gritando y saltando aterrorizadas en sus butacas. Eso es lo que es cine.*⁹⁵

Piensa, no obstante, que el actual cine de terror se ha tenido que amoldar a la nueva situación de la sociedad. La realidad en muchas ocasiones supera la ficción y las historias que parecían reservadas al mundo del celuloide cada vez son más cotidianas en el devenir de cada día. Asesinatos, psicópatas, masacres son parte de los informativos de cada día, en una sociedad cada vez más informada, con mayores medios para ello, lo que provoca que cada vez sea más difícil asustar a la gente, como dice el cineasta:

*Ahora es más difícil asustar a la gente. El público está constantemente bombardeado con imágenes visuales mucho más terroríficas que las que pueda contener cualquiera de mis películas. Cuando rodé **La noche de Halloween** no existía la CNN, la posibilidad de seguir con imágenes las guerras más cruentas las veinticuatro horas del día. Eso no quiere decir que el género haya desaparecido. Simplemente que ha evolucionado porque hay que adaptarse a los tiempos.*⁹⁶

Hay otros condicionantes que dificultan que, actualmente, se pueda conseguir que una historia de terror impacte entre la sociedad. La producción de películas fantásticas y de terror es sumamente alta, aunque una gran mayoría de esas cintas van directamente al vídeo, pero no quita que lleguen al público, el cual

⁹⁵ Ayuso, Rocío: *Entrevista a John Carpenter*. “Babelia”, suplemento cultural de “El País”, 16 de noviembre de 1996. Página 2.

⁹⁶ Ayuso, Rocío: op. cit. Página 2.

se vuelve más insensible, se acostumbra cada vez más a presenciar historias truculentas y eso dificulta también aún más contar historias que impresionen, que causen miedo.

Al margen de todo ello, Carpenter piensa que la sociedad estadounidense es muy estricta sobre aquello que se le puede mostrar y no existe la libertad suficiente para poder contar las historias que desearía. Piensa que actualmente no podría realizar películas como *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, una historia en la que denota, por un lado, una prepotencia del poder y, por otra, una sociedad desasistida, abandonada a su suerte, a merced de la maldad que la puede destruir. Carpenter se siente limitado por esos miedos que recorren América, miedos que han estado siempre presentes. Si en los años cincuenta era el temor al comunismo, ahora lo es a la inseguridad, al temor hacia su autodestrucción. Este director cree que ahí radica la razón de no poder causar verdadero terror, porque la sociedad no permitiría ese tipo de relatos, que hablan de las carencias y problemas más profundos del modelo social estadounidense:

A veces me sorprendo por las descripciones del cine de suspense y sus relaciones con el mundo. Algunos dicen que puedo hacerles sentirles incómodo en el cine, gracias a técnicas cinematográficas dentro del contexto de la cinematografía. Yo formo parte del juego de Hollywood, por desgracia, y hay ciertos límites que no puedo sobrepasar. Si uno traspasa esos límites, entonces no le dejarán trabajar, como he podido comprobar a lo largo de mi carrera. Tienes que mantenerte en una cierta zona Si este país fuese diferente y un poco más abierto, y se pudiera decir cualquier cosa, entonces sí que podría asustar al público, pero este país no te deja hacer esto, hoy en día tenemos demasiados miedos en nuestras vidas privadas.⁹⁷

⁹⁷ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

2.5. – FILMOGRAFÍA PARA EL CINE

A lo largo del presente trabajo, se analizará la obra exclusivamente cinematográfica de John Carpenter, desde su ópera prima, *Dark Star* (1975), hasta *Vampiros* (1998), su última película hasta la fecha, dieciséis largometrajes, todos ellos pensados y realizados para la gran pantalla, que son las que a continuación se enumeran:

1. – *Dark Star* (1975).
2. – *Asalto a la comisaría del Distrito 13* (1976).
3. – *La noche de Halloween* (1978).
4. – *La niebla* (1979).
5. – *1997: Rescate en Nueva York* (1981).
6. – *La Cosa* (1982).
7. – *Christine* (1983).
8. – *Starman, el hombre de las estrellas* (1984).
9. – *Golpe en la pequeña China* (1986).
10. – *El Príncipe de las Tinieblas* (1987).
11. – *Están vivos* (1988).
12. – *Memorias de un hombre invisible* (1992).
13. – *En la boca del miedo* (1994).
14. – *El pueblo de los malditos* (1994).
15. – *2013: Rescate en Los Ángeles* (1996).
16. – *Vampiros* (1998)

A todos estos títulos se podría añadir, en un futuro cercano, uno más, *Fantasma de Marte*, proyecto en el que actualmente trabaja el director. El guión ha sido escrito por Carpenter junto a Larry Silkis. En cuanto a la historia, la misma se desarrollará, como bien expone el título, en el planeta rojo, doscientos años por delante de la actualidad y se centrará en los problemas que tendrá un grupo de colonos, atacados por fantasmas marcianos, que buscan venganza por la

conducta de estos terráqueos hacia sus antepasados. El filme, según estas premisas, se moverá por los cauces habituales de su cine, en este caso, mezclando el terror con la ciencia-ficción, con un elemento novedoso, como es la presencia de espectros que no son humanos, sino marcianos.

2.5.1 – OTROS TRABAJOS EN EL SÉPTIMO ARTE

Al hablar de John Carpenter no hay que dejar de lado sus otras facetas dentro del mundo del celuloide, tales como guionista, compositor de bandas sonoras, producción e incluso actor, sin olvidar las tareas de montaje. En algunas de las ocasiones que Carpenter alterna oficios al margen de la dirección, suele hacerlo con seudónimo, que no utiliza cuando se identifica como compositor. Así pues, en los distintos títulos de crédito se le puede encontrar bajo los nombres de John T. Chance, Martin Quatermass, Frank Armitage o Rip Haight.

2.5.1.1. – Director

Como director, ha realizado algunos telefilmes, concretamente *Someone's watching me!* (1978), *Elvis* (1979), película por él repudiada y que reconoce como su peor trabajo, con un solo aliciente, que gracias a ella conoció a Kurt Russell. Por último, dirigió dos relatos del telefilme *Bolsa de cadáveres* (1973).

John Carpenter, antes de introducirse en la realización de largometrajes, fue moldeando su estilo con los cortos. El más relevante fue el que le valió el Oscar al mejor cortometraje de ficción en 1970, *La resurrección de Bronco Billy*. Con anterioridad, y de manera aficionada, filmó otros, prácticamente todos del género fantástico. Pueden destacarse: *La venganza de las bestias colosales*, *Gorgo contra Godzilla*, *Terror del espacio*, *El guerrero y el demonio*, *Sorcerer from outer space*, *El guerrero, el demonio y Gorgon* o *El monstruo del espacio*.

2.5.1.2. – Guionista

John Carpenter ha participado en la mayoría de sus filmes muy estrechamente con la historia y se ha erigido en el guionista o, al menos, en el

creador de la historia. También ha escrito guiones para películas no dirigidas por él. En su faceta de guionista, su currículum se completa con estos trabajos:

- *La resurrección de Bronco Billy* (1970).
- *Dark Star* (1975).
- *Asalto a la comisaría del Distrito 13* (1976).
- *Zuma Beach* (1978), un trabajo para televisión que no dirigió.
- *Someone's watching me!* (1978).
- *Los ojos de Laura Mars* (1978), la que en principio iba a ser su tercer largometraje pero que, a la postre, por diversos problemas con los productores desistió de dirigir y que realizó Irvin Kershner.
- *La noche de Halloween* (1978).
- *La niebla* (1980).
- *1997: Rescate en Nueva York* (1981).
- *Black moon rising* (1986), en la que fue coguionista.
- *El Príncipe de las tinieblas* (1987), que escribió bajo el seudónimo de Martin Quatermass.
- *Están vivos* (1988), escrita bajo el nombre de Frank Armitage.
- *El Diablo* (1990), para televisión que no dirigió.
- *El río de sangre* (1991), nueva incursión como guionista en un telefilme.
- *2013: Rescate en Los Ángeles* (1996).

2.5.1.3. – Compositor

Una de las particularidades más llamativas de John Carpenter, prácticamente inédita, es que es uno de los pocos directores que en muchas de sus películas, además de dirigir las compone la banda sonora “*no porque sea el mejor, sino el más barato*”, ha llegado a decir como pretexto a esta afición⁹⁸. En ocasiones, esa música se ha convertido en un clásico y una melodía inscrita ya en los anales del Séptimo Arte, como ocurrió con su composición para *La noche de*

⁹⁸ Carpenter no es el único director con esta cualidad, porque la misma es compartida por un joven director español, Alejandro Amenábar, director de *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1998) quien compone la banda sonora de sus películas e, incluso, las de otros directores, como son los casos de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) y *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999).

Halloween. Carpenter, además de alegar lo económico de su postura, también achaca esta tarea a ser él el más adecuado para saber qué tipo de sonido intercalar en cada momento de la película, al entender que la Banda Sonora es un elemento esencial para el perfecto acabado del filme. Como compositor, ha sido el responsable de las bandas sonoras de:

- *La resurrección de Bronco Billy* (1970).
- *Dark Star* (1975).
- *Asalto a la comisaría del Distrito 13* (1976).
- *La noche de Halloween* (1978).
- *Sanguinario, la noche de Halloween II* (1981).
- *1997: Rescate en Nueva York* (1981).
- *Christine* (1983).
- *La noche de Halloween III* (1983).
- *Golpe en la pequeña China* (1986).
- *El Príncipe de las Tinieblas* (1987).
- *Están vivos* (1988).
- *Bolsa de cadáveres* (1993).
- *En la boca del miedo* (1995).
- *El pueblo de los malditos* (1995).
- *2013: Rescate en Los Ángeles* (1996).
- *Vampiros* (1998).
- *Halloween H20 (veinte años después)* (1998). No es el autor de la banda sonora, pero la película conserva el tema principal de *La noche de Halloween*.

2.5.1.4. – Productor

Otra de las funciones que ha llevado a cabo en el seno del cine ha sido la de producción, bien como tal o como productor ejecutivo, aunque esta faceta no ha sido tan prolífera como las anteriores y curiosamente, se ha dedicado a producir más trabajos ajenos que dirigidos por él mismo. En este campo le encontramos en tareas de producción en los siguientes filmes:

- *Dark Star* (1975).
- *Sanguinario, la noche de Halloween II* (1981).
- *La noche de Halloween III* (1983).
- *El experimento Filadelfia* (1984), en la que fue productor ejecutivo.
- *Bolsa de cadáveres* (1993), telefilme en la que también fue productor ejecutivo.

2.5.1.5. – Montador o Editor

Otra faceta de John Carpenter es la de montador, aunque ésta no ha sido muy frecuentada, al menos de forma oficial (en los títulos de crédito), pero en la práctica totalidad de sus películas ha intervenido de manera decisoria en el montaje final. Como montador, en los títulos de crédito, aparece en:

- *La resurrección de Bronco Billy* (1970).
- *Asalto a la comisaría del Distrito 13* (1976), que lo hace con el nombre de John T. Chance.
- *La oscuridad* (1993), también bajo el seudónimo de John T. Chance.

2.5.1.6. – Actor

La última faceta de John Carpenter es la que da ante la cámara, como actor, en la mayoría de los casos en pequeñas apariciones casi esporádicas, más como figurante que como actor, aunque en alguna ocasión se ha permitido el lujo de, incluso, alguna frase. Su pretensión, en este caso, no es aparecer como personaje, sino una fugaz aparición al estilo de uno de sus maestros, Alfred Hitchcock, aunque a diferencia del ‘Mago del suspense’, Carpenter se atreve con alguna frase. Sus presencias ante las cámaras se han podido ver en:

- *La niebla* (1980).
- *Starman, el hombre de las estrellas* (1984).
- *Memorias de un hombre invisible* (1992).
- *Bolsa de cadáveres* (1993).
- *El silencio de los borregos* (1994).
- *El pueblo de los malditos* (1995).

3. – UN INICIO BRILLANTE EN LA SERIE B

3.1. – DARK STAR

Ficha técnica

Dark Star (Dark Star), Estados Unidos, 1975.

Director: John Carpenter.

Productor: John Carpenter.

Productor ejecutivo: Jack H. Harris.

Productor asociado: J. Stein Kaplan.

Producción: Jack H. Harris Enterprises para Bryanston Pictures.

Guión: John Carpenter y Dan O'Bannon.

Fotografía: Douglas Knapp, en metrocolor.

Fotografía adicional: Cliff Fenneman y Dale Beldin.

Diseño de producción: Dan O'Bannon.

Dirección artística: Tommy Lee Wallace.

Música: John Carpenter (Letra del tema *Benson Arizona*: Bill Taylor).

Montaje: Dan O'Bannon.

Ayudante de dirección: J. Stein Kaplan.

Sonido: Nina Kleinberg y Leslie Shatz.

Efectos especiales: Dan O'Bannon y Bill Taylor.

Duración: 83 minutos.

Intérpretes: Brian Narelle (Doolittle), Andreijah Pahich (Talby), Carl Kuniholm (Boiler), Dan O'Bannon (Pinback), Joe Saunders (Comandante Powell), Miles Watkins (El controlador), Cookie Knapp (El informático).

Sinopsis:

La Dark Star es una nave espacial con una misión muy particular. Ha de navegar por el universo para vigilar la posible existencia de planetas inestables que puedan amenazar

la existencia de la humanidad en caso de colonización de distintos sectores del universo, en cuyo caso, han de ser destruidos. La misión, aparentemente, carece de riesgo, porque los tripulantes no se exponen a ningún peligro, al contar con bombas inteligentes que tienen vida propia y que actúan cuando se les ordena la destrucción de algún planeta. Sin embargo, la vida rutinaria en el seno de la nave, en la que sus tripulantes llevan veinte años encerrados, poco a poco inestabiliza su forma de ser, sobre todo a raíz de la muerte del coronel Powell a causa de un fallo electrónico, aunque los restos del jefe de la expedición son puestos en hibernación y tienen capacidad de aclarar problemas cuando se le consulta sobre algún caso en particular. Los astronautas cada vez se alejan más entre sí y mientras uno de ellos anhela algo que destruir, el resto quieren hacer una imposible vida en solitario. Estas actitudes provocarán no pocos problemas, a los que se suman los técnicos de la nave y el comportamiento rebelde de un extraterrestre que tienen como mascota, a los que se añadirán, incluso, el motín de una las bombas que se cree Dios y estallará dentro de la nave destruyendo a todos sus tripulantes.

3.1.1. – INTRODUCCIÓN

Dark Star fue ideada por John Carpenter en agosto de 1970, cuando el director propone a Dan O'Bannon, por entonces su amigo, para que participase como actor en lo que en principio iba a ser un cortometraje en blanco y negro de unos veinte minutos, cuyo título inicial era *Electric Dutchmann*, una historia de corte fantástico que se desarrollaba en el espacio. O'Bannon no sólo aceptó la propuesta, sino que supervisó el guión, introdujo algunos cambios, se metió de lleno en el proyecto y se convirtió en colaborador de Carpenter en todos los aspectos, hasta que en 1972, el trabajo estaba ya finalizado, pero había sido ampliado a cincuenta minutos y era en color. Y fue gracias a ese metraje anómalo el que permitió, a la larga, convertirse en un largometraje, porque era demasiado

largo para un corto y demasiado exiguo para un largo, lo que suponía tener un producto que no se podía explotar comercialmente, como Dan O'Bannon explica:

*Teníamos entre las manos uno de los mejores filmes jamás realizados por estudiantes, pero no podíamos hacer nada con él.*¹

La única solución era ampliarlo, pero el problema era la financiación. Carpenter, escarmentado con lo sucedido con *La resurrección de Bronco Billy*, se desmarcó de la Universidad para la producción de este filme, por lo que los nuevos recursos tendrían que venir por otro lado, como así fue. Jonathan Kaplan ofreció diez mil dólares para que alargaran la cinta hasta los ochenta minutos y Jack Harris, un productor independiente, aportó otros treinta y cinco mil. La contrariedad, en ese momento, era que habían pasado ya dos años desde que concluyó el rodaje, algunos de los actores habían sufrido transformaciones físicas que complicaron el anexo adicional de imágenes, a lo que sumaba el que el añadido podría romper la estructura original de la historia. Finalmente, en 1975 la película quedó acabada, pero las tensiones vividas durante el rodaje se cobró un alto precio, la amistad entre Carpenter y O'Bannon, que jamás volvieron a trabajar juntos.² Carpenter asegura que la experiencia no fue gratificadora, no por el hecho de hacer la película, sino por el calvario hasta su finalización:

Fue horrible. La empezamos en 1970 y se terminó en enero del 75. Quería que la película tuviera un look semejante al de los filmes de la RKO de los años cuarenta y cincuenta. Nos llevó tres años y medio montar esa obra y conté con la ayuda de un equipo técnico y artístico de increíble talento. El rodaje de la película constituyó una verdadera saga

¹ Torres, Sara: *John Carpenter: Nostalgia de la Serie B*. "Fotogramas", mayo 1990. Página 93.

² Los avatares del rodaje de esta película, que se prolongó durante algunos años, acabó con la amistad de John Carpenter y Dan O'Bannon, encaminando cada uno, a partir de ese momento, su trayectoria cinematográfica por separado. Carpenter, como cineasta independiente, y O'Bannon como guionista de grandes superproducciones, tales como *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) o *Muertos y enterrados* (Gary Sherman, 1980). Fue una lástima la ruptura de ese binomio, que podría haber sido extraordinario para el género fantástico, a tenor de la trayectoria de cada uno de ellos, Carpenter como director ejemplar, y O'Bannon como guionista de historias de ciencia-ficción, un resultado que nunca se sabrá como podría haber repercutido en el mundo del Séptimo Arte.

*de dolor, sangre y amor. A partir del segundo año, la película adquirió vida propia y se convirtió en una especie de monstruo de Frankenstein que exigía fuerza y perseverancia para poder nacer.*³

3.1.2. – DARK STAR

La ópera prima de Carpenter deja entrever muchas de las características de este director en su futuro cinematográfico, desde su habilidad para poder forjar una película con muy pocos medios, hasta su fuerte sentido narrativo. Además, introduce en la cinta elementos críticos, actitudes concretas y personalidades que irá perfilando en posteriores películas, además de situaciones que serán repetitivas en su trayectoria por el Séptimo Arte, como es la idea del encierro. En este su primer largometraje, este hecho es más radical que en cualquier de sus películas, al encerrar, literalmente, a los protagonistas del filme en una pequeña nave espacial que vaga por el universo durante años. Pero si esta presentación ya de por sí es palpable, la agudiza aún más con la dirección artística a la hora de forjar el interior de la nave, que recuerda más a un submarino que a una nave estelar ideado para surcar el espacio durante décadas. El cineasta, en todo momento, presiona a los cosmonautas reduciendo su espacio vital. Crea enormes paneles de mandos en la sala de control que se hacen con buena parte del espacio libre, encajonando, literalmente, a sus tripulantes que tienen verdaderos problemas no sólo ya para desenvolverse en el habitáculo, sino para salir del mismo, lo que crea una sensación de claustrofobia, lo que se agudiza con otra cualidad carpenteriana, como es la manipulación a través de los encuadres. Si el espacio en el que se mueven los astronautas es reducido, y la reduce aun más con los paneles de control, radicaliza esta circunstancia con encuadres ajustados, que encierran, literalmente, a los actores en la pantalla, en planos cortos, incrementando aún más esa sensación claustrofóbica. Este recurso se repite constantemente cuando la cámara se mueve por otros puntos de la nave. Sus pasillos son angostos y estrechos, también son muy reducidas las estancias de los astronautas; de hecho sólo hay una que comparten todos ellos y que cuenta

³ Golder, Dave: *Entrevista a John Carpenter*. "SFX", abril 1997.
<http://visi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

únicamente con las camas. Es tan escaso el espacio de la nave, que es en ese cuarto donde tienen la ropa, con cuerdas que cruzan la habitación, creando problemas para moverse de un punto a otro de la misma. También lo hace en el puesto de vigía, ocupado por Talby, y que se reduce a una pequeña cápsula, impregnada de fuertes tonos rojizos, que parece impedir cualquier intención de escape y casi siempre en planos cortos, recluyendo al personaje en el propio encuadre. Carpenter, pues, rompe la estética clásica de este tipo de filmes, dado que en éstos, cuando la acción se desarrolla en una nave espacial diseñada para largos viajes interestelares, dispone de grandes espacios para desenvolverse, amplias sala de mandos y todo tipo de accesorios y comodidades, todo de lo que carece la Dark Star.

Con esta película ya se inicia el director en la recreación de ambientes opresivos y tensos, que si bien en trabajos posteriores vendrán dados, además del encierro, por un peligro que acecha a los protagonistas, en este caso esa angustia proviene de ese sentir claustrofóbico que poco a poco desmorona la moral a los astronautas y los conduce hacia su autodestrucción, como también señala sobre este aspecto Ramón Freixas:

Nos encontramos ante un núcleo cerrado pero sin posibilidad de amenaza externa, pero esta prisión que constituye la sala de operaciones de la nave, la estrechez opresiva que funciona de cobertura claustrofóbica, es una variante de la asfixia defensiva de los filmes ulteriores. Y, finalmente, la agresión es interior en cuanto será la evolutiva paranoia de los astronautas, más que los fantasmas virulentos del exterior, la espoleta de la locura confirmadora de su muerte al explotar la cápsula.⁴

Carpenter juega con una situación límite, como hará en toda su obra. En este caso no se trata de la existencia de un peligro exterior, dado que la misión de la Dark Star no es otra que vagar por el espacio en busca de planetas inestables que puedan suponer un peligro para la humanidad y proceder a su destrucción.

⁴ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. "Dirigido por", noviembre 1981. Página 47.

Pero el caos se alcanza por el hecho de tener que convivir durante años el grupo de astronautas en un espacio tan reducido, lo que les conduce a un estado cercano a la locura y convertirse, ellos mismos, en su peor enemigo. Comienza, pues, a perfilar ese otro aspecto de su cinematografía que dará cuerpo, sobre todo, en el tramo final de su obra, en la que ahonda en la idea de que el hombre es el mayor peligro para el hombre. Relaciones tensas, astronautas que no se hablan entre sí, reproches y un sinfín de situaciones que avalan la idea del enfrentamiento, del caos, del fallo del sistema. Y aunque el caos viene dado, principalmente, por una conducta de autodestrucción, incluye otros aspectos que también serán constantes en su filmografía, como es el peligro que acecha desde el exterior. En este caso se trata de un alienígena que Pinback adoptó como mascota, tras el paso por uno de los planetas que se encontraron en la ruta. A pesar del tono cómico de toda la cinta, intenta crear esos ambientes tensos que más adelante serán la seña de identidad de este director. Un ejemplo de las mismas se da cuando ese extraño ser ataca a su cuidador, si bien intentando jugar con él, pero poniéndole en serio peligro. De no ser por la comicidad de la película y del sentido desenfadado con que está rodado el filme, la escena hubiera tenido una fuerte carga de angustia. Mientras el vigía, en su reducida cápsula, admira el universo, y otros tres astronautas, en la circunscrita sala de mandos, escuchan *rock and roll* e intentan moverse al son de la música, Pinback trata de salir airoso del ataque del alienígena, que lo hace arrastrar hasta el hueco del ascensor de carga y desde ahí, pretende precipitarlo al vacío valiéndose de sus garras. Juega, además, con el encuadre, en una escena en la que utiliza los picados, para mostrar al astronauta y a sus pies, el vacío del hueco del ascensor, fundiendo las ideas del peligro y la muerte, a lo que añade el hecho de que sus gritos de socorro no son escuchados, porque mientras uno sigue absorto con las estrellas, el resto prosigue al son de la música.

Por encima del peligro exterior, sitúa el provocado por el mal funcionamiento del sistema. Un fallo en la silla del comandante Powell fue lo que provocó su muerte y la extrema supeditación funcional a mecanismos informáticos serán los que acaben con la nave, porque su destrucción viene motivada por la autoexplosión de una de las bombas inteligentes que, creyéndose una especie de Dios, explota para así poder crear el universo, pero lo que

consigue, además de autodestruirse, es acabar con la nave y sus inquilinos. Si esa bomba hubiera carecido de esa inteligencia artificial, no hubiera tenido esa extraña capacidad de raciocinio ni hubiera optado por actuar por su cuenta y nunca hubiera estallado.

3.1.2.1. – Esquema de su obra futura

Carpenter trenza en *Dark Star* el bosquejo de los pilares que sustentarán buena parte de su obra y en esta película se dan cita casi todos los ingredientes de sus pensamientos que paulatinamente irá desgranando título a título, como dice Ramón Freixas:

Dark Star es un boceto de la obra posterior de Carpenter, pero sobre todo, es una bufonada que se carcajea “avant la lettre” de los valerosos y musculosos héroes de la ciencia-ficción contemporánea.⁵

Carpenter ahonda en ese planteamiento perenne de la autodestrucción y de cómo el modelo social es, en buena medida, culpable de los males que atenazan al mundo. Porque todos los peligros que acechan a la *Dark Star* son motivados, en mayor o menor medida, por conductas humanas. La rebeldía del alienígena es motivada por la postura de Pinback de querer adoptarlo como mascota, sin percatarse de que un ente extraño pudiera, en algún momento, sublevarse, como así sucederá. La tensión entre los astronautas crea fricciones que conducen a la automarginación de alguno de ellos y las fuertes críticas que Pinback, lanzará contra sus compañeros, a los que intenta siempre agradar, pero que es despreciado. La falta de compañerismo es lo que pone a Talby a las puertas de la muerte, cuando trata de comunicarse con el puesto de mando para informarles de una grave avería, pero recibe como respuesta el corte de la comunicación, sin atender a lo que tuviera que decir ni tampoco escuchar sus mensajes de auxilio. Pero por encima de todos estos hechos, sitúa en esta película algo que retomará con fuerza veintidós años después, en *2013: Rescate en Los Ángeles*, como es el peligro a la supeditación informática, o lo que es igual,

⁵ Freixas, Ramón: op. cit. Páginas 47 y 48.

permitir que sea la inteligencia artificial, y no la humana, la que organice y controle el funcionamiento social o que el futuro esté en manos de la tecnología. El cineasta lo expone con meridiana claridad, al presentar una nave supeditada, casi por completo, a la tecnología. Un ordenador central es el que da las órdenes a la vez que parece llevar una vida propia, hasta el extremo de que se preocupa más por su integridad que por la de los astronautas. Si existe algún peligro exterior, como fuerzas magnéticas, recomienda una estrategia, pero más como autodefensa que como salvaguarda de los tripulantes. Pero el hecho crítico lo plantea con el sistema de bombas, unos artilugios inteligentes, que escuchan, responden y acatan órdenes, pero que también son capaces de rebelarse y negarse a cumplir una contraorden. El director deja de manifiesto en este planteamiento algo que repetirá en toda su obra, como es la negación a que las máquinas, en cualquier sentido, sustituyan al hombre, porque entonces la obra humana dejará de tener sentido y todo dependerá de un botón, de un ordenador o de una máquina.

No faltan notas de control por parte del Orden establecido, otra pauta que se deja notar desde la primera escena de la película. Carpenter habla, con esa secuencia que abre el filme, de la doble moral que ostentan aquellos que están en el poder, que hacen de las palabras todo un manifiesto ejemplar que no se refrenda con hechos. Lo evidencia en ese arranque de *Dark Star*, cuando reciben en la nave un mensaje de la Tierra:

– ¡Hola chicos! Nos alegra haber recibido vuestro mensaje. Os interesará saber que emitimos en directo a toda la Tierra en horas de máxima audiencia. Hemos recibido muy buenas críticas. (...) Sentimos que se hayan producido fugas de radiación en la nave y lamentamos de todo corazón el fallecimiento del comandante Powell. Se decretó una semana de luto en la Tierra; la bandera ondeó a media asta; todos estamos con vosotros. Por lo que se refiere a vuestra petición de blindaje contra la radiación, siento tener que informaros de que ha sido denegada. No me gusta daros malas noticias estando como estáis allí arriba haciendo un magnífico trabajo, pero estoy seguro de que os lo tomareis con buen humor. Los presupuestos

han sido recordados en el Congreso y considerando la distancia, no nos podemos permitir el lujo de enviaros una nave de carga pero sé que sabréis salir adelante. ¡Seguid como hasta ahora, muchachos!

Carpenter no anda con disimulos y ya desde el inicio deja ver su subversión, a lo largo de ese mensaje que no duda en aplaudir la loable misión de la tripulación, de su sacrificio a favor de la humanidad pero que, a la vez, niega todas las peticiones para que su vida en el espacio sea, no ya más placentera, sino más acorde a un ser humano e incluso a su seguridad. Se les niega todo, desde víveres a útiles requeridos, aunque la Dark Star perdió un compartimento que dejó a la tripulación, incluso, sin papel higiénico y lo que es más grave, un escape radioactivo. Desde la Tierra, desde la lejanía, se desentienden de sus problemas, pero, de manera sutil, les instan a que sigan sacrificándose en favor de aquellos que no se preocupan de su bienestar. Deja entrever la doble moral del sistema, que a la vez que decreta una semana de luto por la muerte de Powell, se niega a ayudar al resto de la tripulación para que no corra la misma suerte que el comandante. También introduce un aspecto que más adelante ahondará en *Están vivos* y *En la boca del miedo*, como es el mundo de la televisión. Para el Gobierno parece más importante el hecho de lograr importantes cuotas de audiencia al transmitir la experiencia de la Dark Star que ayudar a los astronautas en sus necesidades y parece importarles más ese éxito que la suerte de la tripulación.

Ejemplo de ese control lo traslada a la pantalla cuando Pinback graba en vídeo un diario, pero la computadora se encarga de eliminar de la grabación aquellas palabras malsonantes y los gestos obscenos, en una clara alegoría de censura, de imposición a unas formas que el sistema elige e implanta sin dar opción a los que quieren transmitir sus pensamientos, en una censura, en este caso, de tipo moral de un Orden que establece unos principios de conducta y no permite el individualismo a la hora de la expresión.

El control, la fuerza de la autoridad también se representa en la computadora central, que goza de los principales privilegios en la nave. A pesar de ser un ordenador que no necesita de espacio físico para moverse, como las personas, goza del habitáculo más extenso del navío, en detrimento de los

cosmonautas. Es bien cierto que avisa en caso de peligro, pero no tiene rubor en admitir que lo hace por su propio bien, es decir, actúa de manera egoísta, o lo que es igual, el sistema busca su autocomplacencia y no para aquellos a los que se supone ha de salvaguardar⁶. No son, por supuesto, críticas tan elaboradas y ácidas como las que acometerá con posterioridad, pero sí la señal inequívoca de que se forjaba un alma rebelde en el seno del Séptimo Arte estadounidense que no duda en marcar su acento hacia la autoridad y su talante despótico. Y como es obvio en el cine carpenteriano, frente al sistema, a sus órdenes y formas, presenta la subversión. En este caso lo refleja en varias facetas, desde el vestuario de los personajes, muy lejos del arquetipo de las películas futuristas, al presentarlos desaliñados, sobre todo al teniente Doolittle, el responsable de la misión tras la muerte del comandante Powell, cercanos a estéticas de los años sesenta, melenudos y descuidados, con escasa facilidad de palabra, poco ingeniosos y nada hábiles en tareas informáticas, muy distinto al aire refinado, corrector e irónico de la computadora que representa el Orden. Otro contrapunto es que mientras la computadora se inclina a poner música clásica, los astronautas apuestan por el *rock* o el *country* lo que, por otro lado, refrenda el cariño de Carpenter por el *western*, al ser este último tipo de melodías muy habituales en un contexto vaquero, mientras que el *rock* ha sido, y sobre todo fue en la época que se filmó la película, un estilo de música cercana a la protesta, la reivindicación, la libertad y el individualismo por encima de las imposiciones. Incluso Doolittle gusta de hacer música experimental con frascos de agua que usa a modo de una especie de órgano, en todo caso, gustos musicales, los de los tripulantes, diametralmente opuestos a los de la computadora.

Un aspecto esencial en sus futuros esquemas, como es el eterno enfrentamiento entre el Bien y el Mal, no aparece en este filme como lo hará en posteriores obras. Carpenter aún no delimita esos cánones, aunque de alguna manera están presentes, porque el Mal podría entenderse, además de la presencia extraterrestre, como el esquema social que embrutece y aliena a los cosmonautas

⁶ Carpenter ilustra esta idea, cuando una tormenta de meteoritos se acerca a la nave, acompañada de un fuerte componente eléctrico y la computadora avisa del peligro pero más por su propia seguridad que por la de la tripulación, cuando dice: "*Normalmente no les molestaría con un problema como este, pero como recordarán, mis circuitos de defensa fueron destruidos en la tormenta anterior, por lo tanto disponen de treinta y cinco segundos para activar todos los sistemas defensivos*".

lo que les conlleva a su trágico final, así como el comportamiento entre ellos, con desprecios o desautorizaciones, que les aboca a un enfrentamiento personal.

3.1.2.2. – Los personajes

Un rasgo muy característico en las películas de John Carpenter es perfilar sus propios pensamientos y modelos sociales a través de los personajes, una tendencia que también está presente en su ópera prima, si bien es cierto, que con trazos gruesos. Doolittle es el más cercano al prototipo del antihéroe habitual de sus películas. Es el máximo responsable de la misión pero no por su propia voluntad, sino por la muerte del comandante Powell. Su aspecto físico es el más descuidado de toda la tripulación y le gusta experimentar con la música. Es un individualista y un soñador, que anhela y añora su tabla de surf y se conformaría, como admite, con tener una simplemente para encerrarla. Sin embargo, el peso de la misión le ha transformado, porque su ansia es encontrar algún planeta que destruir. Podría entenderse como una forma de evacuar la ira contenida que es incapaz de hacerlo hacia sus compañeros. Esa presión que sufre lo hace inseguro, como lo prueba el que cuando se enfrenta a alguna situación extrema, consulta al comandante Powell, supuestamente muerto a causa de un fallo electrónico, pero que está en estado de hibernación y se queja de las pocas visitas que tiene⁷. Pero a pesar de todo y de su afán por destruir, es el único capaz de mantener la mente fría en los momentos difíciles y actuar en consecuencia, como hace cuando sale al espacio para intentar convencer a la bomba número veinte para que no explote.

Talby es, de alguna manera, su alma gemela y bien pudiera asegurarse que ambos son complementarios. Al igual que Doolittle, es un soñador y un individualista. Y si el primero sueña con su tabla de surf, Talby lo hace con poder observar fenómenos astronómicos de gran belleza, como son los asteroides Fénix. Prueba de su individualismo es que a pesar de ser el vigía, que pasa la mayor parte

⁷ Esta escena, abiertamente surrealista y cómica, fue origen de una situación calcada que se dio en la película de Ridley Scott, *Alien, el octavo pasajero* (1979), aunque ya sin carga surrealista ni cómica. En la cinta del director británico, la teniente Ripley (Sigourney Weaver) acaba con la vida de un androide, de aspecto humano, cuando descubre que está a las órdenes de la Compañía para transportar un espécimen extraterrestre, aunque ello suponga la muerte de toda la tripulación. Ripley, una vez destruido el androide, lo volverá a conectar para pedirle consejo sobre cómo acabar con el alien, de manera que el esquema de *Dark Star*, en cuanto a esta escena, salta a esta película. Hay que tener en cuenta que Dan O'Bannon fue guionista de *Alien, el octavo pasajero*, por lo que es fácil entender que retomó una idea de su proyecto conjunto con Carpenter y lo trasladó a este nuevo proyecto. La idea parece que caló de tal modo, que la misma se vuelve a repetir en la tercera entrega de la serie, *Alien 3* (David Fincher, 1992).

del tiempo en la cúpula superior de la nave, un habitáculo muy reducido, asegura que “*me gusta este sitio; no me gusta bajar desde que murió el comandante Powell, me siento encerrado ahí abajo*”. Otro dato que confirma esa sintonía especial que une a ambos personajes, es que son los únicos que se sinceran entre ellos, que se cuentan sus secretos y sus sueños, muy al contrario del resto, que se mueven por comportamientos egoístas o narcisistas.

Frente a ellos, Pinback y Boiler, de carácter y forma de actuar muy distinta. Pinback, que en realidad no es ese su nombre, puesto que entró en la misión por error al ser confundido con el verdadero sargento Pinback, tiene un único afán, que es el de controlar la nave, al creerse superior al resto y como no lo consigue, pretende llamar la atención de cualquier modo, pero es rechazado, sistemáticamente, por sus compañeros. Este podría ser el personaje tipo del sistema, como lo prueban los monólogos que se reproducen en su diario que ha grabado a lo largo de los veinte años de viaje estelar. Si en el primero de ellos hablaba de que en realidad no es Pinback y que quiere volver a la Tierra, en uno de los últimos dice ser el más cualificado para asumir el control tras la muerte de Powell. Pero su intelecto es tan exiguo, que sólo tiene capacidad para llamar la atención contando siempre las mismas historias o con burdos artículos de broma.

Boiler es el narcisista del grupo. Muy al contrario que el teniente Doolittle, cuida en todo momento su aspecto y no duda en hacer una pintada en la habitación con la leyenda “The big Bolier” (“El gran Boiler”). Como Pinback, es también reflejo del sistema, porque aboga por la fuerza, el aspecto físico y las modas.

3.1.2.3. – Obra paródica

Dark Star, ante todo, hay que verla como lo que es, una iniciación en el mundo del largometraje de su director y como una parodia, cargada de ironía, del cine fantástico que ahonda en el mundo de las tecnologías, la sofisticación de aquellos que las manejan y la burla ante un panorama en el que el hombre, poco a poco, se supedita cada vez más a las máquinas. La película nace influenciada por uno de los clásicos del género, *2001: Una odisea en el espacio*, que Stanley

Kubrick realizó en 1968⁸, aunque no se trata, en ningún momento, de ridiculizar la obra cumbre de ese director ya desaparecido, como también expone Ramón Freixas:

*Balanceándose entre lo trágico y lo cómico, **Dark Star** es una mirada humorística sobre las “óperas espaciales”, donde se caricaturiza ferozmente la tecnología super avanzada, los cosmonautas rivalizan en simplonería y torpeza, lejos de los supermanes usuales, desmontándose todo el discurso filosófico-místico que ha hecho furor post 2001: Una odisea en el espacio, aún sin llegar a ridiculizar la obra de Kubrick, con la que mantiene razonables vínculos, mayores que los pretendidamente deseados por **Star Trek**, el film de Robert Wise (1980), por ejemplo.*⁹

Este sentido paródico alcanza más campos de los que, a primera vista, pudiera parecer. Carpenter desglosa en toda su obra un profundo sentido de su particular realidad sobre la sociedad estadounidense y esta película no es una excepción. Por esta razón, además de rendir culto al filme de Kubrick, pretende ser un espejo de esa sociedad en varios aspectos. Uno de ellos, también resaltado por Dan O'Bannon, es el de la rutina que viven actualmente los estadounidenses:

*La sensación de clausura y ocioso histerismo que transmiten los tripulantes de la nave, quiere ser un trasunto de la vida cotidiana de los americanos de la época, prisioneros de sus rutinas insustanciales.*¹⁰

⁸ La película, en sí, es un claro homenaje a **2001: Una odisea en el espacio** pero, además, contiene escenas que se inspiran en momentos de la obra de Kubrick, aunque en tono paródico. El primero, la propia presencia de un ordenador con inteligencia propia que actúa más de cara a su bienestar que a la de los tripulantes; en otro momento, cuando Pinback, colgado del ascensor de carga, quita los tornillos de la trampilla para acceder a él, en un momento de peligro para el astronauta, hace recordar cuando otro, en la cinta de Kubrick, pretendía desactivar a Hal 2000. No hay que dejar de lado el discurso filosófico que Doolittle da a la bomba número veinte, un discurso que nace del contexto existencial en que se mueve **2001: Una odisea en el espacio**. Y, por último, también se puede añadir cuando, tras explotar la nave y es despedido al espacio el bloque de hielo donde está Powell, como un homenaje hacia Kubrick, que en su película es omnipresente un misterioso monolito que vaga por el espacio de similar parecido y que en su seno cobija el misterio de la humanidad.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Torres, Sara: op. cit. Página 94.

Y la película logra ese cometido. Los tripulantes de la nave llevan una vida monótona, baldía, insulsa. Día a día hacen lo mismo. Carecen de cualquier tipo de emoción y sensaciones que les haga sentir vivos y poco a poco caen en una especie de histerismo colectivo, de un estrés provocado por esa misma monotonía en busca de algo que dé sentido a sus vidas. De ahí, que Doolittle quiera aplacar su estado de ánimo buscando algo que destruir, algo que dé emoción a sus vidas, que no consigue ni tan siquiera hallando nuevos sistemas solares o posibles formas de vida. “*No me hables de vida inteligente, búscame algo que pueda bombardear*” le dice a Boiler cuando éste le informa del hallazgo de un planeta, con un ochenta y cinco por ciento de posibilidades de tener alguna forma de vida.

Carpenter, sin llegar aún a esa ácida visión de la sociedad, sí recalca en uno de sus defectos, esa monotonía que generalmente lleva sobre sí el hombre de un país moderno, en el seno de una sociedad que ha repartido todas las funciones a cada uno de sus miembros, en una intervención casi absoluta, que provoca que en cualquier momento, el ansia de tenerlo todo bajo control, pueda volverse en contra de ese Orden para salir de esa rutina que aplaca todo intento de realizarse a uno mismo. El cineasta juega con las metáforas y reivindica un mayor grado de libertad individual, un mayor compromiso de la persona con su propio futuro para afrontar su vida bajo su propia responsabilidad y que no sea el sistema el que le indique qué hacer en cada momento.

Otro aspecto crítico que aparece en la cinta, siempre en clave paródica, es la cada vez mayor sumisión de la sociedad a las nuevas tecnologías. El autor parece querer decir que el hecho de que, cada día las máquinas resuelvan buena parte del quehacer cotidiano, lleva aparejada una deshumanización del hombre, a la vez que supone un peligro al someterse a una tecnología que es incapaz de resolver por sí misma los problemas que puedan acecharle, hasta el punto de condicionar, de esta forma, futuros acontecimientos. Esta cierta rebelión contra la modernidad más absoluta será un eje que explotará en **2013: Rescate en Los Ángeles**, cuando el progreso de la civilización esté supeditado a una máquina que, en malas manos, puede retrotraer a la humanidad siglos atrás. Carpenter, no tan sofisticado en esta ocasión, lo traslada a la pantalla de manera más trivial y rayando en el surrealismo. Lo hace al dotar de inteligencia a las bombas que son usadas para la destrucción de los planetas inestables y logra una de las escenas

más surrealistas y, a la vez, simpáticas del cine moderno. La computadora ordena a la bomba número veinte que no salga porque ha habido un fallo del sistema, por lo que el artefacto vuelve a su posición de origen, aunque no de buen grado. En un segundo intento se repite la situación y la bomba dice que en una próxima ocasión cumplirá las órdenes que tiene asignadas y, como es obvio, las órdenes de una bomba no pueden ser otras que las de hacer explosión y destruir. Pero al llegar la tercera ocasión, falla la lanzadera y la bomba no acata las órdenes, por lo que Doolittle intentará convencerla para que no explote con argumentos filosóficos, difícilmente comprensibles para una máquina que se ha creído que es el centro del universo. La idea, al margen de la parodia, es clara y el diálogo entre teniente y bomba, de lo más curioso:

Doolittle: *¿Estás dispuesta a ponderar unos conceptos?*

Bomba: *Siempre estoy abierta a sugerencias.*

Doolittle: *Bien, piensa en esto, pues, ¿cómo sabes que existes?*

Bomba: *¡Pues claro que existo!*

Doolittle: *Pero cómo sabes que existes.*

Bomba: *Bueno..., pienso, luego existo.*

Por fin la convence de que, tal vez, no tenga una percepción real del universo y que la orden recibida para explotar es errónea. La bomba lo admite, pero a la vez reniega de cualquier otra orden, al creer que también puede ser falsa, e incluso una fantasía, con un monólogo final del artefacto digno de las mejores escenas surrealistas del cine, cuando dice:

– Lo único que existe soy yo. Al principio, sólo había una oscuridad, una oscuridad profunda, sin forma y además de la oscuridad, también estaba yo. Y me desplazé

sobre la faz de la oscuridad y vi que estaba sola. ¡Qué se haga la luz! (La bomba explota y destruye la nave).¹¹

La sumisión a la tecnología supone quedar sumida a ella y a sus defectos que, en muchas ocasiones, no pueden ser restablecidos por el hombre, que ve como se le escapa de las manos su propia creación y lo destruye¹².

La parodia no se detiene ahí, porque el cineasta hace gala de otra de sus características innatas en su cine, como es el enfrentamiento con las normas más habituales de Hollywood. Prueba de ello es que los personajes están muy alejados de los arquetipos del cine fantástico moderno. Lejos de ser héroes, musculosos, inteligentes, aguerridos o patriotas, los tripulantes de la Dark Star carecen de todas esas virtudes, y están más cerca del caos y la chapuza que del hombre futuro concienciado con su deber¹³. Sucede algo similar con los alienígenas, que los presenta en este caso como una enorme pelota de playa de vivos colores y con garras, muy lejos de esos rasgos que parecen ser casi humanos o esos otros que son su antítesis, es decir, monstruos desagradables y altamente violentos. Para ahondar en esa comicidad, la batalla para doblegar al alien, no se desarrolla con un sofisticado armamento, sino con una simple escoba y una pistola de dardos tranquilizantes. Ese humor fue el que no tuvo en cuenta la crítica del momento, que arremetió con dureza a la cinta. Óscar Losada incide en que hay que verla según el espíritu jovial con que fue ideada:

*El humor es un rasgo bien significativo de esta obra
y su visionado debe afrontarse con un espíritu festivo y jovial.¹⁴*

Carpenter, siempre con ironía y buen humor, ridiculiza todos los cánones del género. Pero la parodia es lograda, porque es capaz de hacer un filme en el que los personajes actúan con seriedad, nunca la comicidad es parte de la

¹¹ Carpenter introduce en este monólogo el elemento religioso, al creerse la bomba Dios. Y ese elemento será repetitivo en buena parte de su obra.

¹² Esta escena contiene otro elemento que se repetirá con cierta constancia en la trayectoria de Carpenter por el Séptimo Arte, como es el religioso. Aquí la bomba actúa como un Dios y, de hecho, utiliza frases calcadas a la Biblia.

¹³ Ejemplo de ello es que se niegan a hacer un pequeño arreglo en los dormitorios para que sean más confortables. Asimismo, cuando manejan el panel de control, lo hacen como un mecanógrafo inexperto, con dos dedos.

¹⁴ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Ediciones Nuer, 1999. Página 12.

forma de ser, no se trata de una comedia al uso, sino de una caricatura de un género admirado por Carpenter, pero que más que centrarse en la burla de las películas de los años cincuenta, lo hace de la nueva hornada de cintas del género.

3.1.2.4. – Aspectos técnicos

En el aspecto técnico, Carpenter se enfrentaba a un problema obvio, como era hacer una película de corte fantástico con escasos medios. Pero sale del lance bien parado. Juega, sobre todo, con el montaje y la cámara. Mueve la cámara como lo hará en su obra posterior, es decir, sin que el espectador denote ese movimiento y se inserte en la propia narrativa, como sucede cuando Pinback, por ejemplo, recorre uno de los pasillos en busca del alienígena. Pero esos movimientos no son tan prolíferos como en cintas progresivas, posiblemente, por la dificultad técnica para ello. De ahí que opte por planos expresivos, y jugar con picados y contrapicados para resaltar un momento dado. Cuando Pinback está en el hueco del ascensor de carga, juega con los picados para mostrar a sus pies el abismo al que se enfrenta, o cuando este mismo personaje busca al extraterrestre, el contrapicado ensalza su figura y lo hace más peligroso, a lo que suma la música para reforzar esa idea. También hace un uso, aunque muy escaso, de la cámara subjetiva, una técnica que también es habitual, en momentos concretos, en toda su obra. En este caso, la usa cuando el extraterrestre arrebató a Pinback la escoba y la usa contra él, con un contrapicado objeto de los supuestos ojos del alienígena.

Los efectos especiales son rudimentarios, pero eficaces, al no abusar de ellos, por dos motivos. El primero, por no poder hacerlo por falta de medios pero, sobre todo, porque el objetivo del filme nunca es sorprender, sino narrar una historia y denota aquí algo habitual en toda su obra, como es la importancia de la narración por encima del efectismo, lo cual permite que esos efectos no sean los más precisos¹⁵.

Esa precariedad de recursos provoca algunos fallos de forma. El más significativo es en torno a las dimensiones de la nave. Al salir al espacio Doolittle para hablar con la bomba, su figura es referente de la magnitud de la nave, más pequeña de lo que muestra la escena del ascensor de carga, con una profundidad

¹⁵ A pesar de ello, la escena en la que la nave se aleja del planeta bombardeado, jugando con el efecto de las estrellas que se mueven con gran velocidad en la pantalla, es recogida por George Lucas para crear las escenas del Halcón Milenario cuando alcanza la velocidad de la luz en *La guerra de las galaxias* (1977).

que, en realidad, carece la nave. Son defectos secundarios, en parte motivados por esa adicción de escenas que tuvo que hacer, para alargar la película de los cincuenta a los ochenta minutos y que fue, sobre todo, la del alienígena la que soportó la mayor parte de la ampliación.

El diseño artístico, por su lado, es muy somero, algo inhabitual en este tipo de filmes pero, a la vez, cotidiano en las películas de Carpenter, que juega con decorados simples. Salvo el diseño de la nave, aunque tampoco es especialmente compleja, el panel de mandos y la sala de la computadora, el resto lo soluciona, bien con pasillos despojados de cualquier tipo de decorado, bien con taquillas habituales de cualquier cuartel. Hay que entender, aunque la mayoría del público que ve la película lo ignora, la escasez de medios, que impedía el poder invertir en decorados, de ahí la pobreza de los mismos.

3.1.3. – CONCLUSIONES

Dark Star no es, desde luego, ni una obra maestra ni uno de los mejores filmes de John Carpenter¹⁶. Pero no es menos cierto que hay que verla en su contexto. Un filme realizado por estudiantes, que logró ser estrenado en cines comerciales¹⁷. La película es una visión adulta del cine de ciencia-ficción, una visión más acercada a la realidad, esa realidad carente de héroes, con problemas inverosímiles y con final no siempre feliz, que no fue seguida por la industria, porque el planteamiento de ésta, respecto a este tipo de proyectos, es diametralmente opuesto. Carpenter opta por presentar unos personajes más cercanos a la realidad, con sus miserias innatas a la vez que la industria apuesta por aquellos que representan ese espíritu americano que tanto alaba Hollywood, en el que los héroes salvan a la humanidad de cualquier tipo de peligros, además de ser siempre personajes atléticos, inteligentes y exageradamente preparados.

Por otra parte, la ópera prima carpenteriana es un reflejo de su libertad, libertad porque lejos de intentar hacer su primer película de corte comercial para introducirse en el mercado, lo hace con una obra sumamente

¹⁶ En opinión del crítico Fred Lombardi, *Dark Star* ocupa el octavo lugar entre las mejores películas fantásticas de todos los tiempos, como lo recogen José Luis Mena y Miguel Juan Payán en *Las cien mejores películas de carácter fantástico de la historia del cine*. Madrid: Cacitel, S.L. – Ediciones J.C., 1995. Páginas 15 y 16.

¹⁷ La película tuvo críticas muy negativas y sólo comenzó valorarse tras el enorme éxito de Carpenter con *La noche de Halloween*.

personal y desafiando los postulados de los estudios¹⁸. No es menos cierto que, en esta primera ocasión, pensaba que la crítica se le iba a poner a los pies, al haber realizado una película con escasos medios y mucha imaginación y no fue así. No obstante, esta primera realización fue básica, porque le abrió las puertas del cine, aunque fuera, en principio, del independiente, pero ha sido en éste donde ha desarrollado su mayor actividad e ingenio y, como en *Dark Star*, donde ha plasmado con toda libertad su forma pensar, sus críticas a la sociedad y su visión de futuro.

Por otro lado, es una comedia, realizada con desenfado, conscientes sus autores de que se trataba de un filme de estudiantes que, en principio, carecería de un lanzamiento comercial, aunque con el paso de los años se ha revalorizado. Supuso, además, la idea para otra de las películas más importantes del género fantástico y de terror del último tercio de siglo, como es *Alien, el octavo pasajero*. Las similitudes son más que evidentes y, de hecho, en ambos casos, está la mano del guionista Dan O'Bannon. Ambas se centran en una nave espacial que vaga por el espacio y que un peligro acecha a sus tripulantes desde el interior. O'Bannon hace desaparecer toda la comicidad de *Dark Star* y da fuerza a la presencia extraterrestre como amenaza, dando un giro cualitativo a su aspecto y pasa el extraterrestre de ser una especie de balón de playa, a una criatura espeluznante, asesina y con ácido como sangre. Pero en ambos casos existen más que coincidencias. Los pasajeros son víctimas tanto del alien como de su encierro en la nave y de la que es imposible escapar, a no ser que se haga frente a la amenaza. Igualmente, el peligro viene motivado por la actitud del sistema, que es el que organiza la situación y da las órdenes para que todo transcurra bajo un determinado esquema¹⁹. Así, pues, *Dark Star*, además de ser la iniciación de un

¹⁸ Aunque con la confianza de ganarse la simpatía de éstos. De hecho, al finalizar el metraje, junto al "The End" introduce la leyenda "Made in Hollywood". Carpenter identificaba su producto como cualquier otro realizado en la Meca del Cine. Todavía desconocía realmente el mecanismo de funcionamiento de los estudios.

¹⁹ Son más que evidentes las similitudes, en muchos momentos, entre *Dark Star* y *Alien, el octavo pasajero*. En primer lugar, la presencia del alienígena en la nave, recogido, en ambos casos, de un planeta desconocido; la composición del extraterrestre es, en las dos películas, sorprendente, porque si en la primera su interior es sólo gas, en la segunda, su sangre es ácido. Otra similitud que O'Bannon trasladó a la cinta de Ridley Scott es la posibilidad de ponerse en comunicación con un ente muerto, el coronel Powell en el primer caso y el androide, en el segundo y en las dos historias para hallar una solución a una encrudijada. También resulta curioso la semejanza en la escena en que Ripley expulsa del *Nostromo* al alien con el momento en que Doollittle va a entrar en la *Dark Star* tras hablar con la Bomba y al abrir la escotilla sale disparado al espacio Talby. En las dos cintas, el origen de esa expulsión es idéntico. También se puede apuntar el hecho de que el extraterrestre de la película de Carpenter se mueve por los conductos del aire, el camino elegido para moverse con soltura por el alien de Ridley Scott. Son semejanzas, apuntes que O'Bannon tomó de *Dark Star* para

cineasta como Carpenter y un guionista como O'Bannon, supone un modelo a seguir como notable éxito en el género.

Otra conclusión que puede extraerse de la película es el cierto optimismo con que finaliza el filme, optimismo a pesar de la muerte de todos los tripulantes de la nave. Pero el director edulcora el final y lo transforma en una especie de metáfora en pos de lograr los sueños anhelados. Mientras Pinback y Boiler mueren en el seno de la cápsula, enfrascados en una pelea, en el momento que la bomba estalla, Doolittle y Talby están en el exterior. Ambos tienen sueños, añoranzas que los hace individuales y libres, no así como los otros dos, preocupados de su propio narcisismo. Talby es absorbido por los asteroides Fénix, que lo llevarán por todo el universo, haciendo realidad su sueño; Doolittle tomará un resto de la nave para hacer surf en el espacio hacia el planeta más cercano, haciendo así también realidad su mayor anhelo. De hecho, en el momento que entra en la atmósfera, tras el planeta aparece la intensa luz de una estrella, la luz en el horizonte, la luz de la esperanza, que refleja el éxito de aquellos que tienen una meta, que desarrollan su individualidad. Carpenter, tal vez, creó este final creyendo que esa luz era la que le guiaría hacia el éxito, hacia los estudios, a hacer el cine que quisiera. Pero a partir de ahí, descubriría la dura realidad de Hollywood.

introducir en *Alien, el octavo pasajero*, claro está, en un contexto serio, gótico y terrorífico. Se puede ir un poco más allá, porque en *Aliens, el regreso* (James Cameron, 1986), en una secuencia del filme, los tripulantes juegan a clavar un cuchillo entre los dedos de sus manos extendidas sobre la mesa, igual que hace Boiler en *Dark Star*.

3.2. – ASALTO A LA COMISARÍA DEL DISTRITO 13

Ficha técnica

Asalto a la comisaría del Distrito 13 (Assault on Precinct 13), Estados Unidos, 1976.

Director: John Carpenter.

Productor: J. S. Kaplan.

Productor ejecutivo: Joseph Kaufman.

Producción: CKK Productions para Turtle Releasing Organization.

Guión: John Carpenter.

Fotografía: Douglas Knapp, en metrocolor.

Dirección artística: Tommy Lee Wallace.

Decorados: Richard Girod.

Música: John Carpenter.

Montaje: John Carpenter bajo el pseudónimo de John T. Chance.

Ayudante de dirección: John Syrjamaki.

Sonido: William Cooper y Bill Varney.

Efectos especiales: Richard Albain jr.

Vestuario: Louise Kyes.

Maquillaje: Don Bledsoe.

Duración: 91 minutos.

Intérpretes: Austin Stoker (Ethan Bishop), Darwin Joston (Napoleón Wilson), Laurie Zimmer (Leigh), Martin West (Lawson), Tonu Burton (Wells), Charles Cyphers (Starker), Nancy Loomis (Julie), Peter Bruni (El vendedor de helados), John J. Fox (El alcaide), Kim Richards (Kathy), Marc Ross (Tramer), Alan Koss (Baxter), Henry Brandon (Sargento Chaney), Frank Doubleday (El jefe blanco), Gilbert de La Pena (El jefe chicano), Peter Frankland (Caudell), Al Nakauchi (El jefe oriental), James Johnson (El jefe negro), Gilman Rankin (El conductor del autobús), Cliff Battuello y Horace Johnson (Los guardias), Valentine Villareal (El matón chicano), Jerry Viramontes (El gánster chicano), Len Whitaker (El gánster negro), Maynard Smith (El comisario), Brent Keast (El

locutor), Kris Young, Randy Moore, Warren Bradley III, Joe Woo jr. y William Taylor (Miembros de la banda).

Sinopsis:

El teniente Ethan Bishop, en su primer día de trabajo en la ciudad de Los Ángeles, es destinado, de forma provisional, a la comisaría del Distrito 13, una comisaría que se halla a punto de cerrarse por un inminente traslado de la misma. Bishop piensa que este primer destino será monótono y aburrido, pero no sabe del peligro que, a las pocas horas, tendrá que hacer frente. Un grupo de pandilleros de uno de los barrios marginales de la Ciudad, sale a la calle para vengar la muerte de un grupo de compañeros a manos de la policía. La banda, que posee un arsenal, recorre las calles en busca de una víctima en la que proyectar su rabia y, finalmente, la encuentran en un vendedor de helados y una niña de corta edad. El padre de ésta no dudará en matar al asesino de su pequeña y se refugiará en la comisaría, de la que está ya al cargo el teniente Bishop. Al recinto policial también acude un autobús de una prisión federal, que traslada a varios presos peligrosos condenados a muerte, entre ellos a Napoleón Wilson, una leyenda al margen de la Ley y que se subleva contra el Orden establecido. Cuando todos están en la comisaría, la banda de pandilleros, que ha seguido al padre de la niña asesinada, cerca el recinto y se inicia una batalla campal, a la que responderán el teniente Bishop, con la ayuda de una de las secretarias de la comisaría y dos de los presos, porque el resto del personal cae abatido en el primer ataque de los maleantes. A partir de ahí, se inicia una cuenta atrás en un infierno del que sólo podrán salir con vida, uniendo sus esfuerzos el policía, la secretaria y el preso, para hacerse fuerte en una lucha suicida contra un ataque desmesurado y aterrador.

Asalto a la comisaría del Distrito 13 es un título indispensable en la filmografía de John Carpenter y no únicamente porque esté considerada su ópera prima oficial²⁰, sino por todo lo que aporta en esta película. Se convierte en un referente claro y, a la vez, básico para entender su forma de ver y entender el cine; para comprender sus influencias cinematográficas; para acomodarse a una nueva visión social de la vida estadounidense y para, en definitiva, descubrir a un nuevo director que en el último tercio del siglo, demostró que algunas de las formas desterradas del Séptimo Arte no sólo eran válidas, sino que sabiendo retomar el arte de los maestros de la narración de los cincuenta, la calidad cinematográfica última, podría elevar considerablemente la calidad media de las producciones estadounidenses, en un momento de agotamiento de ideas. Carpenter también demostró con esta película que el cine independiente, el conocido como Serie B, puede competir con las grandes producciones en taquilla y que la libertad que existe en este tipo de productos de bajo coste es absoluta²¹.

Sus buenas manera con *Dark Star*, pero sobre todo, los guiones que escribió tras realizar esta película, consiguieron que John Carpenter se forjara un cierto nombre dentro del mundo del cine y gracias a esa labor, consiguió llamar la atención y que se fijaran en él, aunque fuera para realizar una cinta de bajo presupuesto que le metiera de lleno en el mundo de la dirección. El director explica como llegó ese momento:

Después de Dark Star no encontraba trabajo y me dediqué a escribir guiones. Conseguí vender una adaptación y realicé un trabajo para John Winters llamado Ojos²², basado en una idea original mía, eso me proporcionó una cierta libertad económica. Además conseguí atraer la atención de un inversor de Filadelfia que me dijo que pondría el dinero si yo escribía y dirigía un largometraje, que fue Asalto a la comisaría del Distrito 13. Luego me volvieron a llover las malas críticas.

²⁰ Aunque la primera película de Carpenter fue *Dark Star*, filme que realizó mientras estudiaba en la universidad, no son pocos los críticos que mantienen que fue *Asalto a la comisaría del Distrito 13* su ópera prima oficial, al ser la primera un trabajo universitario.

²¹ Esta película es una de las favoritas de Carpenter porque, entre otras cosas, afirma que es uno de los pocos filmes que ha podido rodar siguiendo sus propios deseos y contando exactamente lo que quería contar.

²² En un principio, *Ojos* la iba a dirigir el propio Carpenter, pero por desavenencias con la producción abandonó el proyecto que fue realizado por Irvin Kershner en 1978.

*Fueron horribles, devastadoras. Me llamaron de todo. Así que me llevé la película a Inglaterra e hicimos un pase para el Instituto de la Cinematografía Británico. Allí la película gustó mucho, lo que me permitió hacerme con un prestigio como un nuevo valor en aquel país.*²³

Carpenter marca sus directrices cinematográficas con este filme. Demuestra que la calidad de una película no está en directa proporción con el coste de la misma²⁴, pero sí con la habilidad cinematográfica, la imaginación y los recursos, no económicos, sino artísticos, a la hora de planificar y poner un pie un producto para la gran pantalla. Pero va más allá. En un mundo, Hollywood, marcado por un servilismo nada disimulado al sistema, por empeñarse en mostrar una imagen idílica de la sociedad estadounidense, rota sólo por indeseables que el sistema se encarga en reciclar y depurar, Carpenter, merced a la libertad que le supone trabajar de manera independiente, se atreve a poner las bases de su pensamiento en torno a la sociedad estadounidense y no precisamente para alabarla, sino para mostrarla como la ve: insegura, injusta, cruel, radical y con un futuro nada alentador. *Asalto a la comisaría del Distrito 13* podría entenderse como una película de intenciones, una propuesta cinematográfica en la que expone cómo será su cine, desde el punto de vista formal; qué trasfondo será el buscado en sus trabajos; cómo van a pensar y cuál será la filosofía de sus personajes; cuáles serán sus influencias o cómo será su planificación futura. Porque si se estudian estos parámetros, se denota que las directrices marcadas serán las que se vayan desarrollando en la primera parte de su filmografía, desde esta cinta hasta *La Cosa*.

3.2.1. – INTRODUCCIÓN

Carpenter tuvo la fortuna de ponerse a trabajar en este proyecto que escribió, montó y dirigió, además de componer la banda sonora. Es decir, una obra personal en la que refleja sus odios, sus fobias, sus deseos, sus añoranzas, sus

²³ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

²⁴ Se filmó en tan sólo 30 días y con un presupuesto de cien mil dólares.

sueños, y sus pensamientos y donde deja plasmada sus reticencias, en un guión cargado de segundas intenciones, con una sola frase repetitiva en todo el filme que, en boca del personaje que la pronuncia, es todo un postulado político: “¿*Tiene un cigarrillo?*” Esa frase es un ejemplo más de ese mensaje casi subliminal que este director introduce en todas sus películas, para criticar el funcionamiento de la sociedad estadounidense, que acosa a los que se mueven al lado de la Ley, la moral, la ética y las libertades personales. El propio director habla de ese mensaje subliminal:

*Pensé en hacer una película de acción y tomar como base una de mis películas antiguas favoritas, Río Bravo. En ambos casos, los protagonistas están en prisión y los malos andan sueltos. Ese detalle quería dejarlo claro para aquellos a los que le interesaran, sin decirlo abiertamente, pero dejándolo entrever.*²⁵

Esta su segunda película es respaldada de forma casi unánime por la crítica, aunque en su momento este trabajo pasó desapercibido y fue a raíz del éxito de *La noche de Halloween*, cuando se descubrió. Desde la revista “Dirigido por” se incide en la idea de que esta película muestra el esquema de la primera parte de la obra de este director:

Asalto a la comisaría del Distrito 13 puede considerarse, moral y estéticamente, la ‘ópera prima’ de John Carpenter. Memorable debut que aglutina, con inusual convicción, todas las constantes visuales y diegéticas de su primera obra, desde la cinta que nos ocupa hasta La Cosa. Aunque éstas no se hallan expuestas en términos de prepotente genialidad, de calculado alarde estilístico. Dentro de tales

²⁵ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal “Hollywood” de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

*coordinadas se inscribirá de manera clara su siguiente película, La noche de Halloween.*²⁶

Carpenter funde, en la película, como luego hará en la práctica totalidad de su obra, un sentido narrativo impecable. En este estilo, que se erige como verdadero protagonista, la imagen y el saber narrar se convierten en el eje del lenguaje cinematográfico, a lo que se suma el empeño de este director por llevar todas las situaciones al límite, a una encrucijada que no sólo genera angustia a los personajes, sino que la misma se traslada al patio de butacas. Poco a poco, va cercando a los protagonistas. En primer lugar, los sitúa en espacios físicos muy delimitados, en este caso una comisaría. Luego también pone coto al tiempo, de manera que la cinta transcurre casi en tiempo real, narrada de manera lineal y remarcando que el tiempo es fundamental, algo que el espectador detecta enseguida y produce mayor tensión. A todo ello va sumando pequeños detalles, como que sólo cabe una solución, enfrentarse al peligro con el riesgo de perder la vida en el intento. Y de ahí nace el enfrentamiento eterno de su obra, la que enfrenta al Bien y al Mal, enfrentamiento que siempre solucionará a favor del primero, pero sin que el segundo desaparezca. Es un mensaje reiterado. En la revista “Dirigido por” se interpreta así esta visión de la presencia del Mal:

*La estilizada narrativa carpenteriana lo transmuta en expresión de un mal metafísico más allá de cualquier fundamento racional. Y precisamente, el Mal, con todas sus terribles significaciones psicológicas y míticas, será el protagonista de La noche de Halloween.*²⁷

Asalto a la comisaría del Distrito 13 se ha convertido, con el tiempo, en uno de los filmes más queridos por su director y no únicamente por su contenido, sino por la libertad que gozó para llevar a la pantalla exactamente lo que quería contar, algo que en producciones posteriores no podría hacer en su plenitud. Además, el hecho de ser su primera película realizada de manera oficial,

²⁶ *La razón de las sombras: John Carpenter.* “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 49.

²⁷ *La razón de las sombras: John Carpenter.* “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 51.

rodada con poco dinero pero con un espíritu muy concreto, el de su director, la convierten en una pieza admirada, con el paso de los años, por Carpenter, como el mismo admite:

*Hace algunos años me detuve a pensar cual de mis películas me gustaba más y creó que tengo un mejor recuerdo de **Asalto a la comisaría del Distrito 13**, quizá por el espíritu con que se hizo y el pequeño presupuesto, unos cien mil dólares. Parecía una película de verdad. Siempre me pregunté si sería tan buena como esperaba y llegué a la conclusión de que ya no debía analizarla más. Se trataba de mi propio trabajo, por lo que no podía ser objetivo. Lo único que podía hacer era realizarla. Es como un niño al que crías lo mejor que sabes y cuando cumple 18 años y va a buscar un trabajo, sólo puedes decirle: Buena suerte. Que lo encuentre o no, no depende de ti. Si acaba siendo drogadicto o millonario, no habrá nada que hacer.*²⁸

3.2.2. – EL WESTERN Y LAS INFLUENCIAS CINEMATOGRAFICAS

John Carpenter, en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, expone con meridiana claridad sus preferencias cinematográficas, preferencias e influencias que nunca ha escondido, y que en este estreno profesional refleja y que lo irá haciendo en todas sus posteriores obras. Sus fórmulas son válidas para conjugarlas con otros géneros y otros contextos, como suele hacer con frecuencia. Carpenter no es único, porque existen ejemplos claros que así lo refrendan. El cine fantástico ha sido testigo de estas tendencias y existen varios ejemplos clarificadores. *Los siete magníficos del espacio* (Jimmy T. Murakami, 1980), *Armageddon* (Michael Bay, 1998) o *Atmósfera cero* (Peter Hyams, 1980), *remakes* en clave fantástica de, respectivamente, *Los siete magníficos*²⁹ (John Sturges, 1960), las dos primeras, y *Sólo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), dos clásicos del

²⁸ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

²⁹ Película que, a su vez, estaba inspirada en el filme japonés *Los siete samurais* (Akira Kurosawa, 1954)

western. Esta forma de trasladar los parámetros de un género a otro es lo que hace Carpenter en su película y no será la única vez que lo haga, porque lo repetirá de forma fehaciente en *1997: Rescate en Nueva York*, su secuela/remake *2013: Rescate en Los Ángeles* o su último trabajo, hasta la fecha, *Vampiros*. Traslada a la pantalla los rasgos esenciales de uno de sus directores más idolatrados, Howard Hawks, y más concretamente, en esta película, del filme *Río Bravo*³⁰. No obstante, este director ha mostrado siempre tener el ‘alma’ dividida entre el *western* y el fantástico. Esta doble tendencia se traslada a *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, que bebe tanto de la cinta de Hawks, como de la de George A. Romero, *La noche de los muertos vivientes*³¹, un clásico del fantástico de un director, al igual que Carpenter, individualista, independiente y de ideas claras a la hora de plantear una película. No es, sin embargo, una mera coincidencia la fusión de estas dos películas en esta ópera prima oficial de John Carpenter, porque aunque, a priori, las diferencias son abismales entre *Río Bravo* y *La noche de los muertos vivientes*, existen factores que las unen. El más importante es el estilo narrativo, que se convierte en su *alma mater*, como ocurre en *Asalto a la Comisaría del Distrito 13*. Estas tres películas contienen más elementos que las unen a aquellos que pudiera separarlas. Las tres se centran en un asedio; las tres apuestan por una situación límite, desesperada; las tres cuentan con protagonistas que llevan una vida un tanto peculiar y que poseen un fuerte sentido de la supervivencia, aunque no se sienten héroes. Carpenter no disimula, en ningún momento, estas influencias, es más, las dice en voz alta y las traslada hasta los títulos de crédito del filme. El director, en torno a esta película, dijo que es “una adaptación moderna de *Río Bravo*”³² y si había alguna duda, en los títulos de crédito aparece como montador de la cinta John T. Chance, que es un seudónimo utilizado por Carpenter que toma el nombre del personaje que John Wayne

³⁰ Película dirigida en 1959 por Howard Hawks en 1959 e interpretada por John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson y Angie Dickinson. La película transcurre en su mayor parte en el interior de una prisión, en la que los protagonistas se cobijan de un ataque venido desde el exterior. Considerada como una de las obras maestras del *western*, Carpenter tomó su esquema para realizar *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, en buena medida, un *remake* de la película de Hawks.

³¹ Dirigida en 1968 por George A. Romero e interpretada por Judith O’Dea, Duan Jones, Karl Hardman y Keith Wayne, la ópera prima de este director se convirtió pronto en un clásico y en una de las obras cumbres del cine de terror de todos los tiempos. Narra el ataque de los *zombies* a seres humanos para alimentarse. La película, realizada sin medios y con actores aficionados, ha creado escuela y Carpenter se basó también en esta cinta para realizar *Asalto a la comisaría del Distrito 13*.

³² Delorme, Gerard: *Carpenter por Carpenter*. “Premier”, febrero 1995. Página 64.

encarnara en la película de Hawks. Todas estas influencias las resalta también Ramón Freixas:

*Otra de las conclusiones habituales en el cineasta estriba en la cohesión del grupo situado tras los avatares sufridos, éstos han servido para unirlos a pesar de sus radicales diferencias y la abismal distancia inicial entre los personajes se rompe en esas miradas finales, fatigadas y sudorosas, en el subterráneo de la comisaría, entre los tres y, sobre todo, entre Bishop y Wilson. Al final, la amistad y la camaradería triunfan, incluso entre el hombre y la mujer, aunque no dejen de apreciarse claras referencias a la pareja Bogart/Astor de **El halcón Maltés** (John Huston, 1941), en ciertos diálogos del dúo Wilson/Leigh, o a George A. Romero, especialmente en la definición de los asaltantes, en la planificación de los avances o los ataques en el interior de la comisaría, pero sobre todo es al Howard Hawks maestro de la sencillez, la amistad, las transparencia y de la rigurosa exactitud de la puesta en escena a quien remite Carpenter en ese “universo de hombre (y también mujeres) en peligro”, en frase acertadísima de Jean A. Gil.³³*

3.2.3. – ASALTO A LA COMISARÍA DEL DISTRITO 13

Carpenter muestra, desde el inicio del filme, una habilidad innata para contar lo que quiere contar y mostrar lo que quiere mostrar. El cine de este director se caracteriza, entre otros muchos aspectos, por su pulcritud en el relato, en el que ni sobra ni falta nada. Expone exactamente lo que quiere exponer y en lo que a diálogos se refiere, son los básicos, ni una palabra más ni una menos. Lo mide como si tuviera consigo un reloj de precisión. Obvia las explicaciones ajenas al propio relato, porque éste tiene vida propia y habla con el espectador. Las imágenes impactan, son contundentes, expresivas y altamente resolutivas. Sus películas, como es este el caso, no van más allá de los noventa minutos, porque

³³ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. “Dirigido por”, noviembre 1981. Página 48.

concentra, con fuerza y expresividad, todo el contenido en ellos, al obviar imágenes que puedan alterar el ritmo o interferir en lo que quiere enseñar y para lograrlo hace un uso sabio y preciso de las elipsis. Se mueve con maestría, con decisión y convicción, a pesar de estar dando sus primeros pasos como cineasta.

Todo esto se debe, básicamente, a dos factores. El primero, y tal vez el más importante, en lo que entiende por el cine. Aunque en la mayor parte de sus trabajos incluye una idea, un mensaje, una opinión, un diálogo con el espectador entre líneas, no es ese su principal objetivo, sino el de ofrecer espectáculo y entretenimiento al espectador.³⁴

El segundo de los factores es mostrar su idea en torno a la idílica sociedad estadounidense que, con frecuencia, muestran las películas de los estudios. Carpenter se erigirá, a partir de esta cinta, como un subversivo que levantará su voz contra un Orden establecido que piensa no ya obsoleto, sino opresor, injusto y, hasta cierto punto, dictatorial. Y esta idea la moldea desde el primer momento, realizando una introducción, algo muy habitual en él, en la que irá presentando a los personajes y, con ellos, sus peculiaridades, sus formas de pensar y de ser. A partir de contrapuntos, dibuja distintos estadios de una sociedad que dibuja quebrada, injusta y en la que la autoridad se mueve con violencia y autoritarismo.

Esta idea está presente nada más arrancar la película. La primera imagen corresponde a un *gheto* de Los Ángeles, como se rotula en la propia pantalla. Sitúa, en una noche oscura, a varios personajes de color que se mueven por un recoveco de pasillos estrechos. Es una exposición altamente expresiva, muy habitual en este director, que gusta de las encrucijadas, de palpar el peligro sólo con la planificación de las imágenes y los encuadres, siempre con un sabio manejo de la pantalla ancha (panavisión), que realza las líneas horizontales y agudiza la imagen laberíntica. Antes que ocurra nada, lanza la idea de la opresión, idea que luego irá contrastando a la hora de desplegar el resto de ambientes que irán apareciendo en la película. Esa opresión viene reflejada por esa puesta en escena, oscura, estrecha, representado por esos pasillos que parecen no llevar a ninguna parte y de los que parece no haber salida. Y así prosigue la película, o lo

³⁴ Carpenter no ha ocultado nunca que en la mayoría de sus películas pretende introducir elementos subversivos, pero por encima de todo, siempre ha defendido que su cine pretende ser espectáculo, entretenimiento y diversión.

que es igual, la propuesta carpenteriana cuando este grupo de jóvenes de color es acosado por un buen número de policías que, parapetados en lo alto de los muros que forman la encrucijada por la que se mueven los jóvenes, les dan el alto y les ordenan que tiren las armas. Sin embargo, no les dan tiempo a que puedan cumplir la orden, porque los policías aniquilan sin piedad al grupo. Es una matanza en el sentido literal del término, difícil de fallar, porque los chicos son blancos fáciles, como una cacería en la que se divisa desde un puesto protegido a la pieza que se sitúa a pocos metros del fusil. El cineasta cree que lo que relata esta película es un reflejo de la sociedad estadounidense y aunque las críticas fueron intensas, piensa que los hechos le dan la razón:

*Se decía, entonces, que la película era poco realista, que era muy extraño que una banda de delincuentes tuviera armas automáticas. Ahora, eche una mirada al mundo.*³⁵

Carpenter hace gala de una violencia visual implacable, para la cual se abstiene de efectos especiales y otros elementos que no sean las propias imágenes, impactantes por sí mismas. Para recalcar esta violencia despoja de la secuencia la banda sonora, para que la imagen llegue, virgen, al espectador, como si de un hecho real, y no filmico, se tratara. El impacto es tremendo. Durante unos segundos, el único sonido que percibe el público es el estallido de los rifles al disparar, sin piedad, a los jóvenes. En silencio, la cámara se concentra en mostrar los cuerpos de los muertos, alternando esos encuadres con los de los fusiles que aún apuntan a los cadáveres, rifles de los que emana un denso humo originado por el tiroteo. La brutalidad es tal que incluso una de las víctimas, mal herida, no recibe más atención de la policía que otro disparo para rematarlo. Carpenter admite la carga violenta de esta película e, incluso, llegó a decir:

*En la actualidad no podría hacer una película como
Asalto a la comisaría del Distrito 13. Demasiada violencia.*³⁶

³⁵ Smith, Adán: *Carpenter's Log*. Empire, noviembre 1996.
http://circuits.cf.ac.uk/~spemsb/carp/interview/emp_int.html

³⁶ Delorme, Gérard: *Carpenter por Carpenter*. "Premier", febrero 1995. Página 64.

Este arranque, brutal y sin concesiones es un refrendo de lo que será todo el filme, con momentos, incluso, más radicales, como el asesinato, a sangre fría, de una pequeña de corta edad.

No pretende ser una cinta de acción que irradie violencia, como tantas otras de Hollywood, realizadas a mayor gloria de actores tales como Sylvester Stallone, Arnold Swarzzennegger, Bruce Willis, Chuck Norris o Jean Claude Van Damme³⁷, por citar sólo algunos de los de mayor renombre en los que la violencia es gratuita y los que reciben los golpes son los ‘malos’, siempre a cargo de los defensores, a ultranza, de una ley que defienden con un atroz sentido del Orden. No. Carpenter es un director al que le gusta mostrar una imagen virulenta de la sociedad estadounidense, bien con temas que podrían extrapolarse a la realidad³⁸. Pero a diferencia del cine comercial, en el que se hace una defensa de los métodos violentos para reprimir el Mal, Carpenter da la vuelta a la situación y plasma esa violencia como producto que ha creado la propia sociedad, o para ser más exactos, el Orden. Y a la vez lanza otra idea, también abiertamente contrapuesta con los postulados de los estudios. Éstos abogan por esa violencia que sirve, ante todo, para proteger a la ciudadanía y pretenden hacer creer al espectador que la sociedad es segura, porque hay quien lucha contra las bandas organizadas, contra los violentos o contra los maleantes, de toda índole y condición. Carpenter rechaza, de plano, esa idea y dibuja una sociedad desprotegida, una sociedad abandonada a su suerte en la que cualquiera puede estar en el punto de mira.

La violencia genera violencia, es un fundamento tan antiguo como el hombre, pero que, por desgracia, sigue vigente. Y este principio es el que marca la pauta de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* pero con la diferencia, con relación a títulos producidos por los estudios, que es el sistema el que no cumple las normas y el que dispara primero. Provoca, con ello, una espiral de violencia que conduce a una orgía de sangre, pero que oculta la verdad a la ciudadanía, lo que genera y margina de manera más visceral a los grupos que el Orden, por sistema,

³⁷ Protagonistas de títulos tan comerciales como *Rambo*, *Rocky* (Sylvester Stallone), *Commando*, *Mentiras arriesgadas* (Arnold Swarzzennegger), *La jungla de cristal* (Bruce Willis), *Desaparecido en Combate* (Chuck Norris) o *Soldado universal* (Jean Claude Van Damme), por citar sólo algunos ejemplos.

³⁸ La sociedad estadounidense se ha empeñado en dar la razón a Carpenter cuando presenta una sociedad llena de peligros por la sinrazón del propio ser humano. Sucesos como los acontecidos en Littleton, donde dos jóvenes acabaron con la vida de trece de sus compañeros de la Escuela Columbine antes de suicidarse, refrendan ese pesimismo carpenteriano en un suceso que no es único, más bien todo lo contrario, dado que cada vez, los estadounidenses han de convivir con sucesos de este tipo.

quiere erradicar en una sociedad hecha a imagen y semejanza de una elite, idea ésta en la que profundizará Carpenter en una de sus obras cumbres, *Están vivos*. No sólo es cruel con las formas, sino que esgrime su dedo acusador hacia el sistema, representado, en este caso, por el boletín de noticias que, a la mañana siguiente, informa de los hechos. Dicho boletín comienza a escucharse como una voz en *off* mientras que un *travelling* lento exhibe los cadáveres de los jóvenes. Sobre esta imagen, se puede escuchar:

– En cuanto a las noticias locales, seis miembros de una pandilla juvenil, murieron anoche en un tiroteo con la Policía en el sur de Los Ángeles. El comisario de Policía Benson celebró una rueda de prensa a primera hora de la mañana para comentar los hechos: “En mi calidad de comisario de Policía del Condado de Los Ángeles he pedido con carácter de urgencia esta rueda de prensa. Estamos en dificultades. El problema de las pandillas juveniles ha aumentado hasta niveles intolerables; las armas automáticas extraviadas no se han recuperado; tenemos una pista que prueba que las armas están en poder de los malhechores. Es cierto que nos vemos obligados a llegar a extremos deplorables para mantener el orden público, pero esas armas no se han recuperado. Y créanme, si las personas que las tienen se organizan, correremos auténtico peligro”.

Son varios los contenidos que introduce en este noticiario que no tiene desperdicio. En primer lugar, un maquillaje de la verdad, al hablar de un tiroteo que, en realidad, nunca existió. Tras él, tal vez el punto más destacado, al ser vital en el hilo argumental de la película, como es la inseguridad ciudadana en la que esas bandas marginales se arman y lo hacen, es obvio, porque en el mercado existen armas suficientes para ello, algo que plantea y que ha sido ampliamente discutido en los Estados Unidos, a raíz del uso irracional de las armas de fuego por parte de jóvenes que han originado masacres indiscriminadas. No descubre nada nuevo, pero plantea una realidad que el tiempo, y los hechos, le dan la razón.

Y, por último, incluye una tercera idea, el de la brutalidad policial, que admite el comisario al hablar de llegar a extremos deplorables para mantener el orden público. Toda una “declaración de principios” de buena parte del cine de este director: marginalidad en la sociedad estadounidense, inseguridad ciudadana, y, por último, los métodos violentos en los que se recrea el sistema para intentar paliar los desórdenes generados por los vicios del mismo.

Carpenter tiene un don para interrelacionar todos aquellos aspectos que desea, en un afán por la oposición de ideas y siempre a través de un hilo conductor que vaya encajando todas las piezas que se ponen sobre el tablero, en este caso, el celuloide. De entrada presenta una de las partes, los grupos marginados que mantienen una guerra abierta con el Orden que los ha dejado en la estacada. El lazo de unión será, precisamente, el informativo. Bajo el sonido del boletín radiofónico y tras un encadenado con la imagen de los cadáveres de los jóvenes, introduce otro escenario, un lugar abierto, sinónimo, tal vez, de libertad, y en el cual habitan los líderes de las bandas que juran venganza por la matanza. No hace falta que el director se moleste en explicar en qué consistirá la venganza, porque su don para la narración facilita que las explicaciones vengan dadas por la imagen, cuando un lento *travelling* recorre la habitación y enseña un sinfín de armas, a la vez que el noticiario habla de las que han desaparecido. Está siempre ese estilo descriptivo, por el que la imagen habla al espectador, le informa y le relata, además de dar valiosa información para comprender los hechos sin necesidad de diálogos que sin ellos, la película tendría un sentido prácticamente idéntico.

Carpenter hace uso de este estilo narrativo en unos parámetros previos a lo que será el grueso de la historia, a modo de introducción que tiene dos partes diferenciadas. Una, la situación tensa que vive la sociedad americana, en el filo de la navaja a consecuencia de la violencia callejera; por otro lado, irá presentando a los protagonistas, marcando sus formas de conducta y sus pensamientos. Pero el estilo narrativo está vivo y evolutivo. Ello supone que el hecho de existir una introducción no presupone una parálisis en la línea argumental, sino más bien lo contrario. La habilidad en contar es tal, que a la vez que se presentan los escenarios, que irán confluyendo en uno único, otra práctica de este director, la historia como tal irá tomando forma.

Una vez iniciada la historia, van pasando por la pantalla los personajes que configurarán el relato y la trascendencia, por su modo de actuar y pensar, que tendrá a lo largo de la película. En primer lugar, los jefes de las distintas bandas, que se conjuran venganza y lo hace con un rito de sangre, rito muy habitual en aquellas películas del Oeste de los años cincuenta, en las que era común ver como los indios, tras haber sido masacrados por los ‘blancos’, hacían ritos de este tipo para preparar la lucha contra el invasor. Es uno de los puntos que, como se verá, remarcan la idea del *western* urbano. Como en aquellos títulos del lejano Oeste, la batalla comenzará por la prepotencia del ‘hombre blanco’, en este caso los poderes gubernamentales, en contra de los marginados y éstos se rebelarán. Y lo harán como en las viejas películas de ‘indios y vaqueros’, matando sin piedad a inocentes y asaltando los ‘fuertes’, que en este caso, será la comisaría. Los paralelismos con el *western* son constantes y más remarcados a la hora de dibujar a los principales protagonistas.

El segundo marco que presenta es el lugar donde vive Bishop, el policía protagonista. Del *gheto* anterior se pasa ahora a un barrio residencial, de espacios abiertos que el director se preocupa en recrear, además de un día radiante, con el fin de crear otro contraste con el arranque de la película, un *gheto*, oscuro, cerrado, acorralado, lúgubre. Ahora, es un lugar abierto e iluminado. En el primero vivían los marginados, en este segundo, el policía. Ese contraste se va intensificando con pequeños detalles. Mientras los jóvenes negros se movían en la noche vigilando sus espaldas, temerosos de lo que les podía pasar, este policía sale a la luz del día, silbando una canción, como síntoma de tranquilidad. Carpenter va forjando de esta manera su idea de las desigualdades sociales. Habla de unos Estados Unidos en los que conviven los marginados, en *ghetos* y otros que pueden hacerlo en barrios residenciales³⁹. No obstante, no se mueve por estereotipos. Ni todos los negros viven en barrios marginales, ni todos los policías son blancos y de métodos brutales. No cae en tópicos absurdos ni raciales, porque su cine no ahonda en temas racistas, sino de justicia social, de libertades, de modelos extremadamente moralistas e injustos para los más desfavorecidos a favor de los más afortunados. Y para despojar cualquier duda en este sentido,

³⁹ Carpenter no sólo insinúa estas diferencias, sino que las remarca al insertar, en cada caso, una leyenda en la pantalla para diferenciar los lugares y del primero lo tilda de *gheto* y, el segundo, de barrio residencial, siempre en el seno de la misma ciudad de Los Ángeles.

escoge a un protagonista, negro, policía, pero justo y ecuánime, como es Bishop. Carpenter vuelve a jugar con las imágenes. Deja que sea el espectador el que descubra sus mensajes no por los diálogos, sino por la propia narrativa, dejando que la cámara hable y con esos contrastes que diferencian dos mundos en una propia ciudad.

El director, pronto, deja caer una serie de ideas y una de ellas, es la organización del sistema, que raya el autoritarismo y que se convierte en pensador de los demás. Una forma suave de opresión, que refleja en la charla que mantiene Bishop con sus superiores cuando, en el coche celular, les pide instrucciones:

– *Tengo una misión provisional para usted, en el Departamento de la Policía Municipal. Vaya a la comisaría número trece, en el distrito nueve, y releve al capitán.*

– *¿No es la comisaría de la calle Anderson?*

– *La misma.*

– *Pero... ¡Si la están cerrando! No hay nada que yo pueda hacer ahí, salvo vigilar embalajes.*

– *¿Quiere ser un héroe en su primer día de trabajo?*

– *Sí, señor.*

– *Ya no hay héroes, Bishop, sólo hombres que obedecen órdenes.*

– *Lo tendré presente, señor. Iré a la comisaría del distrito nueve.*

– *Bien dicho teniente. Cierro.*

No se anda con cruce de palabras sin sentido para completar, sin más, una escena. No. En el cine carpenteriano, al menos en aquellas películas en las que se muestra con mayor libertad, todo está calculado. En este caso, en el diálogo queda claro esa idea del Orden establecido: “*Ya no hay héroes, sólo hombres que obedecen órdenes*”. O lo que es igual, que el sistema se mueve a tenor de lo que marcan las altas esferas. La libertad individual está hipotecada, porque hay una carencia de decisión individual. Son matices que introduce y que se remarcan en casi todas sus películas y sobre todo en su particular *Están vivos*.

El tercer⁴⁰ punto de referencia es una cárcel del Estado. Allí, unos asesinos recluidos, entre ellos, Napoleón Wilson que encarna el espíritu del propio Carpenter al decir su primera frase, que se repetirá de continuo: “¿Tiene un cigarrillo?” y cuya segunda frase, para refrendar ese postulado es: “Tengo ganas de fumar”. Hay que entender la sociedad americana para comprender el significado de ese afán por un cigarrillo. En los Estados Unidos el hábito de fumar está ya casi cercano al crimen y los fumadores no son bien vistos por una sociedad que sigue las pautas del sistema que va contra este hábito. Así, pues, los fumadores se convierten, poco a poco, en cuasi marginales, libres e independientes, que son capaces de nadar contracorriente y desafiar un estilo de vida marcado por las directrices del sistema, y éste intentará aplacar este signo subversivo. En la cinta, la respuesta a su deseo de fumar es un golpe que recibe Wilson, a pesar de estar atado, otro signo de la brusquedad del sistema. No obstante devuelve el golpe, en una señal inequívoca de reto al sistema y de libertad, al negarse a seguir los postulados que la sociedad quiere marcarle. Se niega a respetar las normas de un Orden opresor y muestra este personaje su filosofía claramente subversiva. El tabaco es un símbolo de una sociedad conservadora, en la que se persigue al fumador por el hecho de serlo y se le coartan las libertades de elegir por sí mismo. Ese es, y no otro, el trasfondo de esa frase y la respuesta, y la reacción a la misma es un reflejo de los estratos sociales. El poder responde con brusquedad, con violencia, con autoridad opresora. Pero los que añoran y defienden su libertad, no se conforman con seguir esas órdenes, sino que se rebelan, con sus armas, contra las mismas.

Nos presenta a continuación un cuarto elemento, que será el nexo de todos los anteriores y que es un destello de la propia sociedad, que vive en ese sistema, que no comparte del todo, pero con el que convive y que sufrirá los avatares de los desmanes del poder al ser castigado por los oprimidos en señal de venganza hacia el opresor. Es un padre con una niña (la inocencia que se mueve en el mundo del consumo, con el que disfruta), que esquiva a la policía y que, como dice a su hija, sólo hay que acudir a ella en caso de extrema necesidad. Carpenter nos presenta a este individuo un tanto confuso, nervioso e inseguro,

⁴⁰ Este personaje es un claro antecedente del que años después encarnaría Kurt Russell en dos ocasiones: 1997: *Rescate en Nueva York* y su secuela/remake 2013: *Rescate en Los Ángeles*.

mientras que su hija es inocente, ingenua y abstraída por un mundo, el que le rodea, del que aún no comprende su significado y tan sólo lo que aprecia pero sin profundizar más allá de lo puramente estético o superficial. Son, tal vez, las dos visiones de la sociedad. Una primera, el que conoce la realidad de un sistema que no salvaguarda sus derechos pero con el que hay que convivir y aguantar y una segunda, que tan sólo vive de la imagen, como si de un anuncio se tratara⁴¹.

3.2.3.1. – Los personajes

En torno al perfil de los personajes⁴², cada uno de ellos representa un estrato social, de ahí que en su cine, salvo excepciones, todos sus personajes parecen moldes de formas de conducta más que de individualismos. La revista “Dirigido por” alude a su falta de humanización:

*Detalle que alcanza sus mayores cotas de escándalo en el trazo humano de los personajes. Ethan Bishop, el voluntarioso y pragmático oficial de policía encargado de supervisar el cierre de la comisaría, Leigh, la glacial secretaria del moribundo recinto, Napoleón Wilson, el fuera de la ley de la cínica pose... no rebasan en ningún instante las fronteras del rancio estereotipo, a pesar de su presunta ascendencia hawksiana.*⁴³

Bishop. Es el policía que, durante unas horas, deberá hacerse cargo de la comisaría del Distrito trece y se verá envuelto en el altercado, por el cual, decenas de miembros de las distintas bandas de Los Ángeles intentan asaltarla en busca de venganza. En principio, por el hecho de ser policía, y por tanto representante de la Ley, podría pensarse que Carpenter iba a arremeter contra este personaje, en el sentido de dibujarlo poco menos que como un tirano, amigo de la

⁴¹ Esta idea la desarrollaría Carpenter en una de sus obras más personales y emblemáticas, *Están vivos*, en la que hará un duro contraste entre la ‘realidad’ de una sociedad que se vende por televisión con esa otra de unos personajes que añoran la libertad, sus derechos y la supervivencia.

⁴² Carpenter, para la realización de esta película, se rodea de actores desconocidos, dado que el presupuesto del filme no deja otra alternativa. A pesar de ello, todos demuestran una total sabiduría al encarnar a sus personajes, dotando siempre de credibilidad a sus papeles, sobre todo Darwin Joston, que da vida a Napoleón Wilson, que sabe dar a su personaje el aire cínico y socarrón con el que fue creado.

⁴³ *Ibidem*.

violencia y de los métodos brutales, el ‘todo vale’ que suelen dibujar las producciones de Hollywood, pero en este caso de manera crítica. No es así. Pudiera parecer, en principio, un contrasentido con el planteamiento, en la que muestra a un grupo de policías acribillando sin piedad a un grupo de jóvenes de color. Carpenter, enseguida, aclara los términos y cada persona, ya sea policía, ciudadano o asesino, tiene, ante todo, una forma de ser y de pensar y al igual que pueda haber policías o defensores de la ley corruptos o de métodos brutales, también los hay consecuentes con lo que su misión supone, la defensa de la ciudadanía y el respeto de las libertades.

El sistema supone un mandato, pero ello no significa que todos sus subordinados se dejen llevar por una actitud caciquil y poco democrática, como es el caso de Bishop. Carpenter se vale de este personaje para arremeter contra el sistema y culparle de los males del mismo en lo que se refiere a desigualdades, carencia de seguridad y caos final, puesto que los miembros de la Ley actúan según órdenes, no de manera particular. Es más, cuando Bishop, en medio del tiroteo en la comisaría, se convierte en ese foro en la autoridad de mayor rango, no cumplirá esa misión con prepotencia o desprecio al prójimo, sino que se valdrá de todos para intentar acabar la situación de la mejor forma posible, en un contexto social plural, equitativo, de respeto hacia todos, ya sean marginados, presos o civiles. Carpenter lo crea tolerante, respetuoso y profesional, fiel a unas ideas, que no son las propias del sistema, sino las que su cargo, por naturaleza, lleva implícitas, como son el respeto a la Ley y garantizar la seguridad de la ciudadanía, sean cuales fueran sus situaciones, algo que cumplirá hasta las últimas consecuencias, aunque para ello tenga que arriesgar la vida. Varios ejemplos ofrece el director en torno a este aspecto. Uno, cuando se niega a entregar a las bandas al padre de la niña asesinada que se ha refugiado en la comisaría y a quien buscan los maleantes, y por ello la asaltan. Se niega, aduciendo que ese hombre ha acudido a buscar refugio y que su obligación es dárselo. Es cumplir su obligación hasta extremos límites. Otra muestra es cuando saca de las celdas a los prisioneros, entre ellos un condenado a muerte, Napoleón Wilson, para evitar que les maten y, a la vez, confía en ellos para solventar la situación y al final, Bishop pide respeto a la Policía hacia Wilson, al que dice que “*sería un honor para mi que saliéramos juntos*”, en una clara señal de camaradería, aunque fuera o no

alguien condenado por no respetar la Ley, porque Bishop lo considera como alguien que ha luchado por la libertad y la seguridad del prójimo. A Bishop hay que mirarlo con ojos carpenterianos y así se denotan las claves tipo de los personajes característicos de este director. Bishop es un ser solitario. De hecho, en ningún momento habla ni de familia ni tan siquiera de amigos y esa soledad, la remarca cuando, ya en la comisaría, Leigh le pregunta si quiere un café y si lo quiere “solo”, en referencia, claro está, al café y Bishop contesta:

– *Desde que nací... No me haga caso. Dos terrones.*

Este juego de palabras constata la situación de soledad de este personaje, al que Carpenter no quiere profundizar en mayores cuestiones, porque en ningún momento trata de perfilar personas, sino actitudes. Bishop es una persona fiel a sus principios, que están al lado del Orden, no al sistema como tal, al que obedece, pero siempre dejando claro una escala de valores, los humanos y el deber.

Napoleón Wilson. Es, por excelencia, el personaje prototipo de Carpenter. Independiente, socarrón, inmune a las presiones, irónico con su propio destino, insolente y vengativo. Es insurrecto, se rebela contra la autoridad, como en el momento que ataca al alcaide, en represalia a los malos tratos recibidos. Al igual que en el caso anterior, Carpenter esconde todo su pasado y no desvela rasgos de su personalidad, salvo aquellos que definen una forma de vida y un enfrentamiento al sistema. Una vez más, juega a estereotipos base, de ahí que se sepa de él que es un condenado a muerte, pero sin descubrir las razones que le llevaron a cometer los crímenes que lo inculpan y juega con el apodo, Napoleón, en el que en dos ocasiones le preguntan por su significado pero nunca contesta. Es un superviviente y, como tal, un antihéroe que arriesga su vida en beneficio propio, aunque en esa tarea ayude a la policía. Y lo es porque, estando condenado a muerte, lucha por su vida, en un enfrentamiento claro a su destino, al que quiere manejar y no que se lo impongan. Su cinismo recalcitrante está sacado de los personajes del *spaguetti-western* de Sergio Leone, sobre todo de aquellos interpretados por Clint Eastwood y Lee Van Cleef.

Leigh. Es la joven empleada de la Comisaría y es un alma gemela de Wilson. Es independiente, valiente, se vale por sí misma y representa a esa cara subversiva de la sociedad pero que, a diferencia de Wilson, convive con ella y no se rebela de manera manifiesta, salvo en ocasiones puntuales. Su fachada está sacada de los personajes femeninos de las películas añoradas por Carpenter de los años cincuenta: ropa ceñida, movimientos tensos, casi como una autómatas.

En el resto de personajes se esconde una fauna muy diversa. Desde el padre de la niña, una persona desconfiada con el sistema, al que acude sólo en caso de extrema necesidad; a la propia niña, símbolo de la inocencia que no comprende la actitud de su padre y mira el mundo como un lugar perfecto en el que la teoría y la realidad fueran una misma cosa, de ahí que sucumba a la vida. Welles, el otro condenado a muerte, es menos corrosivo que Wilson, más pasional y ello le condena a muerte, porque en la vida, parece querer decir Carpenter, hay que actuar con la mente fría, y afrontar los hechos tal y como son para poder superarlos. Ocurre algo similar con Julie, la otra empleada de la comisaría, que se convierte en carne de cañón. Nerviosa, inquieta, incapaz de afrontar la situación, se convierte en un blanco fácil y así ocurre. Carpenter quiere mostrar con ella que el sistema no protege a los desvalidos, que es incapaz de ello, de ahí que a pesar de esa parafernalia del Orden, sólo aquellos más desconfiados, más fuertes, más dotados o con principios básicos, pueden salir adelante. El resto pueden ser víctimas de un sistema que no cuaja en una sociedad clasista.

3.2.3.2. – Composición

A la hora de profundizar en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, habría que delimitar, por un lado, el aspecto técnico y narrativo del filme y, por otro, la historia que narra y cómo se vale de ese estilo para imprimir la fuerza que desea en cada momento. Carpenter no necesita de una gran parafernalia para hacer una película. Siendo fiel a sus maestros, apuesta por la sencillez, realizada con seguridad y aplomo, y con un sentido del ritmo y la narración impecable, en un relato que converge hacia un sólo decorado, al que confluirán distintos personajes que, con anterioridad, los ha mostrado en marcos distintos. Todos ellos se centran en uno sólo, cerrado, oscuro y de dimensiones muy reducidas. Como será habitual en toda su obra, se vale de una historia sumamente sencilla y fácil de llevar a la

pantalla. Siguiendo las pautas marcadas por uno de sus maestros, el británico Alfred Hitchcock, centra el interés en la forma más que en el fondo. *Asalto a la comisaría del Distrito 13* nace de un supuesto simple, como es el asesinato de un grupo de jóvenes marginales, que provoca a decenas de componentes de distintas bandas, que juran venganza, y la llevan hasta sus últimas consecuencias. No hay más historia y, lo cierto, es que no la necesita para hacer y mostrar lo que desea, con total nitidez, lejos de esos argumentos complejos de otras películas que, además, caen en el error de querer explicar, en todo momento, el porqué de las cosas. Carpenter deja que sea la imagen la que hable, que sea la verdadera protagonista y el espectador halle todas sus respuestas en lo que ve, por encima de lo que oye, sin importarle que algún cabo suelto quede sin aclarar, porque no todo ha de ser explicado, como en la vida misma⁴⁴.

Siguiendo fiel a ese esquema, el filme se inicia en varios frentes. Pero, poco a poco, se va despojando de todos los elementos, una vez que han cumplido su función, para que la acción se concentre en un solo punto, la comisaría. Allí creará una atmósfera sumamente violenta, atmósfera que ya recreó en alguna escena anterior, para dar paso a la película en aquel punto que quiere hacer hincapié, como es la inseguridad en las calles de esta ciudad estadounidense. Ramón Freixas no ahorra elogios a la hora de describir estos aspectos de la película:

*Carpenter inicia con este filme su futuro itinerario centrado en la maestría de la instrumentalización de los escasos componentes disponibles para crear una atmósfera violenta y fascinante. Para ello, va despojando de elementos molestos hasta definir la acción sobre tres personajes y su dificultoso entramado relacional articulador de la obra. **Asalto a la comisaría del Distrito 13**, que empieza como un banal retablo de la cotidiana existencia del policía Ethan Bishop (Austin Stoker) encargado del mantenimiento de una aislada comisaría,*

⁴⁴ Óscar Losada habla de la endeblez del guión y de los múltiples fallos del mismo. Lo cierto es que Carpenter, en ningún momento, pretende hacer una película pulcra en el fondo, sino que sólo le importa la forma y el sentido narrativo, por lo que el guión no deja de ser una mera excusa con importancia muy relativa. Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999.

luego de la ampliación del cuerpo social de la misma por los dos asesinos y el padre de la niña asesinada, se convertirá en la irreal crónica de una espiral de violencia. Espiral concéntrica por la agresividad de los asaltantes (cuyo motivo radica en la matanza inicial presentada mediante un lento y excepcional travelling y su epílogo, los humeantes cañones de los fusiles de la policía) y el encierro en ese espacio cerrado objeto de continuas violaciones, ítem predilecto de Carpenter.⁴⁵

Si bien es cierto lo que apunta Ramón Freixas, habría que hacer algunas matizaciones en torno a sus apreciaciones. En primer lugar, la película no tiene un banal inicio. Carpenter arranca con fuerza inusitada con la matanza de los jóvenes y, por otro lado, esos componentes molestos, que cita Freixas, son importantes en el esquema carpenteriano, porque definen a los personajes que representan a un *status* social visto por el director. Utiliza los personajes como referentes sociales, dado que cada uno representa un sector de la sociedad, tanto los marginales, como los criminales; los opresores o los luchadores.

En lo que a la composición se refiere, trabaja en dos frentes. De un lado, el contraste y, de otro, el acotamiento de espacios hasta acabar en uno de reducidas dimensiones, con el objeto de alcanzar el grado sumo de angustia, todo ello en un contexto harto violento. Los contrastes son más que evidentes. La película arranca en un *gheto*, como si Carpenter quisiera incidir en los términos judiciales de nocturnidad y alevosía. Luego pasa al día, en zonas abiertas, lejos de esos pasillos estrechos y angostos por los que se movían los jóvenes asesinados. Dibuja dos mundos opuestos, pero insertos en la misma ciudad. El *gheto*, donde la injusticia es patente, y el barrio residencial, donde habita la Ley. Son contrastes que introducirá en buena parte de sus películas, para dejar de manifiesto que existen varios mundos en la sociedad estadounidense, que la injusticia impera, que el sistema actúa de manera dictatorial para aniquilar a aquellos sectores encontrados al propio Orden establecido.

A este contraste hay que añadir el ansia del director por concentrar la acción en los espacios más reducidos posibles, algo que será endémico en la

⁴⁵ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. "Dirigido por", noviembre 1981. Página 48.

práctica totalidad de su obra, al igual que el dominio del espacio temporal. En este caso, el asedio a la comisaría provoca que los protagonistas no tengan tiempo para esperar refuerzos y deban luchar por sus vidas a la desesperada. Esta lucha contra el reloj, contra el destino, es otra constante carpenteriana, si cabe, más palpable que el acotamiento espacial.

Así, pues, el tiempo y el espacio se erigen en conductores, que Carpenter utiliza a su antojo en un guión ramplón, pero con una acción y una libertad de imagen impresionante, haciendo suya la máxima sobre que la forma se superpone al fondo, para crear un espectáculo brillante, además de introducir sus mensajes críticos. Con ese manejo de los espacios y del tiempo, va conduciendo a los distintos personajes a un punto común, la comisaría del Distrito 13. Bishop, porque es encargado de su custodia hasta que se cierre; el padre de la niña asesinada, porque busca cobijo allí tras vengar la muerte de su hija; Napoleón Wilson y Lawson, porque el autobús penitenciario que los trasladaba se detiene en la comisaría al estar uno de los presos enfermos; Leigh, al ser una de las empleadas de la Comisaría y los componentes de la banda, porque proceden al asalto siguiendo al padre de la niña y como represalia de la matanza de los jóvenes. Un cúmulo de casualidades digno de un guión pobre en ideas, pero resolutivo en su dinámica, precisamente lo que busca el director, también metido a tareas de guionista, que busca las casualidades para crear su atmósfera, despreocupado por esos fallos de guión, que suple con el propio desarrollo de la película. Busca los elementos que desea, los entrelaza y luego deja que la historia cobre vida propia, como se apunta sobre este particular desde la revista "Dirigido por":

*Su fuerza plástica brota en cada plano, a cada secuencia, de forma espontánea, natural. Lo cual pone de manifiesto una enfebrecida pasión por rodar, dejando a un lado cualquier actitud reflexiva al respecto. La intuición triunfa, y tal vez por este motivo, los numerosos buenos momentos de la cinta se encuentran atenuados por otros tantos errores. La excusa argumental de **Asalto a la comisaría del Distrito 13** es esquemática hasta el delirio. Únicamente se centra en el asedio*

*que padecen los ocupantes de una comisaría clausurada bajo el fuego de una fantasmagórica banda callejera.*⁴⁶

Los errores a que se hacen referencia son aquellos motivados por un guión simple, que está al servicio de la acción. Carpenter busca los elementos que necesita y los introduce en la historia, sin más. Pero lo hace buscando dos objetivos, además de este mensaje rebelde. Uno, la creación de una atmósfera inquietante, tensa, cargada de angustia y terror y, el segundo, un uso, en ocasiones brutal, de la violencia, expuesta de una forma tan natural que la hace, si cabe, aún más terrorífica, por la facilidad que muestra la manera de acabar con la vida de un ser humano. No hay que olvidar, por otro lado, el perfil de los personajes, su ironía, su desparpajo y su forma de afrontar la vida, incluso en las situaciones más extremas, que son calcados de los personajes de los *spaghetti-western* de Sergio Leone. Estas referencias también son observadas por “Dirigido por”, aunque no percibe esa influencia de Leone:

*Como se ha repetido hasta la saciedad, el homenaje a Howard Hawks y su excelente **Río Bravo** (1959) es obvio. Hasta los títulos de crédito ya nos advierten de la maniobra: el seudónimo “John T. Chance” empleado por Carpenter, aquí en funciones de montador, es el nombre del personaje encarnado por John Wayne en dicho filme. No obstante, el tono de malsana irracionalidad que preside la ficción nos trae a la memoria a George A. Romero y **La noche de los muertos vivientes**.*⁴⁷

3.2.3.3. – La imagen como forma de relato de la realidad carpenteriana

Una vez vistos distintos aspectos primordiales, es necesario unir todos los elementos para adentrarse en una visión conjunta del filme, con todos sus referentes, miradas u objetivos. En todo momento, Carpenter se vale de la imagen, la narración, para enmarcar su historia y lanzar su contenido. Quiere reflejar una

⁴⁶ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Páginas 49 y 50.

⁴⁷ *Ibidem*.

realidad, su realidad, sobre la sociedad estadounidense, en un particular cine de autor que, en contra de las tendencias europeas de este tipo de cine, huye del intimismo, del dibujo perfecto de los personajes, del perfil individual de cada uno de ellos y del ritmo lento y, en ocasiones, tedioso de este tipo de cine⁴⁸ que no cala en buena parte del público al creerlo aburrido.

Control del ritmo, montaje severo, manejo de los tiempos, planificación casi coreográfica, encuadres precisos, sabio manejo de la panorámica, son sus utensilios y bien reunidos en una impecable narración son suficientes para hacer un trabajo excelente con muy pocos medios económicos, porque Carpenter, su éxito, radica en saber manejar la cámara, dejar que se convierta en un protagonista más, y será suficiente para un producto final de gran factura. Y lo consigue porque va directo a lo que quiere mostrar, que no titubea, que no duda, que no parpadea, que sabe del poder de la imagen. Así, pues, quiere reflejar la inseguridad que reina en las calles estadounidenses, las carencias de un sistema que no puede salvaguardar la existencia de sus ciudadanos. Y lo consigue, y lo hace con imágenes tan sencillas, tan naturales, tan perfectamente expuestas que no sólo asustan, sino que aterrorizan al espectador. En la mayor parte de los comentarios de esta película, los críticos se han centrado, sobre todo, en la segunda parte del filme, todo lo relativo al asedio, pero han pasado por alto, en la mayoría de los casos, esa primera mitad. Es en ésta donde lanza su mensaje corrosivo, donde muestra sus tesis de inseguridad, opresión del sistema, injusticia hacia las clases más marginales y métodos nada éticos de los poderosos; todo ello enmarcado en esa eterna lucha que libran en sus películas el Bien contra el Mal, ambos valores vistos como tales y no identificados, obligatoriamente, en personas que se sitúan a un lado u otro de la Ley. Carpenter no define el Bien y el Mal por esa vara de medir, sino por los comportamientos, las actitudes y las formas de pensar.

El poder de la imagen en el cine carpenteriano es fundamental para entender su forma de afrontar la realización de una película. Sabe que la imagen es más poderosa que la palabra; sabe que en tiempos del cine mudo, la imagen lo

⁴⁸ Carpenter no renuncia en su obra a lanzar sus ideas y sus pensamientos sobre la realidad que lo rodea, pero lo hace enfundado en un cine de acción, terror o fantástico como cortina, huyendo de los esquemas habituales del cine de autor, un tipo de cine que alababa la directora española ya desaparecida, Pilar Miró, quién llegó a decir que ese tipo de cine “es tan bueno, que aburre” y lo que no quiere Carpenter es, precisamente, que ni su cine caiga en el aburrimiento ni que se limite a un número restringido de espectadores.

era todo y la expresividad era fundamental, y sigue esa tónica, introduciendo sus propias variantes. Y ya lo deja entrever desde el primer fotograma, con la matanza de los jóvenes a manos de la policía, y lo vuelve a hacer acto seguido con el contraste hacia los barrios residenciales, supuestamente despojados de la violencia y el riesgo, y lo reitera con el informativo en el que se transmuta la realidad. Y de esta manera, teje su visión de una sociedad insegura, a punto de estallar. Su manejo de la cámara es excepcional. El encuadre es claustrofóbico en el arranque de la película, ‘atrapa’ al grupo de jóvenes negros en su ancha pantalla, acotando espacios libres, lo que agrava la sensación de acorralamiento que padecen. Muestra, en rápidos encadenados, a los policías que los disparan, en planos más largos, dejándoles pantalla libre, en un contraste intencionado de una mayor libertad de movimiento, de una vía de escape que no tienen sus víctimas. La imagen es manipulada al antojo de Carpenter, pero mostrada con tal sencillez que parece una escena totalmente objetiva, cuando no lo es. Sabe del poder de la imagen y sabe que su manipulación es básica para lograr sus objetivos y lanzar sus ideas de subversión. Lo hará también en esos planos en los que muestra los rifles humeantes, que además de ser un claro referente a las películas de los años cincuenta, sobre todo de los *westerns*⁴⁹; es otra iniciativa malintencionada del director, que refleja la brutalidad del ataque, de la fuerza del mismo.

Ese contraste de imágenes es también utilizado en las posteriores escenas. El teniente Bishop aparece en pantalla. La oscuridad de la noche se transforma en un espléndido día. El contrapicado con que muestra la primera imagen del policía ensalza su figura, le da dominio sobre la situación; muy al contrario de los jóvenes asesinados, que su muerte se muestra desde lo alto, insignificando sus figuras. Además, el encuadre en el que muestra al teniente es amplio. Bishop, en el centro de la imagen, deja espacios abiertos a ambos lados. Nuevamente, el dominio de la imagen. No está acorralado, no está tomado por la noche, no está atrapado por un angustioso encuadre. Está libre, en un día radiante y despreocupado por las noticias, a pesar de su condición de agente de la Ley, al apagar la radio cuando informan de los hechos acontecidos la noche anterior.

⁴⁹ También es una práctica habitual en las películas de *gángster*, como una forma de reflejar la violencia de los tiroteos en un contexto sumamente brutal.

A partir de estos planteamientos, que comienzan a generar cierta intranquilidad en el patio de butacas; profundiza, con frialdad absoluta, en torno a la inseguridad y la sin razón de la violencia, violencia que genera violencia, porque todo es una espiral que nace de la primera matanza. Es una permuta de valores. La policía, en la primera escena, es el Mal pero luego, las bandas, tomarán ese valor para hacer suya la venganza. El Mal general maldad y odio, y esa espiral es una espada de Damocles que pende de cualquier ciudadano, parece querer decir Carpenter. Y así lo refleja, cuando en un vehículo, un grupo de jóvenes de una de las bandas, pasean por un barrio de Los Ángeles apuntando, con su rifle, a las personas que deambulan por las calles. Cualquiera está a tiro, cualquiera puede ser su objetivo. La escena es dura, por la naturalidad de la imagen y la sencillez del planteamiento y, sobre todo, por la realidad del mismo. Hay otro argumento que hace de ese instante un verdadero momento de terror, el mismo que repetirá, con contundencia, en *La noche de Halloween*, como es lo cotidiano del planteamiento, lo veraz del mismo, algo presentado como posible, alejado de otras fantasías hollywoodienses al uso que sólo crean angustia al espectador mientras permanece en el cine; lejos de esta cara de la sociedad que plantea Carpenter como lo que sucede día a día en las calles y provoca verdadero congojo en el público, que se siente inseguro, precisamente, lo que pretende el director para que su crítica y su mensaje tomen cuerpo, y calen en el espectador con fuerza. La revista “Dirigido por” también recae en este detalle:

Carpenter ofrece una escéptica visión acerca de la aquiescente actitud de la sociedad americana frente a la violencia. Esas calles pavorosamente desiertas, sin vida, denuncian el letargo de una comunidad ignorante del cáncer que la corroe. Así lo ilustra esa memorable secuencia donde uno de los outsiders encañona a distancia a una despreocupada ama de casa o a un tipo que bebe en la calle, personajes vistos a través de la mira telescópica del fusil.⁵⁰

⁵⁰ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 50.

Cualquier ciudadano, parecería querer decir, está en el punto de mira, puede ser víctima de la violencia en cualquier momento, sin que el sistema haga algo para poder evitarlo. El Mal está en las calles, anda a sus anchas y en cualquier momento se puede desatar la desgracia. Mensaje claro, visualmente impecable, sin palabras, porque el cine carpenteriano las obvia en lo posible, para que la imagen, siempre de mayor impacto que la palabra, tome protagonismo y se comunique con el público. Pero la violencia que refleja en esta película está aún por llegar. Juega con el sentimiento humano para causar el mayor desasosiego en una de las escenas, posiblemente, más duras que el cine haya podido mostrar y lo hace de una forma tan simple como eficaz. Una niña, vestida de blanco, señal inequívoca de la inocencia, de la carencia de maldad, de la incomprensión de la realidad, pide a su padre un helado. No se ha percatado de que por la zona pulula un vehículo sospechoso, vehículo que sí ve el vendedor de helados, y su cara de miedo cala en el espectador que, sin embargo, se siente convencido de que el Mal, por muy arraigado que pueda estar, no afectará a la inocencia de una niña. Ésta, preocupada de su helado, que el vendedor no le ha dado el que le ha pedido, regresa al camión. Carpenter, hábil en la narración, hábil en crear atmósferas tensas, recrea, con una sencillez absoluta, como los jóvenes del vehículo atacan al vendedor de helados, poco antes de que la niña regrese al camión. Aparece la inocencia, vestida de blanco, preocupada por su helado: “*Yo quería el vainilla especial*”, dice y recibe como respuesta un disparo en el pecho, disparo que hace el joven, ataviado de negro, con una sonrisa burlona en la cara, sin pestañear, sin pensárselo, con ese gesto de gozo por la proeza realizada; para después disparar al heladero, tendido en el suelo. Es una escena brutal, despojada de música, para que su efecto sea, si cabe, más dramático, con un juego en el montaje excepcional, siguiendo las premisas de Hitchcock, de dar información previa al espectador para que se revuelva en la butaca y grite a la niña desde sus asientos que se olvide del helado, que vuelva con su padre. Esa angustia, de sólo unos segundos, marca el clímax violento de la película y demuestra que cualquier cosa es ya posible, además de lanzar ese aviso a la población, en la que ni la inocencia está libre del asesinato más cruel, a manos de una mente fría, irracional y sádica, propio de un psicópata, más que de un ser humano⁵¹. La actitud del padre, al ver a su hija

⁵¹ Esta escena es, sin lugar a dudas, una de las más duras que pueda recordarse en el cine moderno. De hecho,

muerta, cala también en el espectador, que se siente identificado con su dolor y su rabia, y esa espiral de violencia, iniciada con la matanza preliminar de la película, se reaviva; con las ansias de venganza del padre, perseguirá al asesino hasta darle muerte, para buscar luego cobijo en la comisaría que se desmantela, hasta donde le seguirán los pandilleros para seguir con su venganza, tanto por la matanza del inicio, como por la muerte, en manos del padre de la niña, de uno de los suyos⁵². La locura está desatada y todo a través de una mirada sencilla, de un planteamiento cargado de intención, incluso de cierta maldad, que busca herir sentimientos, provocar reacciones, angustiar al espectador y mantenerlo pegado a la butaca, ansioso y con ciertas dosis de violencia contenida.

La película entra, en ese momento, en su segunda mitad, en su homenaje a partes iguales a *Río Bravo* y *La noche de los muertos vivientes*; en una orgía de violencia que se enmarca en un lugar cerrado, sin posibilidad de escape y bajo un asedio al que tan sólo un puñado de personas, que se reducen al final a tres, han de hacer frente a un ejército de pandilleros.

Carpenter plantea este tramo final en un clima ascendente, cargado de una tensión que el espectador conoce pero que los que se cobijan en el recinto policial ignoran, siguiendo, una vez más, la pauta de dar información para crear una atmósfera tensa. Primero llega el padre de la niña, buscando ayuda. Luego el teléfono se corta y la luz se va. Los encuadres buscan a los personajes y sus reacciones, y va delimitando a los supervivientes. Una de las administrativas cae en el nerviosismo y se convertirá en carne de cañón. A partir de ahí la acción, crece de forma espectacular. Uno de los policías sale de la comisaría para comprobar el corte de luz y cae abatido por los disparos realizados con silenciadores. Los presos y sus guardianes, cuando van a abandonar el recinto, hastiados por el corte de luz y del teléfono, son masacrados por más disparos, de los que podrían ser seres fantasmagóricos, porque no se los ve, la cámara les esconde y apenas se le oye, al disparar sus armas con silenciadores, que dejan un reguero de sangre entre los presos y sus guardianes, salvándose tan sólo dos de los

el propio John Carpenter, en numerosas entrevistas, asegura que películas y escenas como esa serían imposible rodarlas ahora, porque la sociedad no permitiría ese grado de violencia. Violencia que no destaca por un asesinato, sino por cómo se produce y sobre quien y sobre todo, por el trasfondo que oculta.

⁵² Es obvio que Carpenter busca la forma y se desentiende del fondo, porque, siendo rigurosos, es difícil de pensar que el padre pueda acabar con el asesino de su hija al enfrentarse, él sólo y con un revólver, a una banda numerosa y fuertemente armada.

primeros. Los demás caen desplomados, impregnados por grandes manchas de sangre, que Carpenter se preocupa en destacar, para afianzar más el halo de violencia que imprime en toda la película. Orgía de sangre, siempre mostrada con una cámara pendiente de los movimientos, de la narración. A partir de ahí el asedio es una realidad. Carpenter conjuga a la perfección tres géneros en estas secuencias: el *thriller*, el *western* y el terror. El primero, por el planteamiento propio del filme, en una película de acción de corte policíaco; el segundo, en una puesta en escena que recuerda los ataques de los indios a los fuertes o los bandidos a los agentes de la Ley y el terror, por ese halo fantasmal que irradia en todo momento; tal como el ataque con silenciadores que destrozan ventanas, puertas, hacen volar por los aires papeles y todo tipo de útiles repartidos por la comisaría como si se trataran de verdaderos *poltergeists*. A todo ello se suma la oscuridad, la noche, momento típico para los seres de ultratumba, como parecen estos atacantes de los que no aparecen ni sus cuerpos muertos, que son retirados rápidamente, sin que los que se defienden en la comisaría se percaten de ello y tan sólo, en ocasiones, ven sombras que se mueven en la oscuridad de un lado a otro, como almas en busca de sangre. El cineasta juega con la coreografía en los movimientos, en el montaje, en los tiroteos, creando momentos de gran plasticidad como de enorme pavor, por lo irreal que parece el hecho. Toda esta orgía de sangre y violencia es destacada por “Dirigido por”:

John Carpenter se entrega a fondo en las secuencias de acción, adornadas por una violencia coreográfica de tintes surrealistas, fantásticos, y apostillados por tétricos detalles. La muda danza de astillas, cristales, papeles y pedazos de tabique que se produce en el interior de la comisaría cuando es acribillada, desde el exterior, por armas provistas de silenciador; el disparo recibido en el pecho por la niña que va a comprar un helado, atravesándole éste y manchando su rostro de sangre y dulce; los cadáveres de los asaltantes desaparecen como por arte de magia del lugar de la batalla, dando una sensación de falsa normalidad, al igual que sus vehículos correctamente aparcados; un policía descubre, colgado de un

*poste, el cuerpo sin vida del técnico que repara la línea telefónica, cuya sangre gotea sobre el techo del coche patrulla asemejándose su sonido a un incipiente chaparrón; las aterradoras figuras de los atacantes, apenas entrevistadas en sus cortas e intensas incursiones, o en sus veloces posicionamientos tácticos en medio del sombrío nocturno callejero.*⁵³

Por su parte, Ramón Freixas también destaca ese planteamiento carpenteriano, así como la manipulación que hace para crear esas atmósferas agobiantes:

*Jugando con la baza de la irracionalidad del cerco, con esos movimientos misteriosos y coreográficos de los atacantes, la belleza de los asaltos, las siluetas nocturnas y estilizadas de los guerrilleros, sus milimétricos avances y retrocesos, Carpenter nos da una sensacional lección de cine, apoyada en la seguridad y voluptuosidad del trazo. En cuanto todo el cine es manipulación, Carpenter manipula a conciencia, pero ésta es sumamente rigurosa.*⁵⁴

La habilidad carpenteriana logra que una larga escena que, a priori, pudiera caer en la reiteración, se renueve de manera constante. Son minutos intensos con un solo argumento, el ataque despiadado de los guerrilleros a la comisaría y podría haberse traducido en largos tiroteos sin poco más que ofrecer, cayendo en la redundancia y el aburrimiento. Carpenter, consciente de ello, y a pesar de desarrollar esta última escena en un único escenario, de limitaciones espaciales muy cortas, renueva sabiamente la acción, para crear expectativas, situaciones y momentos nuevos. Primero, con la disposición del teniente a defender el fuerte; segundo, con la predisposición de Leigh a ayudarlo, tras lo cual tiene lugar otro ataque y el inicio de los asaltos físicos. Nueva renovación. Bishop saca de las celdas a los dos prisioneros, Napoleón Wilson y Lawson, que se

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. "Dirigido por", noviembre 1981. Página 48.

suman, como dos más, a las tareas de defensa y del intento de repeler los ataques. La acción, si cabe, se agudiza, con minutos de tiroteos cruzados, exentos de palabras, exentos de música, sólo con el sonido de las balas, de los silbidos de los disparos, de las ventanas crujir, de las armas al cargarse, con un montaje veloz que recorre a todos los protagonistas devolviendo los ataques, en una acción trepidante y unas imágenes que son reflejo de esa violencia feroz que se recrea en la película.

Los encuadres son siempre ajustados y bellos, recreando las figuras de los asaltantes que, como *zombies*, intentan penetrar, sin mediar palabra, por cualquier resquicio; los protagonistas son encerrados en esos encuadres para agudizar aún más la sensación de acoso y los disparos lo llenan todo, un síntoma de violencia extrema. Pero sigue introduciendo novedades para no caer en la reiteración y, a la vez, provocar nuevas cargas de angustia. Para ello, uno de los presos, ahora colaborador de la policía por las circunstancias, es el elegido para intentar huir y buscar ayuda. Un resquicio para la esperanza, que se frustra cuando en el coche en el que huye se cuela un guerrillero que lo mata. A partir de ahí, nuevos elementos: carencias de munición y uno menos para defender la comisaría, lo que supone un agravamiento más de la situación. Carpenter, hábil, juega con los sentimientos y lleva la situación al límite, hasta llegar casi a un cuerpo a cuerpo suicida, que se salda con la llegada, a última hora, de la policía, haciendo sonar sus sirenas, que provoca la huida masiva de los delincuentes; en un claro paralelismo al *western*, en el que la caballería, como es habitual, llega al final, haciendo sonar sus cornetas y provocando la retirada de los indios. Al final, tras un denso humo, aparecen los tres supervivientes, Bishop, Leigh y Wilson, armados con un rifle sin munición, una pistola sin balas y un palo, en un encuadre similar a un lienzo pictórico, con los rostros tensos, las posturas rígidas e inmóviles, como si se tratara de una fotografía, emulando esos encuadres tradicionales de las películas de los años cincuenta.

3.2.3.4. – Diálogos y actitudes

En el cine de Carpenter también hay diálogos y, sobre todo, actitudes, modos y formas que identifican y perfilan tanto a los personajes como las connotaciones que trata de transmitir este hábil director. La idea de la subversión, de la supervivencia, del poder extremo, de la inseguridad, de los métodos brutales

del sistema o del individualismo, se reparten en pequeñas frases, en pequeños gestos e, incluso, en guiños que se atreve a lanzar al espectador, esperando, en ocasiones, una respuesta que nunca llega, otra premisa habitual en su cine. Y, a menudo, son esos pequeños detalles los que perfilan aspectos muy concretos en gestos o actitudes, inicialmente, que pudieran pensarse como habituales y ahí radica, precisamente, el mensaje carpenteriano: como en lo cotidiano puede esconderse el peligro de un sistema abusivo o la diferencia de un ser de conciencia libre o un ciudadano que, con su forma de actuar, muestra su desconfianza hacia el sistema.

En la revista “Dirigido por”, en uno de sus apuntes sobre esta película, se hace un perfil de algunos de estos momentos pero, como es casi común en los análisis sobre la misma, parecen centrarse únicamente en el protagonismo del asedio, dejando al margen otros detalles esenciales para comprender plenamente la línea argumental del cine carpenteriano:

La película desemboca en una irregular sucesión de momentos “fuertes” engarzados unos con otros por pasajes de transición, cuyo interés depende, en gran medida, de su efectividad para crear una cierta atmósfera. En consecuencia, las peripecias que llevan a los principales protagonistas al escenario del asedio son pocas atractivas – la trayectoria automovilística del policía hasta su fatal destino; el accidentado traslado de los convictos que les obliga a recalar en la comisaría –, tiempos muertos desatendidos por una cámara centrada en otros asuntos. Por ejemplo, en captar los hechos aislados que profetizan el posterior conflicto – el ritual por el cual los líderes del gang agresor, con solemne gravedad mezclan sus sangres en un cuenco; la muerte del vendedor de helados y de su pequeña clienta a manos de una avanzadilla de los pandilleros, luego perseguidos y tiroteados por el desquiciado padre de la niña muerta –, acontecimientos que avivan feroces sentimientos de desasosiego.⁵⁵

⁵⁵ La razón de las sombras: John Carpenter. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 50.

En este análisis, si bien se cita el hecho de crear atmósferas, dejan a un lado esos detalles, vitales, si no tanto para la historia, sí para entender el enjambre de ideas a las que Carpenter va dando lastre. Un vendedor de helados que lleva en su camión de reparto un arma, un ritual de sangre salido de una vieja película del Oeste o el deambular de un policía que parece vivir en una ciudad idílica, ajeno a los peligros que acechan a la sociedad, aquella misma que recorre absorto en dirección a su destino, donde descubrirá la realidad de la vida misma.

Carpenter quiere, y lo hace, ahondar en la idea de la inseguridad y además del grueso de la película, esos detalles que en la revista “Dirigido por” se tildan de “transición” son, en realidad, pilares sobre los que se sujeta la película en sí, los fundamentos de la idea de intranquilidad y desconfianza por parte del pueblo llano. El que un simple y sencillo vendedor de helados recorra las calle de Los Ángeles portando un revólver es una señal inequívoca de intranquilidad y desconfianza, precisamente la idea que quiere transmitir el filme, que refrenda, y refuerza, con otras impactantes imágenes que dan fe del peligro para, acto seguido, dar rienda suelta a la violencia. Los detalles son obsesivos y, desde luego, nada arbitrarios, porque son parte de la coreografía, de la manipulación que sabe hacer de la imagen el director con la elección de símbolos por todos identificables. Ese heladero bien podría ser una metáfora de la propia sociedad de consumo, del propio sistema capitalista en su sentido más estricto y ese sistema se encuentra desconfiante ante la proliferación de la violencia, y esa amenaza le insta a llevar un arma.

El sistema no ahorra métodos violentos para acabar con la violencia, lo que genera más violencia, venido de las represalias, en un círculo vicioso que cada vez alcanza proporciones más preocupantes. Pero el sistema aboga por ese método, de ahí que el heladero, herido de muerte, en sus últimas palabras no sean de auxilio, o de angustia, ni tan siquiera de dolor físico, sino indicar al padre de la niña asesinada dónde está el arma que porta en su camioneta, para que siga a los asesinos y acabe con su vida en un acto de venganza.

Los momentos en que Carpenter apunta a la brutalidad del sistema son los predominantes. Las miradas críticas del director hacia éste son constantes, desde el tiroteo inicial a la manipulación del informativo que da cuenta del hecho con una alteración de las circunstancias más que palpable. Pero hay más. En otro

de los escenarios primarios del filme, la cárcel Cruces, presenta a Napoleón Wilson y los métodos brutales de la policía, que lo golpea a pesar de estar sentado y atado a una silla, y al caer, el director de la prisión, se jacta de su proeza al decir que “*ya no sabe estar sentado*”. Pero Wilson, que antes de subir al autobús que lo va a trasladar, se las ingenia para hacer rodar al director de la prisión por los suelos y con ironía replica que “*ya no sabe estar de pie*”. Es la respuesta lógica de los insurrectos, los insatisfechos con un sistema con el que no comulgan y no porque sean contrarios a sus principios, sino por su degradación que bascula hacia la agresividad y el autoritarismo. Y ese talante es el que transmite en otro de sus detalles que cuele ya en el seno de la comisaría, al poco de llegar a la misma el teniente Bishop, cuando intercambia palabras con el responsable de la misma hasta ese momento. Dicho jefe policial no para de hablar, de violencia, de los actos vandálicos que se han sucedido en la pasada noche y mientras lo hace, la cámara manipuladora de Carpenter se centra en cómo carga un rifle, tal vez queriendo decir que las armas las carga el Diablo. Se recrea en ese hecho y el diálogo, más que diálogo es un monólogo, es una excusa para mostrar de manera reiterada el manejo de un rifle que luego cierra, con llave, en una caja, mientras habla de las manchas solares como, tal vez, influencia de la violencia que se vive en las calles, dato éste que, de alguna forma, retomará en *El Príncipe de las Tinieblas*, en la que también se habla de perturbaciones solares como posible causa de comportamientos extraños, sumado a la obsesión de pseudo *zombies* hacia el sol, al que no paran de mirar con ciertos aires reverenciales.

Los diálogos en el cine carpenteriano, en su gran mayoría, están porque el cine es sonoro, dado que no suelen aportar casi nada al relato, movido por la imagen, tanto en sus grandes trazos, como en esos pequeños detalles que terminan de dar forma a sus ideas. No obstante, suele introducir en todas sus películas ciertos diálogos que, de alguna manera, no sólo complementan, sino que reafirman las ideas anteriores, bien para moldear su pensamiento de una sociedad injustamente tratada, bien para perfilar la personalidad e idiosincrasia de los personajes que se dan cita. No cabe duda que los diálogos más carpenterianos son los de Napoleón Wilson y Leigh, perfilados, sobre todo el primero, según el esquema mental e ideológico de Carpenter. Durante toda la película, Wilson es reiterativo a la hora de hacer cierto un deseo, fumar. Su primera frase es “*¿Tiene*

un cigarrillo?”, que lanza al director de la prisión de la que va a ser trasladado. No se trata de una petición desesperada de alguien que está en el ‘corredor de la muerte’, como es su caso, sino por el vicio y el placer del tabaco. En el autobús que lo traslada, vuelve a pedirlo, y nuevamente sin resultados positivos. Por tercera vez, a su llegada a la comisaría y ya instalado provisionalmente en una de las celdas, se dirige al teniente Bishop: “*¿Tiene un cigarrillo?*” y, más adelante, tras repeler uno de los ataques de los pandilleros, Wilson, defendiendo el fuerte como el resto, vuelve a su eterna pregunta: “*¿Alguien tiene un cigarrillo?*” y, por último, cuando huyen los marginales con la llegada de la ‘caballería’ y el denso humo se despeja dejando entrever las figuras de Wilson, Leigh y Bishop, a los policías que han llegado al rescate, vuelve a formularles la misma pregunta: “*¿Alguien tiene un cigarrillo?*” Pero este hábito por fumar, este canto a la libertad y a la reivindicación de poder tomar sus propias decisiones no queda únicamente ahí. Se vale de ello para contrastar las reacciones de otros personajes ante esta reiterada petición y, con ello, realiza un curioso estudio, podría denominarse así, en torno a la tolerancia existente en los Estados Unidos y la permisividad o no hacia las decisiones personales. Como no podía ser de otro modo, es el representante del sistema es el que desarrolla mayor intolerancia. En la primera aparición de Wilson, en la cárcel de las Cruces, pide un cigarrillo al alcaide y éste no sólo no se lo da, sino que ni tan siquiera contesta un sí o un no y se limita a comentar que “*Le hablas de muerte y él dice tengo ganas de fumar*”, ante lo cual reitera el prisionero: “*Tengo ganas de fumar*” y recibe, por parte del alcaide, una agresión que lo arroja de la silla, en un ataque desproporcionado. La correlación de ideas es clara, ante un deseo personal, una reivindicación de libertad individual, el representante del sistema contesta con una agresión. Carpenter representa en esta acción la intolerancia que emana desde la cúpula del poder, que sin embargo, según se desciende en escala se humaniza el sistema al sentirse más cerca del pueblo. Se podría decir que diferencia entre el esquema dirigente, opresor, intolerante y alienante, con sus propios subordinados, personas de carne y hueso, más comprometidos con el espíritu de un sistema que no cumple los parámetros que supuestamente que debería seguir. Ahonda en esta idea en las siguientes ocasiones que Wilson reclama el derecho a fumar. Lo hace, por segunda vez, en el autobús que traslada a los presos y se lo pide a un jefe policial. “*No fumo*”,

contesta éste con modales educados, a lo que Wilson replica “*Esa es una respuesta clara*”, en reconocimiento a las formas, muy distantes a las del alcaide y por esta razón, Wilson se mostrará abierto y receptivo, porque denota que se respetan sus derechos y, sobre todo, su libertad de acción. Este grado de tolerancia va en aumento según se desciende en la escala de poder, como se constata en la tercera ocasión que pide un cigarrillo en la comisaría, desde una de sus celdas, al teniente Bishop, quien responde: “*No, lo siento*”, la respuesta, hasta ahora, más humana y personal, que incluso introduce un lamento por no poder ayudar al preso; éste lo percibe y por ello le dirá que “*si ve uno por ahí, digamelo*”. Y, por último, la escala llega a su nivel inferior, el del ciudadano que no representa poder, en este caso encarnado por Leigh, quien se ofrece a darle ese cigarrillo tan deseado cuando vuelve a pedirlo, en una pausa durante el asedio que padece la comisaría por parte de los asaltantes. La idea no es otra que el grado de tolerancia disminuye según el rango de poder; a más poder, menos tolerancia y viceversa, y ello lleva a que el sistema, que organiza la vida ciudadana, es el que menor tolerancia permite y sólo aboga por los caminos por él ideados, no otros, algo criticado duramente por Carpenter, que apuesta por la idea de que los ciudadanos gocen de su propia libertad en todos los sentidos.

En ese cine de detalles existe otro momento ciertamente curioso, a través del cual transmite la desconfianza existente entre la sociedad con el sistema que lo representan y al que recurren sólo en casos de extrema necesidad, no antes. En este cine carpenteriano, sobre todo en su primera etapa, cargado de metáforas, los pensamientos de este director en torno a su visión crítica de la estructuración social se plasman en momentos concretos en sus películas, cargados de intencionalidad. En este caso en particular, la escena que lo ilustra es cuando el padre y su hija deambulan por un barrio no muy aconsejable en busca de una dirección y se han perdido. El padre, visiblemente nervioso, que contrasta con la tranquilidad y el sosiego de su hija, no duda en ofrecer su peor visión del barrio con calificativos tales como “*maldito lugar*” o “*barrio asqueroso*”. En ese deambular, pasan junto a un coche de la Policía y la hija, con la inocencia que le caracteriza, insta a su padre a que les pida ayuda, a lo que rehusa éste, al decir que

no es necesario y que sólo hay que acudir a ellos en caso de extrema necesidad⁵⁶. Carpenter, que tanto en esta película como en la posterior, *La noche de Halloween*, se mueve en atmósferas cotidianas, recoge en esa escena una actitud habitual, como es la de desconfianza hacia la policía y la de intentar evitar, salvo que sea imprescindible, su concurso, como es el caso. Posteriormente, cuando asesinan a su hija, este hombre, tampoco acude a la Policía, sino que se toma la justicia por su mano y sólo cuando se ve acorralado, cuando se da cuenta de que, por sí mismo es incapaz de controlar la situación, es cuando busca el cobijo de las fuerzas de seguridad.

A todo ello hay que sumar otra circunstancia cuanto menos curiosa, como es el ir contra corriente a los fundamentos típicos del cine de Hollywood, que perfila minuciosamente los roles de los héroes y los villanos, lo que permuta en la película. Es habitual en el cine de los estudios que el héroe de turno, el protagonista, sea el que lleve la acción, dicte las normas y actúe con seguridad meridiana. Suele ser habitual que aparezca una mujer, que al principio actuará como un animal acorralado para, con el paso de la acción, se afiance en la posición de heroína⁵⁷. Carpenter prescinde de héroes, porque su cine está cargado de antihéroes, personajes que han de afrontar una situación extrema porque se hallan en el lugar y es la única manera de intentar salvar sus vidas. Y en este sentido cabe apuntar las formas del trío protagonista: Bishop, Wilson y Leigh. Bishop, teóricamente el más fuerte, al ser un policía que, como alude en los primeros compases de la película, tiene ambición de convertirse en un héroe, es una persona dubitativa que sólo con la fortaleza emanada de Leigh y Wilson saca de dentro de sí la suya para convertirse en líder indiscutible. Leigh, la joven, lejos de ese estereotipo femenino antes apuntado, es valiente desde el primer momento y consciente de la situación, y que hay que hacer frente a la misma; mientras que Wilson, un condenado a muerte, se erige como el héroe de la historia, un falso héroe positivo que no lucha por el Bien, sino por su vida y de ahí que se aliará con

⁵⁶ Carpenter juega aquí con una constante, no sólo en los Estados Unidos, sino en todo el mundo, donde existe un profundo respeto, o más bien temor, hacia las fuerzas de seguridad, al identificar a las mismas como un elemento opresor más que un servicio de vigilancia y seguridad hacia el ciudadano.

⁵⁷ Son multitud los casos en los que Hollywood apuesta por la imagen del héroe salvador del mundo, como ocurre en *Alerta máxima* (Andrew Davis, 1992), protagonizada por Steven Seagal, sin olvidar su secuela o la práctica totalidad de películas por él protagonizadas, u otras muchas con rostros ya habituados a esos roles como los de Bruce Willis, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger o Jean Claude Van Damme, por citar algunos de los más conocidos.

las fuerzas positivas, por razón de supervivencia y una curiosa relación amorosa con Leigh. Ramón Freixas también se centra en la actitud de estos tres personajes y los roles de los mismos:

*De la heterogeneidad primera del grupo, pasamos a este triángulo formado por Bishop, el condenado a muerte Napoleón Wilson y el vértice que es la mujer, Leigh, que deviene en una faceta heterodoxa de la ortodoxia, pues los roles típicos se tiñen de confusión y se invierten: el policía es el más débil, la mujer es fuerte y dominante y el asesino se convierte en un falso héroe positivo. Características que irán reapareciendo en los siguientes filmes de Carpenter, hasta trasmutarse en una visión de la realidad menos maniquea en 1997: **Rescate en Nueva York**.⁵⁸*

Otro aspecto que se deja entrever entre líneas, en ese cine paralelo que imprime en el seno de la acción principal, es la relación hombre-mujer, relaciones sentimentales en las que, escasamente, profundiza y que suele tocar casi siempre de soslayo. Tan sólo en *Starman*, *Memorias de un hombre invisible*, un trabajo de encargo y *Vampiros*, ha ahondado más en el tema sentimental, aunque sin hacer del mismo el eje de la película en cuestión. En el resto, son apuntes de relaciones, bien imposibles, bien que acaban sin apenas haber comenzado. Con una presentación nada convencional, en ocasiones un tanto surrealista, traza la atracción entre iguales. En *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, esa relación es la que mantienen el presidiario Wilson con la funcionaria de la comisaría Leigh. En ningún momento se cruzan palabras tradicionales que den idea del inicio de una relación amorosa, aunque sí miradas y gestos altamente expresivos, en un exponente más del cine del director, que vuelve a demostrar que las imágenes son más comunicativas que las palabras. La relación en sí poco aporta, salvo el hecho de presentarla de una manera contrapuesta al cine más comercial. El inicio de esta relación comienza con un cigarro, cuando Leigh es la única que calma el apetito de tabaco de Wilson. Y a partir de ahí habrá una relación idílica nunca confesada,

⁵⁸ Freixas, Ramón: op. cit. Página 48.

pero defendida, como cuando Wilson insta a Welles, el otro preso que ha de escapar en busca de ayuda, a que llame a la policía, en un claro intento no sólo por salvaguardar su vida, sino también la de su chica.

3.2.4. – CONCLUSIONES

Asalto a la comisaría del Distrito 13 se podría decir que es, ante todo, una declaración de principios y el pilar del futuro cine carpenteriano, al introducir en la cinta todas sus obsesiones que se repetirán sin solución de continuidad en la práctica totalidad de su obra.

Dos son las ideas que parecen mover el cine de Carpenter. Una, la primera y primordial, el crear espectáculo, un cine que atraiga por su acción, por su desarrollo y su puesta en escena y, dos, introducir en esa historia una serie de mensajes que traslada el director a la pantalla; pero de manera totalmente distinta al habitual cine de autor, inmersos en los mensajes hasta el punto de desistir en la creación de un cine vibrante, sugestivo o atractivo para la generalidad del público, algo a lo que se resiste a renunciar Carpenter.

Atrae de esta película la resolución de la misma y cómo Carpenter aún no es consciente del mundo cinematográfico en el que cohabita. Como sucederá en casi toda su obra, sabe manejar los pocos elementos que posee para hacer una película que, vista en la pantalla, da la idea que su coste ha sido muy superior al real y ello es debido a una gran labor de planificación, de ideas precisas que son filmadas con autoridad y de saber, en todo momento, qué y cómo plantear el rodaje. Y lo hace con una libertad absoluta, sin percatarse de que su buen hacer no será tan valorado como el mensaje que traslada, esa idea de la inseguridad, del sistema opresor, lo que le cerrará, de momento, la entrada al cine de alto presupuesto. Pero, no cabe duda, que Carpenter se siente cómodo. Hace lo que quiere y a su antojo, sin nadie que mire por encima de su hombre y que le dé instrucciones en cuanto a cómo afrontar distintas escenas de la película, de ahí que reitere su idea de que esta es una de sus películas favoritas.

Por otro lado, en este su primer trabajo profesional, sustenta su narrativa en los maestros que idolatra. No supone esto una falta de personalidad, sino seguir adelante con una tendencia ya creada, como otros directores harán con el camino abierto por Carpenter años más tarde. El cine, como cualquier otro

campo artístico, está movido por corrientes, modos y formas y cada cineasta se mueve en aquel que más le convence o con el que se siente más identificado. Y con *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, deja de manifiesto cual será su futura línea cinematográfica, como es supeditar el fondo a la forma, ser implacable en sus pensamientos y decir lo que piensa, siempre a través de la imagen. Es un bautismo que tardó en ser reconocido, pero que dejó patente el nacimiento de un cineasta de primera magnitud, de ideas claras, de formas rotundas y fiel a un modo de comprender el cine.

3.3. – LA NOCHE DE HALLOWEEN

Ficha técnica

La Noche de Halloween (Halloween), Estados Unidos, 1978.

Director: John Carpenter.

Producción: Debra Hill de Falcon International para Turtle Organization.

Guión: John Carpenter y Debra Hill.

Fotografía: Dean Cundey (panavisión y metrocolor).

Diseño de producción: Tom Wallance.

Director artístico: Randy Moore.

Música: John Carpenter.

Montaje: Tom Wallance y Charles Burnstein.

Duración: 93 minutos.

Intérpretes: Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Donald Pleasence (Dr. Sam Loomis) Nancy Loomis (Annie), P.J. Soles (Linda), Charles Cyphers (Brackett), Kyle Richards (Lindsey), Brian Andrews (Tommy), John Michael Graham (Bob), Nancy Stephens (Marion), Arthur Malet (el sepulturero) y Mickey Yablans (Richie).

Sinopsis:

Michael Myers es internado en un psiquiátrico con tan sólo seis años tras asesinar a su hermana sin un motivo aparente, en una noche de Halloween y disfrazado de payaso. El doctor Sam Loomis se hace cargo del caso e intenta que somentan al niño a todas las medidas de control y vigilancia más duras, al estar convencido de que el pequeño es la reencarnación del Mal, pero sus peticiones no son escuchadas y advierte del peligro que conlleva mantener al niño sin una seguridad extrema. Myers permanece recluido en la institución psiquiátrica hasta que cumple los veintiún años, día que se fuga

y se encamina a su pueblo de origen, Haddonfield, justo en la víspera del día de Halloween. Allí vigilará y acosará a jóvenes estudiantes que alternan sus estudios como canguros, para hacer algún dinero. Laurie, una de ellas, intuye el peligro, pero ninguna de sus amigas cree lo que dice, cuando habla de extrañas figuras que cree ver. Entretanto, Loomis llega también al pueblo, convencido de que Myers volverá a atacar, y así se lo hace saber al jefe de la Policía, quien no está convencido de lo que el doctor le cuenta. Pero será al día siguiente, en la noche de Halloween, cuando los sucesos se desaten. Myers irá matando, una a una, a las amigas de Laurie, así como a sus parejas e intentará hacer lo propio con ella, aunque ésta se resiste y se enfrenta al psicópata creyéndolo muerto en varias ocasiones, las mismas que parece resucitar para volver a atacarla, hasta el momento que el doctor Loomis aparece y dispara contra Myers, que cae desde una terraza para, después, desaparecer en la oscuridad sin dejar rastro.

La noche de Halloween es, sin lugar a dudas, la película de John Carpenter que más ha unificado criterios en el mundo de la crítica cinematográfica en torno a su obra, que recibe halagos y desprecios a partes iguales. Sin embargo, con este trabajo arrancó un reconocimiento casi unánime en todos ellos, si bien los más reacios admitían la calidad a regañadientes, sin perder la ocasión para intentar descafeinar esa crítica. Otros, al alabar el producto, no miraban más allá de un relato de terror que abría nuevos caminos en el género. Ajenos a esa mirada superflua, los menos se atrevieron a ir más allá y, conscientes de los antecedentes, escasos pero ciertos, del director, marcaron lo que sería la pauta a seguir de Carpenter; análisis que, a fuerza de ser justos, se iría haciendo firme con el paso de los años y de sus películas.⁵⁹

La noche de Halloween se podría calificar como determinante en la carrera de John Carpenter, quien la hipotecó a raíz del éxito extraordinario que

⁵⁹ A pesar de ser aún un principiante, Carpenter se alzó, con esta película, con el premio del festival de cine fantástico de París, así como el del festival de Avioraz.

tuvo en todo el mundo. Tan sólo contaba con trescientos mil dólares para realizarla, se rodeó de actores principiantes⁶⁰ y contaba con un guión débil, lleno de trucos y tópicos. La película no relata nada nuevo y, sin embargo, logró batir todos los récords al recaudar más de ciento sesenta millones de dólares.

La razón de que con unos ingredientes tan pobres se lograra un éxito tan rotundo, no radica en la pobreza de conocimiento del espectador, sino de la habilidad, el ingenio y la imaginación de un director que fue capaz de transformar una historia banal en todo un clásico del género. Este triunfo supuso que un director que soñaba con filmar *westerns*, tuviera que abandonar esa idea para centrarse en el género fantástico. Carpenter así lo ha apuntado en varias ocasiones:

*Un distribuidor me dijo que tenía una película que quería hacer sobre niñeras asesinadas por un psicópata y me preguntó si yo quería hacerla y le dije que sí. Y ahí me encadené con este destino.*⁶¹

Carpenter partió de un guión original, pero fue su distribuidor, Irwin Yablans quien, según el director, tuvo una idea que convirtió a la película en el clásico que hoy es:

*Yo tenía una idea sobre unas chicas canguros a las que acecha un asesino. El guión lo escribimos Debra y yo y la titulé **The baby sitter's murderers**. Me llamó Irwin y me sugirió que la ambientáramos en la noche de Halloween y que la llamáramos así. Esa idea hizo de la película lo que ahora es.*⁶²

⁶⁰ Descubrió a Jamie Lee Curtis, hija de Tony Curtis y Janet Leigh, que hasta la fecha no había protagonizado ninguna película y es más que posible que esos antecedentes fueran decisivos a la hora de contar con esta actriz, que logra una buena interpretación, muy por encima de la que realizan Nancy Loomis o P. J. Soles, que encarnan a sus amigas. Estuvo acompañada por un clásico del cine de Serie B, Donald Pleasence, que imprime seguridad al filme y es el encargado de transmitir las maldades del psicópata con los comentarios en torno al mismo. Jamie Lee Curtis desvela un dato que da idea de los pocos medios de que se disponía para realizar el filme: “*El rodaje duró 21 días, en realidad 20. Fue una experiencia magnífica. Había un indio que estaba a cargo de todo, del vestuario, de maquillaje y de los accesorios*”. Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal “Hollywood” de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

⁶¹ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. “Dirigido por”, junio 1995. Página 35.

⁶² Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal “Hollywood” de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

La idea tuvo una resonancia espectacular. Carpenter consiguió trasladar al terror, en el seno de una de las fiestas más tradicionales y esperadas por el pueblo americano, como es la de Halloween. De un ambiente festivo y jovial, trenzó un relato duro, sangriento y tenebroso, con lo que el terror, prácticamente, lo metía en todas las casas de los estadounidenses. A partir de ese momento le llovieron las ofertas y, claro está, ninguna de ellas se desarrollaba en el lejano Oeste. Sin embargo, siguió fiel en su trayectoria a la esencia de la Serie B, que se palpa y se disfruta en este filme, encadenado ya al género fantástico.

La noche de Halloween tuvo una continuidad en una serie que, hasta el momento, ha sumado siete entregas. Carpenter no era partidario de proseguir con ella, pero se vio obligado ante la posibilidad de verse demandado si no lo hacía, de forma que escribió y produjo la segunda entrega y también fue el productor de la tercera para, ya, desvincularse definitivamente. Carpenter explica porqué participó en esas dos nuevas entregas y porqué pensaba que no debían de haberse filmado:

*Después de que La noche de Halloween fuera un éxito, mis compañeros, los que pusieron el dinero, dijeron: "Queremos hacer una continuación y si no nos lo permite, le demandaremos". Dije que de acuerdo, que lo escribiría pero no lo dirigiría. Lo cierto es que no había ya ninguna historia, ya la habíamos hecho. La verdad es que era una película muy simple, pero nunca comprendí el efecto que tuvo.*⁶³

Fue también requerido para dirigir la última de la serie, *Halloween H20: Veinte años después*, pero por discrepancias económicas desistió del proyecto, a pesar de la ilusión que Jamie Lee Curtis sentía por volver a trabajar con el director que la descubrió. La actriz no duda en agradecer esa oportunidad que supuso forjarle un nombre en el seno del mundo del cine:

⁶³ Golder, Dave: *Entrevista a John Carpenter*. "SFX", abril 1997.
<http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

John Carpenter fue más que suficiente para echar a andar mi carrera en el cine. Nunca se sabrá que habría pasado si nadie me hubiera dado esa oportunidad. No olvidaré que se acordara de mí para ese trabajo en toda mi vida. Fue una experiencia fascinante para mí mirar el guión y ver el nombre de mi personaje en todas las páginas.⁶⁴

3.3.1. – MODELO DE SOCIEDAD

Uno de los rasgos característicos de la obra cinematográfica de Carpenter es moldear, en cada trabajo, su visión de la sociedad. Desde sus inicios, siempre ha sido crítico con el modelo social estadounidense, como dejó constancia en su anterior trabajo, *Asalto a la comisaría del Distrito 13* y si en aquella ocasión, para dar cuerpo a sus teorías, se basó en los grupos marginales, en *La noche de Halloween* da un giro de ciento ochenta grados para situarlo en un barrio residencial de una pacífica localidad estadounidense; donde se presupone de antemano que la tranquilidad, la paz y la convivencia son las pautas comunes. Carpenter se rebela ante esta idea y sitúa la acción, violenta y despiadada, en este marco para enviar su mensaje de intranquilidad y de que la inseguridad no sólo es patente en los barrios marginales, sino en cualquier otro lugar. Va más allá, incluso, al centrar su relato en personajes anónimos, modestos (en este caso, estudiantes que alternan sus estudios con trabajos caseros para ganar algún dinero), normales, dicho de otra forma, el arquetipo del americano medio; en un signo inequívoco de que la inseguridad no sólo afecta a barriadas de cualquier índole, sino a toda la población en general, sea cual sea su *status* social y económico.

Su crítica la traslada a las instituciones que han de velar por la seguridad de la ciudadanía, dejando entrever un lapsus entre las obligaciones hacia los administrados y la acción real hacia éstos. Lo representa de forma excepcional con la conducta de los equipos médicos que evalúan el grado de desequilibrio que padece Michael Myers; frente a los cuales sitúa al psiquiatra que, desde la niñez, lo trató y, ante la irresponsabilidad de los primeros, dibuja un

⁶⁴ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

panorama apocalíptico en caso de no seguir sus instrucciones, como a la postre sucederá.

Con un lenguaje narrativo ejemplar, utiliza tan sólo los diez primeros minutos del filme⁶⁵ para poner las bases no sólo de la película como mero vehículo de entretenimiento, sino también de todos los aspectos antes expuestos. En estos diez minutos presenta al Mal que acecha la tranquilidad de la sociedad, encarnado en un niño de seis años que asesina de forma brutal a su hermana en la noche de Halloween. La ferocidad de Carpenter es brutal. No se conforma con presentar al Mal con un rostro siniestro. No. Tras la máscara esconde el rostro de un niño, de aspecto inocente y mirada perdida. Pocas veces el cine ha sido tan especialmente duro a la hora de presentar el lado oscuro de la persona⁶⁶ y lo hace con toda su intencionalidad, porque si el Mal puede hallarse en un niño de seis años, la intranquilidad aborda al espectador desde el primer momento, pensando en una escala de peligros que acechan a la sociedad, situando al niño en el primer escalón y tras esta presentación, da paso de forma inmediata a la crítica.

Como en todas sus películas, existe algún personaje que, de alguna forma, simboliza su propio pensamiento y en este caso es el doctor Loomis, quien advierte del peligro que encarna el niño sin que sus palabras y avisos hagan el más mínimo atisbo de recepción por parte del equipo médico que evalúa su salud mental y, por tanto, ha de habilitar los medios para el control del pequeño. El doctor Loomis reitera su preocupación y asegura que el niño simula su estado catatónico y los médicos, con rostros aburridos, le quitan la razón. El doctor es, en este caso, el pensamiento carpenteriano que habla de la existencia del Mal que cohabita en la sociedad y que la Administración niega y, por ello, no arbitra las medidas precisas para abortar un posible peligro futuro. Así lo dice el Dr. Loomis/Carpenter cuando, en el cuarto, frente al niño, de aspecto casi angelical, le dice:

– Les has engañado a todos, pero a mí no.

⁶⁵ En los cuales pasan por delante del espectador quince años, pero no obvia dato o información alguna que sea vital ni para el relato ni para el mensaje que pretende difundir.

⁶⁶ Sólo en películas como *El otro* (Robert Mulligan, 1972) o *Estoy vivo* (Larry Cohen, 1973), el cine ha presentado a niños atroces, aunque bajo connotaciones muy concretas que dan respuesta a su comportamiento, algo que Carpenter siempre evita, el ahondar en el por qué de las cosas, sino que se centra únicamente en sus consecuencias.

La crítica no sólo se centra en un ejercicio de pasividad de los responsables de la seguridad, sino en la propia negligencia de éstos, lo que agrava más, si cabe, la situación planteada. Esa negligencia la apunta cuando el Dr. Loomis/Carpenter echa en cara al cuadro médico que, en el foro oportuno, no hicieron uso de las pruebas que daban fe del peligro que suponía Myers para la sociedad. Es el mensaje de Carpenter, sobre el peligro de ese Mal que es el propio modelo social y que desde el Estado se desoye y se ignoran las pruebas que obligarían a un cambio de actitud hacia ese supuesto peligro.

No sólo la Administración es el centro de la visión crítica de *La noche de Halloween*, sino que se traslada a la propia ciudadanía al crear un panorama nada alentador en el dibujo que hace del ámbito social estadounidense. Este aspecto lo introduce en un momento muy concreto, al final, cuando Myers, tras matar a las amigas de Laurie y al novio de una de ellas, intenta acabar con su vida y la persigue por el barrio residencial. Laurie intenta buscar refugio en una vivienda, pero la respuesta a sus gritos de socorro es la indiferencia, representada cuando los inquilinos apagan las luces de la vivienda, haciendo caso omiso a la joven que ve peligrar seriamente su vida. A todos estos aspectos relevantes, se van sumando, a lo largo del metraje, otros de carácter más secundario pero que añaden más elementos de juicio en esa valoración que hace de la sociedad, aparentemente tranquila, pero que se mueve en una caótica espiral de inseguridad alentada por la pasividad gubernamental y la insolidaridad ciudadana. Ejemplos menores que complementan los anteriores, son el comportamiento de los niños que maltratan, asustan e insultan a un compañero por el simple placer de hacerlo o el policía que duda de los malos augurios que le expone el Dr. Loomis por la simple razón de creer que su pueblo es tranquilo y en él no puede pasar nada, en un claro exponente de la credulidad americana en el sistema que dice defenderlo, según siempre la visión carpenteriana.

3.3.2. – LOS PERSONAJES

Los personajes son siempre elementos esenciales en todas las películas de Carpenter y en contra de la tendencia habitual en el género fantástico y más concretamente en el de terror, están perfectamente dibujados, trazados con nitidez, dotados de personalidad. Y es así porque cada uno de ellos es algo más

que un personaje en una película, es la representación de una colectividad, un pensamiento o un comportamiento en el seno de una sociedad metafórica (la propia película) que traza Carpenter⁶⁷. Como norma habitual, sobre todo en su periplo por la Serie B y de forma más difusa, en sus trabajos con los grandes estudios, tiñe de sus propios pensamientos o actitudes a los protagonistas del filme y en este caso se redistribuye entre el personaje del Dr. Loomis y Laurie. Al primero le da su pensamiento y al segundo, su libertad. Loomis es la voz de la conciencia; esa conciencia a la que apela denodadamente el director estadounidense, que deja constancia del desequilibrio existente en las funciones públicas, da cuenta del peligro que acecha, arbitra las medidas que hay que poner en funcionamiento para proteger a la sociedad y ve, desconsolado y enojado, como sus palabras y sus advertencias son despreciadas, lo que desencadena la tragedia.

Laurie es la expresión de esa libertad que Carpenter dice añorar pero que no puede gozar en un sistema altamente conservador y moralista que marca tendencias e impone cortapisas. La joven es símbolo de rebeldía respecto a su entorno, que en la película son sus propias amigas, símbolo de la sociedad que vive ajena de la realidad que les acecha. Los contrastes son nítidos. Viste con ropa informal, un tanto desaliñada, deja claro que no practica el culto ni al cuerpo ni al aspecto, lejos del talante de sus amigas que se rifan los vestidos que ella ni se pone y que, incluso, uno de ellos no ha llegado a estrenar. Es una chica responsable, estudiosa y que vela, y le preocupa su futuro; apenas tiene amigos y le molesta que le hablen de novios o chicos. Es, además, altamente consecuente con sus pensamientos, que no sólo los practica, sino que de forma subliminal los transmite, puesto que si ella representa la libertad de actos, no pone obstáculo alguno a la acción de sus amigas, aunque ellas lleven un camino desigual y sin porvenir con el que no comulgue. Ciertamente es que en esta descripción se podía hallar un ejemplo de moralismo un tanto extremo, suprime el culto al cuerpo, no practica el sexo, cuida de su futuro y es responsable, pero esta supuesta contradicción (Carpenter es un detractor de ese tipo de moralismo) no existe: el personaje de

⁶⁷ En estos inicios carpenterianos, el director opta por representar distintos estratos sociales a través de los personajes, como hiciera en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, de ahí que remarque actitudes un tanto extremas en cada caso, para dar cabida a formas de pensar generales que puedan identificarse siempre con alguno de esos personajes.

Laurie no es utilizado como representante de una conducta moralista, sino de libertad; hace y actúa como cree que debe hacerlo, sin dejarse influir por el entorno, mientras que el moralismo rechazado por Carpenter es el impuesto por la propia sociedad. Las amigas, Annie y Linda representan ese sector ciudadano que se deja llevar por el materialismo, el cuerpo y la irresponsabilidad. Relegan los estudios, no velan por sus obligaciones y sólo piensan en la diversión como meta en la vida, sin mirar a un futuro que les pondrá a prueba⁶⁸.

El equipo médico que desoye las advertencias del Doctor Loomis representa a la irresponsabilidad de la Administración ante los peligros que acechan a la sociedad y Michael Myers es la encarnación del Mal que la asola y amenaza en todo momento, en todo lugar y a cualquier ciudadano. Este Mal entablará una dura batalla con el Bien, papel que toma Laurie, esa defensora de los valores personales, la libertad y la tolerancia.

No puede faltar un personaje imprescindible, como es Michael Myers, el psicópata. Carpenter lo presenta como un ser brutal, sin sentimientos, como el Mal reencarnado en un ser que parece, incluso, carecer de rostro, de facciones. Es el Mal por excelencia. En torno a este personaje se dieron algunas anécdotas y la primera, y más importante, cómo diseñar esa máscara que, con el paso de los años es ya un mito. Carpenter cuenta que, a veces, las decisiones más simples dan solución a los problemas más complejos, como fue el de la máscara:

*Existen muchas historias alrededor de las películas. Cuando se hacen películas que se llegan a hacer famosas, a veces uno no se da cuenta de lo fácil que puede ser hacer algunas cosas. Una de las decisiones que hubo que tomar en **La noche de Halloween** fue qué máscara íbamos a ponerle a nuestro asesino. Lo primero que pensamos fue una careta de payaso corriente, pero no nos pareció adecuado. En el guión se describía como una máscara que presentaba a una persona muy pálida, entonces un miembro del equipo de producción, Tommy Lee Wallace, fue a una tienda de disfraces y cogió una*

⁶⁸ Puede pensarse que este comportamiento es también un reflejo de libertad, pero la diferencia es que Laurie actúa según sus propias convicciones y sus amigas siguen el patrón de la moda, de las costumbres juveniles, o lo que es igual, lo que la sociedad les impone.

*máscara de William Shatner, de Star Trek, era la máscara del capitán Kirk. Le abrió los agujeros de los ojos un poco más, pintó la cara de blanco con un aerosol y se la puso, era horrible. Se lo debo todo a él.*⁶⁹

Se dieron más curiosidades. Su amigo y colaborador, Nick Castle se acercó al rodaje, se encariñó de la máscara y llega a rodar algunas escenas encarnando a Michael Myers. Pero la máscara, al margen de anécdotas, es de por sí un propio personaje, al despersonalizar el rostro del Myers, a despojarle de sentimientos y convertir al psicópata en lo que realmente es, una máquina de matar sin compasión alguna, que hace de la muerte ajena algo cotidiano en su vida. Doug Bradley ahonda en la importancia que tiene este personaje no ya en esta película, sino en el género de terror:

*En cierta medida, es el personaje quintaesencial de este libro, ya que, más que cualquier otro de los que hemos discutido, está completamente definido por su máscara. Es el psicópata indestructible, incluso más que Leatherface o Jason Voorhes⁷⁰. Escondido detrás de esa máscara sin rasgos, mudo e irracional, es imposible encontrar ningún punto de contacto con él. Emocional e imaginativamente, está totalmente cerrado a nosotros, como lo está al mundo. Tan sólo funciona como una máquina de matar.*⁷¹

Se puede asegurar que en los filmes de Carpenter no existe un solo personaje que no tenga su función, su contenido y su propio mundo. En *La noche de Halloween* esta premisa la lleva hasta sus últimas consecuencias y tan sólo con algunos papeles secundarios declina, sólo en parte, darles un cometido. Ejemplo de esto último se puede hallar en el novio de Linda, que aparece en la película por

⁶⁹ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

⁷⁰ Leatherface es el psicópata de *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974) y Jason Voorhes el asesino de la serie de *Viernes 13*, salvo en la primera entrega, que era su madre la psicópata.

⁷¹ Bradley, Doug: *Monstruos sagrados. Grandes actores y sus caracterizaciones en la historia del cine de terror*. Madrid: Nuer Ediciones, 1998. Página 158.

dos motivos: configurar la personalidad de la joven y ser víctima de Myers. Pero otros también secundarios cumplen con su particular misión. Tommy, el niño al que cuida Laurie, es en cierto modo el narrador de los hechos. Es él quien habla de la existencia del ‘hombre del saco’, el que lo ve en las esquinas y el que percibe el peligro. Es también quien dice una de las frases claves del relato, cuando Laurie cree haber matado a Myers y Tommy le replica que “*al hombre del saco no se le puede matar*” para, seguidamente, aparecer la figura del psicópata tras ellos. Es el colofón carpenteriano, reforzado con los últimos segundos del filme, que podría resumirse en una frase: Al Mal se le puede combatir, pero jamás se le podrá matar.

3.3.3. – LA CLAVE DEL TERROR

John Carpenter, a la hora de afrontar *La noche de Halloween* como una película de terror, jugó con distintos factores para alcanzar el producto deseado, que no es otro que generar miedo entre el público. Para ello conjugó, básicamente, a nivel argumental y de dirección, dos principios. El primero, alejarse de los tópicos del cine de terror, que se desarrollan en un contexto irreal, imaginario y tópico y, segundo, renunciar al *gore* para apostar por el retorno del cine hitchcockiano, junto a lo cual es imprescindible el extraordinario sentido narrativo con el que impregna a este título para convertirlo en un clásico. Carpenter ahonda en alguno de estos aspectos:

Antes, muchas películas de miedo comenzaban mostrando una casa encantada o un ambiente en penumbra, para que el espectador se alertara enseguida y pensara que todo va a ir bien. Lo peor es situar una película de terror en un barrio residencial con hermosas hileras de casas, con el césped muy bien cortado, un lugar del que se piensa que es muy seguro, porque si el horror puede llegar hasta aquí, podrá llegar a cualquier parte. Se supone que estos barrios son tu hogar, donde te sientes a salvo, suponen un refugio. Hoy en día, quizá porque hay cosas que no podemos controlar, no existen los refugios. Creo que el público es consciente de que si un director

*de cine juega con ese factor, puede causar miedo, muchísimo miedo.*⁷²

La noche de Halloween *no tenía nada nuevo. Pero creo que fue sobre todo la particular mecánica de la película lo que provocó su éxito. La gente que va a verla sabe anticipadamente que va a pasar algo. La cuestión no es saber si va a pasar algo, sino cuándo va a pasar. Todo el juego consiste en hacer creer que va a pasar ahora y que no pase; así se aumenta la tensión, pones al espectador en un estado de espera y haces llegar la sorpresa en el momento en que menos se lo espera.*⁷³

El espectador, al sentarse en la butaca, se aleja de castillos embrujados, espíritus malignos, vampiros o muertos vivientes y contempla, como contexto, el que podría ser su propio barrio, su propia casa, su propia familia. Carpenter, en su afán de imprimir terror, juega con la psicología del espectador y forja una situación que se puede desarrollar en cualquier parte y puede afectar a cualquier persona, es decir, se aleja de los arquetipos añejos⁷⁴ y crea escuela en un nuevo estilo de terror y ello genera mayor congoja al espectador que al ver la película piensa en una hipotética situación en la que sea él la víctima.

La productora y coautora, junto con Carpenter, del guión, Debra Hill, apoya esta misma idea:

Creo que John Carpenter eligió este barrio por lo que supone estar atrapado en una casa tan bonita, con el césped bien cortado. Quiero decir, que parece un sitio donde te gustaría que tus hijos jugaran. La idea de que había algo oculto

⁷² White, Stephen: *La gran boutique del miedo (Clive Barker's A to Z of horror)*. Serie documental producida por la BBC / A & E Network en 1995. Emitido por "Arte: La noche temática" por La 2 de Televisión Española en 1998.

⁷³ Assayas, Olivier; Le Péron, Serge y Toubiana, Serge: *Entrevista a John Carpenter*. "Cahiers du cinéma", número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 244.

⁷⁴ Entiéndanse éstos como los clásicos del género de la primera mitad del siglo, como Drácula, Frankenstein, el hombre lobo o la momia, por citar los más conocidos.

*tras estas paredes y detrás de esos árboles, podía dar bastante miedo. Además, se produce un efecto de claustrofobia con estas casas, unas enfrente de otras, creando un ambiente que te hace pensar, aquí hay algo que anda mal.*⁷⁵

Una vez elegido un contexto real, un segundo elemento para crear la atmósfera que requieren este tipo de títulos la buscó en la narración de la historia. Optó por el miedo puro más que por la masacre, en un equilibrio de fuerzas que fue objeto de alabanzas en la crítica:

*El acierto de **La noche de Halloween** de Carpenter, es lograr un producto más suave, más hitchcockiano, pero sin renunciar a los trazos gruesos y feroces del gore. Por eso, se trata de uno de los filmes de mayor éxito de los últimos tiempos en el mercado americano.*⁷⁶

Otro aspecto relevante es la influencia de Hitchcock y no ya por su forma de trasladar la historia a la pantalla, sino por el origen de la misma, el origen del cine de psicópatas, aspecto éste que es reconocido también por John Carpenter, quien piensa que otra de las razones de la proliferación de este tipo de relatos es la rentabilidad a una pequeña inversión:

*Creo que el género de psicópatas viene de **Psicosis**. Las nuevas películas son nuevas versiones en color de la de Alfred Hitchcock. La razón de seguir los pasos de **La noche de Halloween** fue porque costó poco e hizo mucho dinero. Creo que es cuestión de dinero.*⁷⁷

⁷⁵ White, Stephen: *La gran boutique del miedo (Clive Barker's A to Z of horror)*. Serie documental producida por la BBC / A & E Network en 1995. Emitido por "Arte: La noche temática" por La 2 de Televisión Española en 1998.

⁷⁶ Torres, Sara: *John Carpenter: Nostalgia de la Serie B*. "Fotogramas", mayo 1990. Página 94.

⁷⁷ *DragonCon Q&A con John Carpenter*. Transcripción de la entrevista a John Carpenter en un programa de televisión en respuestas a preguntas del público. <http://circuits.cf.ac.uk/~spemsb/carp/interview/dragon.html>.

3.3.4. – UN EJERCICIO NARRATIVO

A Carpenter se la ha tildado de narrador nato más que de autor o creador cinematográfico. Este sentido narrativo, vigente en toda su filmografía, alcanza en *La noche de Halloween* una de las cotas de mayor calado de toda su obra, como así se asegura también desde la crítica:

*La noche de Halloween es la obra cumbre, hasta el momento, de la filmografía carpenteriana, al aunar la reflexión sobre los medios creadores del miedo con la impúdica exhibición del placer por contar una historia.*⁷⁸

Carpenter imprime un ritmo narrativo calculado y descriptivo. Rehuye de las explicaciones de los hechos y lo suplanta con imágenes, lo que da a la película agilidad, le descarga de nexos superfluos y evita tener que introducir un guión artificioso para mantener al espectador informado de lo que pasa. Le bastan sólo los diez primeros minutos del metraje para exhibir, con toda la información precisa y necesaria, los antecedentes de la historia. Describe con todo lujo de detalles la personalidad de Michael Myers y sus instintos asesinos y al Dr. Loomis en su particular cruzada para frenar el ansia asesino de lo que califica como “ser” y no le da, incluso, el calificativo de “humano”. Narra también la fuga del psicópata y su llegada al pequeño pueblo donde se desarrolla la acción. En esos diez minutos pasan, por delante de los ojos del espectador, quince años y Carpenter lo plantea con naturalidad, sin alterar una narración lineal.

3.3.4.1. – Linealidad de un relato acotado en el tiempo y el espacio

Carpenter juega con distintas figuras cinematográficas y filtros que reducen el metraje al tiempo mínimo indispensable para contar la historia con todos sus contenidos. Ahí es donde entra la figura de la elipsis⁷⁹, con la sucesión de secuencias encadenadas con fundidos en negro para dar fe del salto temporal y, a la vez, seguir con el sentido lineal, porque los tiempos suprimidos carecen de

⁷⁸ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. “Dirigido por”, noviembre 1981. Página 50.

⁷⁹ Literalmente, la elipsis es la eliminación de palabras superfluas, sin que se resienta el sentido de la frase que se pretende exponer. En cine, la idea es idéntica, pero trasladada a imágenes: se realiza una elipsis cuando se suprimen planos innecesarios sin que como consecuencia de ello se oscurezca el sentido de lo que se va a mostrar al espectador.

información. Este procedimiento se deja notar sobremanera en los diez primeros minutos, en los que muestra al espectador los acontecimientos acaecidos en quince años y los desarrolla en tan sólo cuatro secuencias, perfectamente encadenadas entre ellas, adquiriendo el relato una continuidad en el tiempo impecable. A partir de ahí, las elipsis se irán sucediendo en la película, pero para acotar espacios temporales mucho más cortos (de horas e incluso minutos), pero buscando siempre lazos de unión entre ambas secuencias para que la narración no pierda su pulso, la continuidad de las imágenes sea coherente y la información mostrada sea completa.

Prueba de la agilidad se reafirma en una eficaz labor de montaje y planificación, en un relato que se desarrolla en un total de, sólo, cuarenta secuencias, las cuatro primeras a modo de introducción y el resto, el 'corpus' del filme. Todas y cada una de ellas están perfectamente ensambladas con su contigua y en ocasiones ese lazo lo logra con elipsis que unen dos hechos adyacentes y, en otras, valiéndose de elementos secundarios, desde una conversación telefónica para pasar de un marco a otro, a través de los interlocutores o de elementos comunes que se repiten en dos puntos⁸⁰.

3.3.4.2. – La película, en secuencias

Para lograr su objetivo se apoya de forma decidida en los planos secuencias, reiterados sobre todo en la primera mitad de la película, también en un montaje rápido, una visión ágil de la imagen y una naturalidad innata de la acción. A medida que se acerca el clímax de la historia, va suprimiendo estos planos secuencias por escenas con un elevado número de planos, de apenas unos pocos segundos cada uno de ellos, creando desasosiego, intriga e imprime velocidad a esos momentos más tensos que contrastan con los planos largos, altamente descriptivos de alguna situación en particular. Cuando la descripción llega a su fin, los planos secuencias son sustituidos por una sucesión de planos cortos que no describen, relatan, a vertiginosa velocidad, un hecho violento, logrando una atmósfera agobiante que se traslada al patio de butacas.

⁸⁰ Por ejemplo, una película que se da por televisión que está siendo vista en dos hogares de forma simultánea.

El contraste de estas dos formas de presentar un hecho queda patente al comparar la primera secuencia del filme con una de las últimas, concretamente la treinta y siete. La primera, de cuatro minutos de duración, es un plano secuencia, filmado con cámara subjetiva, mientras que la otra, de apenas un minuto, cuenta con hasta veinticinco planos, que se suceden de forma vertiginosa delante del público. La diferencia tan radical de ambos procedimientos se entiende por las pretensiones del director ante cada uno de ellos.

En la secuencia que abre la película, quiere centrar todo su interés en la figura de Michael Myers. Arriesga desde el primer momento el futuro de la película al apostar por un largo plano secuencia⁸¹, con un carácter netamente descriptivo de la figura del niño que encarna al lado negativo del ser humano. En el otro caso, las descripciones han dejado paso a los hechos y apuesta por el terror en estado puro, la acción y los propios sucesos.

Carpenter juega, en la apertura del filme, con dos elementos de cara al público. El primero, no informar al espectador de quién es protagonista del plano, para lo que se vale de la cámara subjetiva, que son los ojos del personaje. Informa con detalle de lo que ve, a dos jóvenes, un chico y una chica, en el interior de una casa, que juegan en un sofá, y de sus lujuriosas intenciones cuando la pareja decide subir al piso de arriba y este personaje entra en la casa, espera que el chico se marche y coge, de la cocina, un enorme cuchillo y se tapa la cara con una máscara que encuentra en el suelo, para entroncarlo con el Mal, en el sentido de que éste no tiene rostro. El director, a la vez que avanza la secuencia, introduce elementos que le dan fuerza. Arranca en silencio, sin música, tan sólo con los diálogos, de fondo, de la pareja de jóvenes y la respiración entrecortada del personaje, pero a medida que se van desvelando sus intenciones, la banda sonora les acompaña y no cesará hasta el final. La música, de notas cortas y constantes, informan de la intriga del momento y el ingenio de Carpenter (que al inicio de la secuencia informa que es la noche de Halloween) no cesa ni en los más mínimos detalles, como informar, por las campanadas de un reloj de la casa; que el personaje enfila el piso de arriba justo cuando son las doce de la noche, la hora de

⁸¹ El riesgo viene motivado por el fracaso que, en su día, obtuvo *La dama del lago* (Robert Montgomery, 1946), única película, hasta la fecha, filmada íntegramente con cámara subjetiva. De manera más reciente, en 1998, Brian de Palma rizó el rizo con *Ojos de serpiente*, al abrirla con un plano secuencia de trece minutos, que convierte ese arranque en lo mejor del filme.

difuntos y a partir de ese momento, la noche de Halloween. Con la música ‘*in crescendo*’, entra en el cuarto de baño donde, al fin, se desvela si no la identidad, si su nombre y, por ende, que es conocido por la chica, ocupante en ese momento del habitáculo: “*Michael, ¿eres tú?*” y, acto seguido, la apuñala hasta matarla, mientras que ella grita su nombre en un momento de terrible angustia⁸².

Pasados casi los cuatro minutos, aún no ha desvelado la identidad del criminal y lo hará cuando éste sale de la casa y, tras un encadenado que termina con el plano secuencia, un niño, vestido de payaso, porta en su mano en enorme cuchillo ensangrentado con el que acaba de matar, como se detallará en la segunda secuencia, a su hermana y el rostro del pequeño es descubierto por sus padres al verlo fuera de la mansión y despojarlo de la careta⁸³. Carpenter abre ese plano con un cuidadoso movimiento de grúa, elimina la música, para mostrar una lujosa casa que es donde se ha cometido el brutal asesinato. Esta primera secuencia es vital para el desarrollo del filme y las pretensiones que busca el director. En primer lugar, hay que destacar el alto carácter descriptivo y narrativo de la misma. Descriptivo porque pormenoriza en la sangre fría del Michael Myers, capaz de matar a su hermana sin reparos de ningún tipo; y narrativo, porque la secuencia está contada, no mostrada, en un alarde de habilidad con un movimiento de cámara con soporte móvil para dar credibilidad a la subjetividad de la imagen⁸⁴.

Esta primera escena condensa el estilo narrativo de Carpenter, quien se valdrá de la siguiente para clarificar y detallar los datos que el espectador no ha recibido, como la identidad del niño, su mente asesina y el peligro innato que reside en su ser. Es esa segunda secuencia, en la que el Dr. Loomis, en una gran sala-aula con dos especialistas médicos, discute sobre el futuro de Myers; explica que el niño tiene seis años, que la víctima fue su hermana y que los médicos creen que fue un acto aislado y no dan credibilidad al Dr. Loomis, que piensa que es una

⁸² Carpenter juega en esta secuencia con el lenguaje clásico para crear miedo. Configura una atmósfera intrigante que concluye con un asesinato brutal, pero sin dar protagonismo en ningún momento al *gore*, sino a los elementos propios del miedo.

⁸³ La manipulación carpenteriana para alcanzar sus objetivos es sobresaliente. Lejos de los arquetipos del cine de terror, no crea una figura desagradable, monstruosa o denigrante. Todo lo contrario. Un niño, de seis años, de cara angelical. Si esa figura es capaz de matar sin compasión, la pregunta es obvia, en el sentido de hasta dónde puede llegar una sociedad en la que el Mal llega a cualquier parte y a cualquier persona.

⁸⁴ Con una técnica denominada *Steadicam*, que consiste en una cámara con un dispositivo para poder llevarla de la mano y que logra una imagen en movimiento oscilante, como si fuera el caminar de una persona, una técnica que Carpenter repetirá con insistencia a lo largo de toda la película. El director asegura que “*me enamoré de la Steadicam*”. Smith, Adán: “*Carpenter’s Log*”. Empire, noviembre 1996. http://circuits.cf.ac.uk/~spcmsb/carp/interview/emp_int.html.

mente asesina que espera el momento para volver a actuar. Para estas explicaciones, se vale de una discusión entre el doctor y el equipo médico que introduce de forma excepcional, a la vez que usa como crítica al sistema que no pone las medidas de seguridad para salvaguardar a la sociedad de un peligro potencial. Esta secuencia se introduce, tras una elipsis, con un fundido en negro con un fuerte nexo con la predecesora, al hablar del niño asesino que segundos antes había mostrado en la pantalla.

Un encadenado da paso a la tercera secuencia, en la que ahonda en la idea del Mal, al cargar sobre el niño, de aspecto angelical, los pensamientos del Dr. Loomis; el director, en una serie de encadenados, va acercando, con sendos *travellings*, los rostros de ambos. Insiste en su idea de alejarse de estereotipos y tópicos del género para introducir el terror, se aleja de monstruos y fantasías, y centra toda su atención en un niño, lo cual genera al espectador una sensación de escalofrío, porque niños de seis años con rostro angelical, muy en contra de vampiros, hombres lobos o seres de ultratumba, los hay en todos los pueblos. Carpenter acerca el terror a casa, a cualquier casa, y sitúa al Mal en la acera de enfrente de esa casa que puede ser cualquiera.

En este punto, la película requiere, incluso pide, un cambio de timón, vital para que la historia, más que continuar, se inicie, porque puede entenderse estos primeros minutos como el prólogo. Así, tras una nueva elipsis, la acción se sitúa el treinta de octubre de 1978 (víspera de Halloween). Como en los casos anteriores, los nexos son claros y dan linealidad al relato. En la segunda secuencia se hacía alusión a que Myers estaría ingresado en un centro psiquiátrico hasta que cumpliera veintiún años, momento que sería trasladado para ir a juicio por el asesinato de su hermana. Esta nueva secuencia se inicia cuando el Dr. Loomis y su enfermera se dirigen al psiquiátrico en busca del asesino para llevarlo ante el juez. El sentido lineal es claro y la elipsis ha eliminado quince años del relato que, al obviarse, queda entendido que no ha generado novedad interesante alguna. Esta cuarta secuencia obliga a una novedad, a introducir un nuevo elemento que nace con la fuga de Myers y, en este caso, Carpenter no rehuye de los tópicos ni de los homenajes. El tópico, al crear una escena en plena noche oscura, cerrada y con tormenta. Homenaje, cuando al llegar a las puertas del Hospital Psiquiátrico, alguien las ha abierto y los pacientes pululan por el campo como si fueran muertos

vivientes⁸⁵. Esta secuencia no es más que un nexo con el resto de la historia. Si ya se habían mostrado las maldades de Myers y su condición de peligro público, sólo restaba dejarle en libertad y de ahí nace esta nueva secuencia, que no es más que un puente con el resto del relato.

A partir de ese momento, el filme entra en una nueva dinámica, siempre bajo el control absoluto de Carpenter que anexiona piezas con una clarividencia digna de mención. La quinta secuencia se puede entender como el inicio real de la película. Y puede asegurarse así por la presentación que hace a partir de ese momento: Tras un fundido en negro, un rótulo anuncia el lugar donde a partir de ese momento se va a desarrollar la acción (el pueblo de Haddonfield) y seguidamente otro reza "*Halloween*", al que se le puede dar un doble sentido e intención. En primer lugar, coincide con el título de la película⁸⁶ y es el anuncio de que a partir de ahí se inicia la acción. Pero existe una segunda intencionalidad, rebuscada e inteligente, que pretende crear mayor inquietud: La cinta comienza con un brutal asesinato y esa secuencia esta precedida de un rótulo: "*Vispera de difuntos*" (o bien, "*vispera de Halloween*") y ahora sitúa el momento en el día después, pero quince años adelante en el tiempo⁸⁷.

En este nuevo comienzo, es consciente de que debe encontrar un punto de encuentro con el relato anterior, a la vez que ha de entrar a describir una nueva situación y los nuevos personajes. Para ello vuelve a hacer uso de la banda sonora, que sólo aparece a título de aviso al espectador, de que se va a fraguar un momento importante en la historia, para acaparar la atención del público y una panorámica descubre un barrio residencial que recuerda aquel donde se cometió el crimen (primer punto de encuentro). Un *travelling* busca a Laurie y el propio sentido narrativo informa necesariamente de que este personaje es el eje de los sucesos que acontecerán, máxime cuando la cámara la sigue y se centra en ella. A la vez que narra, introduce datos sobre la protagonista: su forma de vestir y los libros que porta, describen a una persona libre de prejuicios, por regla general y en un país como los Estados Unidos, una joven no saldría a la calle en un barrio residencial sin cuidar su aspecto físico. Pero necesita más, porque si antes ha

⁸⁵ En clara alusión a *La noche de los muertos vivientes*, de George A. Romero.

⁸⁶ El título original del filme es *Halloween*, pero en España se estrenó como *La noche de Halloween*.

⁸⁷ Inicia la película en la víspera de Halloween y se desarrollará en el día de Halloween, como si la acción en el tiempo fuera continua, conseguido gracias a un inteligente uso de la narrativa a través de las elipsis.

contado la fuga de Myers, ahora ha de ubicarle en este pueblo. Lo hace a través de su narración, de forma natural, nada comprometida y sin alterar en absoluto la línea de acción. Lo hace en dos fases. La primera, cuando en respuesta a una pregunta (“¿Dónde vas?”), Laurie responde que a llevar una llave a la casa de los Myers, a lo que su interlocutor le replica que “*esa casa está encantada*”, lo que informa que es en este mismo pueblo donde se cometió el crimen que abre la película (segundo punto de encuentro). Acto seguido, y tras un encadenado, introduce la cámara en el interior de la casa, que vuelve a ser los ojos de Myers, con el uso de la cámara subjetiva y una respiración entrecortada informa de que el asesino ha vuelto a casa (tercer punto de encuentro). La tensión y la inseguridad están servidas.

Con los principales ingredientes ya en escena, el estilo narrativo se moldea para ajustarse a los hechos que acontecerán y a los personajes que, poco a poco, forman parte de la película. A la vez que narra, informa sobre todos los aspectos que cree conveniente para transmitir su mensaje e infringir miedo al patio de butacas, pero en todo momento busca ese nexo entre secuencia y secuencia que no rompa, nunca, ni el sentido lineal del relato ni la coherencia del mismo. Ejemplo de ello es la secuencia posterior a la descrita, en la que el Dr. Loomis, en el hospital del que se ha fugado Myers, lamenta que nadie le haya hecho caso y asegura saber dónde ha ido el psicópata. El lazo de unión es evidente, Myers retorna a casa, a la casa desde donde, instantes antes, observaba a Laurie. Esto podría considerarse, según postulados filosóficos, como la fuerza del destino, que une al asesino con su próxima víctima, a la que vigila. Así lo entiende Carpenter, con un juego hábil de imágenes y diálogos que se desarrollan en un aula de la escuela. La profesora diserta sobre el destino y Carpenter, en un lento pero hábil *travelling*, busca a Laurie en la clase y tras introducir nuevamente la banda sonora⁸⁸, centra en un primer plano a la joven y como ésta mira por la ventana, y observa un vehículo estacionado enfrente del colegio. No hace falta que dé más detalles para que se sobreentienda que el conductor del vehículo es Michael Myers. Remata este momento con dos apuntes: el primero, la respuesta de la joven a la profesora (“*el destino nunca cambia*”) y el segundo, tras volver a mirar por la ventana y ya no está el coche. Carpenter pone énfasis en dos

⁸⁸ Recuerda con ella que se va a ofrecer información vital.

elementos, el significado del destino como algo que va a ocurrir y es imposible remediar, y ese destino plasmado en el vehículo. Prueba del énfasis que hace en estos aspectos es como centra la acción en la protagonista, el coche y el destino, porque ni tan siquiera se ofrece un plano de la profesora, a la que se oye pero no se ve, y apenas al resto de compañeros de la clase. El director destaca sólo aquello que quiere por encima del resto, lo que, una vez más, demuestra su habilidad narrativa para contar lo que quiere contar y aparta del relato imágenes o diálogos superfluos.

La continuidad de los hechos prosigue cuando introduce nuevos personajes y nuevos conceptos, pero a partir de ese momento, Myers será omnipresente, bien por acción o referencia. El cineasta echa mano también de la mitología popular, las creencias ancestrales, los cuentos de niños pero con proyecciones a una realidad brutal. Lo hace en la octava secuencia. Un grupo de niños sale de la escuela y uno de ellos, el más pequeño, Tommy, es objeto de burla de sus compañeros, quienes además de golpearle se burlan de él: "*Te asusta el hombre del saco*" y acto seguido, en la huida de los gamberros, uno de ellos se topa con Myers y corre despavorido tras la visión, como si hubiera visto, realmente, al hombre del saco. Envuelve la imagen con la banda sonora; la cámara, nuevamente subjetiva (los ojos del psicópata) sigue al niño desde el interior del vehículo. Carpenter fija ya dos objetivos del psicópata: Laurie y Tommy. No obstante, encaja un cambio notable. Hasta ahora, la visión del asesino, su rostro, sólo fue visto cuando era niño, y era tan inexpresivo como tranquilo, sin maldad aparente. Ahora, uno de los niños es el primero que lo ve, rostro que Carpenter aún guarda y no enseña, pero el niño, al verlo, corre despavorido. Denota un cambio radical, de una visión pacífica a otra aterradora, y ambas referidas al mismo ser.

Carpenter se centrará, en los siguientes minutos del metraje en crear un clima de incertidumbre y desasosiego en torno a la figura de Laurie, quien se sentirá vigilada por una silueta extraña que sólo ella se percata de su presencia. En la secuencia décimo primera, cuando la ve junto a unos setos y cuando así se lo hace saber a una de sus amigas, desaparece, lo que provoca ser objeto de burla; en la secuencia posterior, vuelve a repetirse esta misma sensación cuando, ya en su casa, mira por la ventana y vuelve a verla en el patio entre unas sábanas colgadas,

como un espectro que aparece y desaparece. Estas apariciones siempre estarán acompañadas por los sonos musicales que sirven de reclamo ante una situación comprometida. En esos momentos en los que el director quiere dar esa sensación de vigilancia por parte del asesino hacia la que puede ser su víctima, existe una planificación mimada. En los encuadres, aparecen, en multitud de ocasiones, la vigilada y su verdugo, en un uso sabio de la profundidad de campo. En ocasiones, al fondo de la imagen la joven y sus amigas se alejan de la cámara y en un primer plano, aparece el perfil del psicópata, acompañada de toques musicales siempre inquietantes. Funde esas dos imágenes, las del Bien y el Mal, en los mismos encuadres en una técnica que repetirá a lo largo de todo el metraje.

De manera simultánea, da información que elabora aún más, si cabe, la personalidad de Myers y lo hace al margen de sus hipotéticas víctimas, bien a través del Dr. Loomis o del jefe de Policía, pero con una connotación muy particular. Por una parte, informa, a través del doctor, cómo alguien ha arrancado y se ha llevado la lápida de la hermana de Myers y el personaje encarnado por Donald Pleasence, no tiene dudas de que ha sido obra del psicópata y como prólogo de sus vueltas a las andanzas. En otro momento, en este caso a través del jefe de Policía, se da cuenta de que se ha cometido un robo en un comercio, pero que sólo han sustraído unos cuchillos y unas máscaras. Aunque este dato, a priori, parece no tener importancia, el espectador recuerda de inmediato las armas de Myers en su primer crimen: un cuchillo y una máscara para cubrir su rostro. Carpenter consigue que el público sepa encajar cada pieza en el contexto de la historia.

El director opta por convertir la angustia en terror, aunque para ello se valga, en ocasiones, de los tópicos más vulgares del género que desentonan por su falta de imaginación. Ocurre, por ejemplo en la escena decimioctava, cuando la cámara sigue a Laurie que sube por unas escaleras estrechas e introduce la música, en el momento que una ventana es rota por el viento. Es la primera ocasión en la película que Carpenter derrocha su ingenio a favor de una falsedad argumental sólo para generar un susto, cuando ese momento, que seguía la línea de intranquilidad, hubiera sido un aporte más a los postulados por los que se mueve la película. Sin embargo, esos recursos trillados son rápidamente enmendados

para retomar el ritmo marcado. Lo hace con los personajes más vinculados a Laurie (Annie y Linda) y así estrecha el cerco hacia la protagonista.

Esa transición de lo insinuado a los hechos se inicia cuando Myers, con sus propias manos, estrangula a un perro junto a la casa de Annie, lo que otorga ya al psicópata el matiz de asesino y brutal⁸⁹. Esa escena es más representativa de lo que, en un principio, pudiera parecer, al ser la primera ocasión – al margen del arranque – que Carpenter se recrea en la agresividad y sangre fría de Myers. Hasta ese instante, sólo se había valido de su presencia para introducir la tensión, pero nunca había mostrado su lado violento de forma directa⁹⁰. Ese es el punto de inflexión de la historia, al pasar de la observación y la vigilancia de sus víctimas al ataque hacia ellas. Una vez más, la imagen, sin diálogo alguno, es el vehículo narrativo de la situación real de la acción y la que indica, a su vez, la progresión de la misma hacia el desenlace.

Si hasta ese punto, la película se había centrado en la recreación del ambiente, en construir una base de cara a una situación extrema, es a partir del mismo cuando ésta se desarrolla. Carpenter transforma la narración e intercalará secuencias que se producen de forma simultánea en tres frentes⁹¹ y todos ellos con un eje común, que es el psicópata. Siendo así, es obvio pensar, como así ocurre, que todos esos frentes tiendan a converger en uno solo y según se acerque éste hará lo propio el final de la película. El objetivo último es el terror y a él accede al narrar, con todo lujo de detalles, cada momento, pero con la particularidad de preparar una ambientación adecuada en cada caso.

El terror queda patente desde el acoso y muerte de la primera víctima, Annie. Para ello informa con aplomo, siempre con imágenes, del peligro que circunda a la joven sin que ésta se percate de ello, pero sí el espectador, a quien le embarga la angustia por lo que ve y no puede remediar. Primero – escena decimonovena –, tras matar al perro, la tensión va en aumento cuando la joven es vigilada en el cuarto de lavado, una pequeña caseta fuera de la casa. El encuadre

⁸⁹ De hecho, al animal, a pesar de ser grande, es elevado del suelo con las manos de Myers mientras lo estrangula, con lo cual Carpenter no sólo habla de su instinto asesino, sino de su poderío físico para llevar a cabo sus siniestros planes.

⁹⁰ Sí lo había hecho de manera indirecta, como cuando la cámara descubre el cadáver de un conductor al que había robado el coche, arrojado en una cuneta de la carretera, pero nunca, salvo el inicio del filme, había mostrado la cámara una actuación directa.

⁹¹ La vivienda de Myers, donde permanecerá vigilante el doctor Loomis; la de Laurie, con Tommy a su cuidado, y la de Annie, donde comenzará la matanza.

deja ver la faz – más que rostro, la careta blanca que lleva en la misma – en un segundo plano que asoma por una de las ventanas, sin que Annie lo vea. Carpenter juega con el público cuando permite que la joven se quede encerrada en ese cuarto e ignora el peligro que corre, o que se quede atrancada en una ventana por la que quiere salir y el espectador teme que en cualquier momento Myers salte sobre ella y acabe con su vida. La víctima está atrapada, sola y sin ayuda, algo que el espectador conoce e ignora el personaje, lo que genera una situación de terror, creada de una forma simple, pero eficaz, en la que el director juega al ratón y al gato no ya con el personaje de ficción, sino con el público, que a partir de ese momento no sabrá, a ciencia cierta, cuando podrá atacar el psicópata y, por tanto, la tensión se agrava. Pero Carpenter, fiel a su estilo, seguirá dando información al espectador. Lo hace, en el caso de Annie, en dos fases. Una vez que ha escapado del cuarto de lavado y se dirige al garaje. Comprueba que el coche está cerrado y retorna a la casa por las llaves y de regreso, en un primer plano de su mano, ésta abre el coche sin usar las llaves, lo que viene a significar que alguien lo ha abierto y no puede ser otro que Myers. Los cristales del coche empañados son indicio de que alguien hay dentro del vehículo y la música es el precedente al asesinato. Una vez más, la narración carpenteriana domina la situación y facilita todos los detalles a partir de imágenes que se plasman al unísono de la propia acción.

Carpenter se permite, incluso, el lujo de la socarronería, no falta de genialidad, sumado a una frialdad absoluta y brutal en la narración, donde deja de manifiesto que la fuerza de los hechos no tiene porqué estar unida a la humanidad, pero sí a la sencillez narrativa. Es parte de la crueldad que imprime a sus trabajos, que a menudo no se centran sólo en los actos, sino en otros aspectos como el que recrea en *La noche de Halloween* justamente después del asesinato de Annie al introducir, tras un fundido en negro – al ir a otros de los frentes abiertos donde la acción se simultanea con el resto, en este caso la casa de Myers – una nueva secuencia con el Dr. Loomis y el jefe de Policía y éste asegura al primero que ha estado por el pueblo “y no pasa nada”. La brutalidad, y la genialidad, se suman en este momento, porque el policía habla de una normalidad absoluta segundos después de que Annie, su hija, ha sido asesinada. Esta circunstancia traslada una sensación amarga y desagradable al espectador, sensación innata y obligada en el género de terror. Se podría asegurar que esta escena tiene únicamente esta

finalidad, no otra, que podría traducirse, metafóricamente, a ese desconocimiento de la sociedad sobre los hechos que la asolan y que forma parte de ese mensaje que quiere trasladar Carpenter.⁹²

El relato prosigue en la casa de Annie, donde llegan Linda y su novio. Sigue el mismo esquema, son vigilados y anuncia un nuevo final trágico al rememorar la primera secuencia: si en aquella el niño, antes de matar a su hermana, ve como ella y su novio retozan en un sillón, ahora, el adulto, observa otra vez como los dos jóvenes hacen lo propio. La habilidad se hace palpable, una vez más, en cómo resuelve esta nueva situación, al alternar con planos rápidos, secuencias en casa de Annie con la de Laurie, uniendo ambas a través del teléfono – Linda llama a Laurie para preguntar por Annie – y luego la culmina con dos nuevas escenas escalofrantes, por la rotundidad de las mismas. Primero, cuando Myers asesina al chico, que ha bajado del dormitorio a la cocina y allí, tras dejar oír la respiración del asesino, éste asesta una puñalada al joven al que deja clavado en la pared y lo mira, ya muerto, con total indiferencia. Un encadenado devuelve la acción al dormitorio y enfrenta a Linda con el asesino, escondido bajo una sábana, que sujeta a su cuerpo con las gafas de su víctima⁹³, lo que hace pensar a la chica que es su novio y no se percata de su destino, no sabe que va a morir. Son en estas secuencias en las que se percibe como se alterna el terror más clásico venido de una narración objetiva y a la vez brutal por su concisión, con tintes claros del cine *gore*; pero de forma que esta tendencia nunca obstruya la acción ni se erija en protagonista, que seguirá siendo el placer por crear tensión y pánico entre el espectador.

Esta última secuencia marca ya un estilo narrativo que será el predominante del resto de la filmación. Planos cortos y numerosos, en secuencias en las que el montaje es el vehículo de la angustia, aunque dentro de este estilo, pueden trasladar dos sensaciones, si bien cercanas, con claros matices diferenciadores. Por un lado, la angustia referida que subyace en un momento de alta tensión que capta el espectador pero que ignora el personaje, lo que agudiza la tensión y crea el miedo – Annie conversa plácidamente con quien cree que es su

⁹² Prueba de que dicha escena no tiene otra finalidad que la aludida, es que, a diferencia del resto, no aporta dato o información alguna al espectador que no sepa.

⁹³ Carpenter imprime aquí un aire fantasmal en torno a la figura de Myers, al que presenta como un fantasma en los esquemas más clásicos y añejos.

novio, ignorando que es su verdugo –. Este método lo volverá a utilizar en los momentos finales, pero en otras ocasiones, los planos cortos y el montaje vertiginoso se sucederán, pero con una notable diferencia: el personaje, y no sólo el espectador, es consciente del peligro al luchar, en una situación difícil y extrema, contra el asesino, de forma que pasa de generar miedo a provocar terror.

Esta última transición se recrea con fuerza en el último tramo, en la que no existe ya descanso y el miedo es parte ya del ambiente. Irá desde el uso coordinado y estratégico de la banda sonora, a un montaje y unos encuadres altamente perfeccionistas y en éstos últimos, ubicar siempre a la víctima en situación de desventaja, bien por tener que moverse por pasillos angostos, habitáculos sin salida o carecer de ayuda que la obligarán a enfrentarse a la muerte como única posibilidad de vida; situación ésta que se mantiene durante algunos minutos y consigue un efecto de inquietud perenne entre el público. Todo ello lo centrará en la persecución de la que es objeto Laurie por parte de Myers y lo hará con escalas que agudizan la situación de forma paulatina, sin pasos bruscos para que el personaje primero sienta inquietud, luego pase a la angustia, de ahí al miedo y por último, al terror. Para clarificar los pasos de este proceso, es interesante analizarlos con detalle:

A. – Inquietud. Tras los asesinatos de Annie, Linda y el novio de ésta, el espectador es ya consciente de las habilidades de Myers y del peligro que corre la protagonista. Sin embargo, ésta sigue ajena a lo que pasa, aunque los últimos hechos le han provocado cierta inquietud. Primero porque Tommy, al que cuida la joven, reitera asustado que ha visto al hombre del saco, a lo que se suma la falta de respuesta de sus amigas a las que llama por teléfono. Carpenter inicia aquí su despliegue de genialidades. En primer lugar, al ubicar a Laurie a las puertas de su casa desde la que mira a la de su amiga, justo enfrente, que provoca una sensación de claustrofobia con las casas unas enfrente de otras, al delimitar un espacio libre. La sensación se agrava cuando, ya en plena noche, se acerca a la casa. Se alternan los planos subjetivos en los que la cámara/ojos de Laurie ven cada vez más cerca la mansión con los de la joven, envueltos en una música intrigante y asustadiza. La casa, a los ojos del espectador, parece transformarse por momentos y en vez de una mansión parece convertirse en una casa encantada, motivado por lo que el público sabe que ha ocurrido en su interior y que se agudiza con los planos

sucesivos que ofrece de la misma. Esta impresión la sustenta también con una planificada fotografía, en la que una noche oscura parece engullir a una fachada blanquecina, dando a ésta un aspecto fantasmal. Se prolonga en el tiempo el recorrido hasta llegar a la puerta, con el fin de consolidar esa atmósfera de misterio en una noche cerrada, donde ya no hay nadie por las calles y el silencio sólo es roto por las notas de la intrigante banda sonora.

B. – Angustia. La inquietud da paso a la angustia cuando Laurie halla una puerta abierta y penetra en la vivienda. La música cesa para que se escuchen con precisión ruidos que provienen del piso superior. Nadie responde a las llamadas de la protagonista. La música envuelve una vez más la imagen cuando la joven enfila una escalera estrecha y oscura para proseguir por pasillos apretados y también en penumbras, que parecen presionarla y le dan pocas opciones para una supuesta huida. La sensación de angustia se agudiza al no encontrar a nadie cuando, supuestamente, tenían que estar todos sus amigos. El espectador, por su parte, va un paso por delante en esa percepción al ser sabedor de lo que acontece, por lo que ya siente miedo.

C. – Miedo. La angustia se transforma en miedo cuando Laurie abre una puerta de una habitación. Se hace el silencio y la música da paso al temor al descubrir, primero, a su amiga Annie tendida en la cama y en la cabecera, la lápida robada del cementerio. Carpenter realiza una serie de rápidos encadenados para agudizar el miedo y se vale de tópicos poco imaginativos, en este caso, dejar caer, literalmente, sobre la protagonista los cadáveres de Linda y su novio, apilados en distintos puntos de la habitación. Es un momento que resuelve con elementos del *gore* y que rompen, en parte, el brillante planteamiento de toda la secuencia. Sin embargo, subsana con rapidez esta contingencia al retomar el pulso de la narración con un encuadre extraordinario y altamente expresivo: Laurie, tras la visión de la matanza, sale de la habitación, la música se agudiza y ella, asustada, se apoya sobre una pared y a su derecha, saliendo de la penumbra, el rostro impávido de Myers. En un mismo plano, Carpenter une dos rostros muy significativos, el del miedo (Laurie) y la muerte (Myers), el del Bien y el del Mal. El primero, emocional, el segundo, inexpresivo y falto de emotividad. Se trata de uno de los momentos más tensos, al mostrar al espectador los dos rostros a pocos

centímetros el uno del otro, pero sin que Laurie sepa que tras de sí se sitúa su propia muerte.

D. – Terror. El miedo deja paso al horror cuando Myers sale, como un espectro⁹⁴ y apuñala por la espalda a Laurie, que cae por las escaleras a la vez que constata que algo o alguien la persigue. El terror ha cobrado vida y lo hace con una planificación encomiable. En primer lugar, con un arranque tenso cuando Laurie descubre a sus amigos asesinados y la figura fantasmagórica de Myers surgiendo a la espalda de la joven, en un encuadre genial que une luz (Laurie, bien iluminada) y oscuridad (Myers, rodeado de penumbra); emotividad (la joven llorando y miedosa) con frialdad (una careta blanca, sin color, carente de emotividad y de rasgos faciales humanos). Ese momento lo trabaja con esmero y cierta lentitud, la necesaria para que la tensión se palpe y cale entre el público, al que hace sentir pavor. Tras este marco, introduce la velocidad en la acción, para dar movilidad y consistencia a ese terror del que ya es partícipe el personaje. Un encadenado veloz muestra la persecución por la casa, entre pasillos estrechos, donde parece no haber salida y siempre con un duro contraste entre el impávido rostro del asesino con el desencajado de la víctima. Carpenter idea momentos ingeniosos que agudizan aún más la angustia cuando ella, en su huida, busca una salida a la calle y forja una situación paralela, simultánea, pero con connotaciones contrapuestas. Laurie logra entrar en una habitación y atranca la puerta de la misma, a la vez que intenta forzar otra que da a la calle y a la vez que forcejea con la puerta para salir, Myers hace lo propio con la que da entrada a la habitación donde se halla. Ambos se centran en un mismo objetivo, abrir una puerta, pero con dos metas opuestas: Ella, escapar; él, asesinarla y mantiene en todo momento ese ambiente duro que no cesará hasta el final.

El terror sube grados por las connotaciones que se dan al relato y que conducen a una salida única como es el enfrentamiento del Bien contra el Mal. Entre esas circunstancias, Carpenter no duda, incluso, en introducir la falta solidaria de la sociedad en una imagen expresiva, que nace cuando Laurie, finalmente, logra escapar de la casa y se dirige a otra vivienda, en la que ve la luz encendida, y con pánico pide ayuda, pero recibe como respuesta una bajada de las

⁹⁴ Carpenter juega con las luces y sombras, como ya hizo con anterioridad con la noche y la fachada de las casas; ahora, la noche la transforma en la penumbra, y la casa, en la careta de Myers, que parece salir de la nada, como un verdadero fantasma.

persianas y el apagado de las luces, en un comportamiento que la abandona a su suerte. No es una situación aleatoria, sino que quiso reflejar esa insolidaridad existente en los Estados Unidos, como remarca la productora del filme, Debra Hill:

Esta es la casa a la que se acerca Jamie Lee Curtis pidiendo ayuda y el vecino no le hace caso y apaga la luz. Creo que esto resume lo que ocurre en los barrios de las afueras, donde la gente o bien niega que pase algo malo o siente miedo.⁹⁵

John Carpenter hace alusión también a esa falta de ayuda que se da en su país y que quiso dejar patente en la película y en concreto a través de esta escena, al recordar hechos reales acontecidos en aquel país:

*En Nueva York hubo un caso famoso de una mujer que fue asesinada y nadie la ayudó. Los vecinos oyeron sus gritos y cerraron las ventanas. Hoy en día hay una apatía que se extiende en general por todo el país, no tan fuerte como en el 78, cuando rodé **Halloween**, pero aún continúa; así que cuando corres pidiendo ayuda a gritos, la gente tiende a no querer inmiscuirse, es algo espantoso.⁹⁶*

La escena está realizada con oficio; en primer lugar, la cámara sigue a Laurie y deja abierta la posibilidad de que se trate de una cámara subjetiva, o lo que es igual, que el espectador vea a través de los ojos del asesino. La noche, oscura, aporta más incertidumbre al dar opción a que el psicópata pueda estar en cualquier esquina del encuadre y pueda aparecer en cualquier momento. Para ello, la iluminación se centra en la protagonista, que destaca del resto del encuadre, que sigue en penumbra y conserva el misterio de lo que guarda tras de sí.

⁹⁵ White, Stephen: *La gran boutique del miedo (Clive Barker's A to Z of horror)*. Serie documental producida por la BBC / A & E Network en 1995. Emitido por "Arte: La noche temática" por La 2 de Televisión Española en 1998.

⁹⁶ White, Stephen: op. cit., serie documental de la BBC / A & E Network de 1995.

Con esta congoja, sólo resta una escapatoria, que no es otra que el regreso a la vivienda. Carpenter hace atravesar a la joven una calle sin luz, donde nada es lo que parece y deja claro que nadie va a ayudarla y sin dar información sobre el paradero de Myers, de manera que puede estar tras ella o incluso delante de sus pasos o esperándola en la casa a la que se dirige. Todas las posibilidades están abiertas. Una vez que alcanza la casa, se vale de otro recurso tópico el cine de terror: la puerta está cerrada y no tiene la llave para entrar. Lo hará en el último instante, tras avisar a los niños, que duermen en la casa, para que la abran y, claro está, lo harán con calma. Una vez culminado el momento anterior con brillantez, huelga ese último efecto, aunque cumple el objetivo de incrementar la situación angustiosa. Pero el director demuestra una vez más que sabe manejar la situación e introduce cambios de ritmo que regulan de forma adecuada el relato, y no permite que éste caiga en la desidia ni en el absurdo. Elimina la música cuando Laurie entra en la casa y ordena a los niños que vayan a la habitación. La situación queda en una calma tensa e introduce otro dato, que llega al espectador con la mirada de la joven hacia una puerta abierta y la música, que retorna, informa que ha entrado por ella algo más que el viento que hace ondular las cortinas. De nuevo, la angustia, primero de si habrá o no entrado Myers; segundo, si lo ha hecho, dónde se esconde; y tercero, una vez más, frente a frente con la muerte.

En este último tramo, Carpenter no quiere caer en los trucos más fáciles del cine de terror. Se vale de encuadres precisos y el primero de ellos es el de Laurie sentada en un sofá, temerosa, que se aferra a una aguja de tejer lana como arma. La tensión se rompe cuando Myers surge de detrás del sofá para asirla por el cuello y blandir sobre ella un enorme cuchillo. En una acción rápida, que apenas da tiempo al espectador a pensar, sobre todo por el miedo que logra transmitir la fuerza de la imagen⁹⁷, hasta que ella consigue clavarle la aguja en el cuello y él se desploma. Carpenter se permite la licencia de hacer que el enorme cuchillo caiga al sofá y lo coja Laurie para soltarlo instantes después. Ese momento, que pudiera parecer intrascendental, posee una gran fuerza, porque

⁹⁷ En la que destaca, siempre, ese rostro inerte del asesino escondido tras la careta, que da al momento un toque de mayor frialdad por la inexpresividad del psicópata.

entre el público nadie duda que Myers no ha muerto y el cuchillo sería la única defensa de la joven, defensa de la que se deshace⁹⁸.

El terror, de forma momentánea, parece desaparecer, aunque la música es el vehículo para mantener la duda. Duda que será despejada con un juego de palabras, en una de las pocas ocasiones que la narración se realiza con un diálogo, pero metafórico, a través de Tommy. Laurie va a buscar a los niños y les dice que todo ha acabado. Tommy le pregunta si ha matado al hombre del saco y ella le dice que sí, y el niño replica: “*No se puede matar al hombre del saco*”, frase lapidaria en la que parece esconderse uno de los mensajes de Carpenter: el Mal siempre estará presente. Tras la frase del niño, el encuadre, maestro, sitúa en pantalla a los niños, la joven y, detrás de ellos, la figura del psicópata, de la que Laurie se percata por los rostros desencajados de los pequeños y enlaza este instante con una de las secuencias más vertiginosas y estremecedoras de toda la película, que cierra la evolución de la narración desde el punto de vista técnico, que nació de un plano secuencia de cuatro minutos y ahora, en poco más de un minuto, introduce veintiséis planos, que son los que se enumeran, todos ellos unidos con encadenados:

1. – Tommy: “*No se puede matar al hombre del saco*”.
2. – Myers detrás de ellos.
3. – Laurie manda a los niños de nuevo a la habitación y ella escapa a otra, donde se esconde dentro de un armario ropero.
4. – Myers la busca por la habitación.
5. – Laurie, aterrada, llora en el fondo del armario.
6. – Myers sigue la búsqueda.
7. – Laurie, en el armario.
8. – Los ojos de Myers (cámara subjetiva) se fijan en las puertas de madera del armario.
9. – Laurie busca algo dentro del armario que le sirva de defensa.
10. – Los ojos de Myers (cámara subjetiva) indican que se acerca al armario.

⁹⁸ En la película documental *Terror en el cine* (Andrew J. Kuehn, 1984), en la que se analizan distintos aspectos del género, aparece esta escena y la reacción del público. Cuando Laurie suelta el cuchillo, el público grita, angustiado, que no lo haga, que el asesino sigue vivo, pero ve como sus gritos no llegan a oídos de la joven, a la que no pueden ayudar, y ello crea una enorme tensión y angustia.

11. – Los ojos de Laurie (cámara subjetiva) ven como las puertas son golpeadas desde fuera.

12. – Laurie se hace con una percha de alambre.

13. – La puerta es golpeada.

14. – Laurie endereza la percha para convertirla en una especie de punzón.

15. – La puerta es golpeada.

16. – Laurie espera llorando la entrada de Myers, que puede darse en cualquier momento.

17. – Una mano logra atravesar las tablillas de las puertas de madera ante el pánico de Laurie.

18. – Laurie se prepara para un ataque.

19. – Los ojos de Laurie (cámara subjetiva) ven entrar a Myers en el habitáculo.

20. – Laurie se incorpora en un movimiento desesperado.

21. – Myers se abalanza hacia ella.

22. – Laurie consigue clavar la percha en el cuello de Myers.

23. – Myers se desploma.

24. – Laurie sale del armario y llora. A su espalda, el cuerpo del asesino tendido en el suelo (cesa la música).

25. – Laurie sentada en el suelo.

26. – Myers tendido en el suelo.

La secuencia es vertiginosa, con planos de apenas unos segundos de duración que mantienen el pavor y la angustia en todo momento, con un encuadre perfecto que alterna cámara objetiva – tanto los ojos de él como de ella – como las objetivas y que reflejan el miedo en el rostro de la joven, sin posibilidad de escape, salvo enfrentarse a Myers, lo que agrava la tensión emocional. Esta secuencia, sin lugar a dudas, recuerda a uno de los momentos más brillantes del cine de terror de todos los tiempos, la escena de la ducha que Alfred Hitchcock recreó en *Psicosis*⁹⁹ y que Carpenter, de alguna manera, rememora y

⁹⁹ Película de 1961, protagonizada por Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin y Janet Leigh, que narra la locura del propietario de un Motel que custodia a su madre muerta y que, trastornado por la muerte de ésta, adquiere una doble personalidad, una de ellas, asesina, hacia todas las mujeres que pasan por el motel.

homenajea¹⁰⁰. Sigue los pasos del maestro del suspense, que logró en una escena de cuarenta y cinco segundos hasta setenta y ocho planos, también en un habitáculo reducido, aunque con ciertas diferencias. La más primordial, que en *Psicosis* la víctima ignoraba su destino, lo que sí conocía el público, mientras que en *La noche de Halloween*, víctima y público son conocedores de la situación. Las influencias de Hitchcock no sólo se dejan notar en esa soberbia escena, sino que proseguirá en una posterior, introducida tras un fundido en negro que tiene una doble connotación: por un lado, una elipsis temporal, aunque en esta ocasión muy limitada en el tiempo (se presumen que serán minutos o, tal vez, unos pocos segundos) pero a su vez, lo utiliza como excusa para desacelerar el ritmo narrativo y pasar del terror a una nueva situación de miedo y angustia, que lo expresa en un nuevo plano. El encuadre es esencial, sitúa a la protagonista en un primer plano, dando la espalda al cuerpo tendido de Myers que con lentitud se levanta sin que la joven lo vea, pero sí el público.

La elipsis que introduce esta nueva escena, marca más que un paso de tiempo, el inicio de una nueva situación. Laurie cree que ha acabado con el monstruo, de ahí que le dé la espalda sin vigilar si se levanta o no, sin constatar si sigue o no con vida. Pero el espectador vive esta nueva transición con amargura. Comprobó minutos antes como el psicópata se levantaba cuando Laurie le clavó una aguja en el cuello y teme que ahora pueda ocurrir lo mismo. Y el terror en el patio de butacas se desata cuando ven como se incorpora y la joven sigue de espaldas. Con esta angustia da paso a la que será última escena, en la que confluyen todos los ejes y frentes abiertos en la película: Myers, Laurie y Loomis. Éste último busca al psicópata por el pueblo al darse cuenta que está en el mismo pero no en su casa originaria, conclusión a la que llega al descubrir el coche con el que huyó de la clínica. Este dato ratifica que Myers está en el pueblo y si no está en la que fue su casa, queda claro que está en otro lugar, tal vez buscando otra víctima.

La última secuencia tiene dos partes muy definidas, una primera la propia acción y la fusión de todos los elementos y otra, una conclusión en la que Carpenter deja su mensaje sobre la eterna lucha entre el Bien y el Mal. El

¹⁰⁰ Marcando diferencias, esta escena de *La noche de Halloween* está inspirada en la famosa escena de la ducha de *Psicosis*. Carpenter toma la idea esencial, la de encerrar a la víctima en un pequeño habitáculo y enfrentarla al asesino, en una escena corta, en el tiempo, pero amplía en planos.

desarrollo es brillante, sencillo pero altamente eficaz. Juega con el público, al que muestra como Laurie, que sale de la habitación con el rostro quebrado por los hechos acaecidos, no percibe que Myers sigue a sus espaldas. La tensión sube por la información que trasladan los acordes de la banda sonora y alcanza el clímax, cuando el asesino ataca a la joven y en una rápida sucesión de planos, Loomis sube por la escalera mientras Laurie y Myers pelean. En este momento se produce un hecho parejo a la escena que abre la película. En la misma, una vez que el niño mata a su hermana y sale de su propia casa, se encuentra con sus padres quienes le quitan la máscara. Ahora es Laurie la que logra arrancar del rostro de Myers su careta y, bajo la misma, aparece el rostro de un joven de aspecto inocente, indefenso y asustado, pero que esconde la maldad de la que ha hecho gala dejando tras de sí un reguero de sangre y asesinatos sin motivos aparentes. En opinión de Óscar Losada, esa secuencia se debe más a un fallo propio de la película que a una intencionalidad del director:

La máscara que lleva le permite a Carpenter negar cualquier tipo de sentimiento a su personaje, aunque se debe resaltar que en un momento de la lucha final con Laurie (Jamie Lee Curtis en sus inicios profesionales) a Myers llega a vérsese la cara fugazmente al caérsele la máscara que lo deshumaniza y que rápidamente vuelve a poner en su rostro. No parece ésta una buena idea después de evitar en todo momento mostrarnos su cara y de jugar con la posibilidad de que no sea humano, aunque pudo ser una mala pasada a la hora de efectuar el montaje y no tener otra alternativa para solucionarlo.¹⁰¹

No parece que la perspectiva de Losada tenga un argumento sólido y por varias razones. Es cierto que Carpenter utiliza la máscara para tapar el rostro del asesino y deshumanizarlo, pero no es menos cierto que la cara del asesino fue mostrada, con detalle, tras cometer su primer asesinato y descubrir a un psicópata de tan sólo seis años. En esta última escena, vuelve a la idea de que el Mal puede estar en cualquiera de nosotros, que se esconde en el ser humano, pero que está

¹⁰¹ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Página 24.

ahí. Parece querer decir que la Maldad es innata, imperturbable y que el paso del tiempo ni la limita, ni la condiciona ni la transforma y que siempre puede aparecer bajo cualquier aspecto, incluso en aquellos que, a priori, puedan parecer más inverosímiles, de ahí esa metáfora visual de plasmarlo en rostros que se esconden tras una careta, lo que podría hacer pensar en caras deformadas y monstruosas que fueran, por sí mismas, espejos de la maldad¹⁰². Sin embargo, debajo de las caretas de Carpenter no han de haber una faz especialmente desagradable, sino que su mensaje es mucho más agresivo y terrorífico, al ser caras inocentes los causantes de las mayores atrocidades.

Tras ese instante, un rápido encadenado provoca el desenlace, cuando Loomis dispara sobre Myers y los planos alternan el rostro descoyuntado de Laurie, el enrabiado de Loomis y Myers, con la careta blanca ya sobre el rostro, recibe los disparos con movimientos convulsivos de su cuerpo, nunca de su cara, hasta caer por una ventana varios metros hasta el suelo, fuera de la vivienda. “¿Era el hombre del saco?”, pregunta Laurie a Loomis; fundiendo en su figura la suya propia y la de Tommy, que en realidad siempre fueron la misma¹⁰³ y esa pregunta esconde el que ambos son víctimas no ya del psicópata, sino de los propios miedos. Carpenter redonda en una doble idea. Por una parte, la presencia del Mal en cualquier parte y bajo cualquier aspecto y, por otra, la incredulidad generalizada ante su presencia, que incluso llega a ese sector que de alguna manera es víctima del mismo, lo que convierte esa presencia maléfica en más poderosa y peligrosa. Pero la frase esconde una segunda lectura, aquella a la que hacía alusión Tommy cuando decía que no se puede matar al hombre del saco. Ahora es Laurie la que pregunta por el hombre del saco y a la memoria del espectador, al menos esa es la idea que persigue el director, llega la máxima del niño y mientras la mente rememora esa idea, Loomis replica a Laurie: “De, hecho, lo era”, y enlaza las ideas de ‘hombre del saco’ con Myers, o lo que es igual, que a éste último no se le puede matar. Esa idea la desarrolla en imagen, cuando Loomis vuelve a asomarse por la ventana y descubre que el cuerpo de Myers ha

¹⁰² Por regla general, el cine de terror esconde a seres deformes o monstruosos tras máscaras, como sucede, a título de ejemplo, *El fantasma de la ópera* (Rupert Julian, 1925; Arthur Lubin, 1943; Terence Fisher, 1962; Dwight H. Little, 1989) o la serie de *Viernes 13*. La idea de Carpenter es más brutal, al no esconder ningún rostro monstruoso detrás de la máscara, sino un rostro familiar, sencillo y normal, de manera que el terror no se limita a círculos restringidos, sino a toda la población.

¹⁰³ Hay que recordar que sus amigas se burlaban de ella cuando les hablaba de una figura extraña que la perseguía, pero la propia Laurie hacía caso omiso a Tommy cuando aseguraba ver también una figura extraña.

desaparecido: “*Al hombre del saco no se le puede matar*”, apostilla Carpenter con ese plano. El colofón de la película es sobresaliente: Son unos pocos segundos en los que se introducen ocho planos, sin diálogo alguno, pero altamente expresivos. El primero, cuando Loomis mira por la ventana y descubre que Myers ha desaparecido; un encadenado se centra en un primer plano del rostro contrariado del médico y luego de Laurie que rompe a llorar, momento en que la música hace su aparición para dar paso a un nuevo plano de Loomis que, con la mirada parece buscar al psicópata y Carpenter concluye con una genialidad, la de distintos planos encadenados de otros tantos rincones de la casa, mostrados a modo de cámara subjetiva, dejando oír la respiración de Myers que parece estar en todos los sitios a la vez. Carpenter concluye así su metáfora: El Mal está presente en todos los rincones y aparece y desaparece sin control aparente y aunque se le pueda vencer, nunca que se le puede matar.

3.3.4.3. – El protagonismo de la Banda Sonora

En *La noche de Halloween*, el protagonismo de la banda sonora es esencial para crear un marco idóneo que pase de la inquietud al terror. A diferencia que en la práctica totalidad de películas, elimina la música de ambiente y convierte la banda sonora en un elemento imprescindible en el montaje final del largometraje para provocar lo que precisamente busca: miedo. La utiliza de una manera simple pero a la vez eficaz, jugando con vacíos musicales en aquellas escenas en las que la imagen por sí misma es elocuente, a la vez que provoca cambios ambientales con su aparición y desaparición, saltando de un cierto relax al pánico.

El hecho de prescindir de una sintonía ambiental, convierte a la banda sonora en vehículo informativo de la tensión, dado que aparece en los momentos más angustiosos y cuando desaparece, busca dos objetivos, según el momento de la acción. Bien lo hace en el seno de una secuencia que invita al miedo, y provoca esa elipsis musical una incertidumbre en el espectador sobre lo que pueda acontecer o bien, busca una relajación para saltar a un momento de terror, que lo introduce con fuertes notas musicales y agudiza aún más la ansiedad del momento. Este efecto es logrado gracias a estar involucrado en las labores del montaje, lo que le permite ensamblar todos los planos y todas las secuencias al

seguir su estilo para alcanzar sus pretensiones a la hora de plasmar en imágenes el contenido de la película.

3.3.4.4. – Recursos descriptivos: imagen y diálogos

Uno de los aspectos relevantes de la película es la habilidad de Carpenter a la hora de saber cómo aprovechar todos los recursos a su alcance para alcanzar el mayor impacto hacia el espectador. El hecho de ser *La noche de Halloween* una producción de bajo presupuesto, impedía un despliegue de efectos especiales. Pero lejos de ser esto un contratiempo, la imaginación a la hora de planificar las escenas, el uso de la cámara, tanto para los encuadres como para los movimientos de la misma, la habilidad para jugar con los decorados, la fotografía y la banda sonora; consiguen un resultado, posiblemente, más compacto, serio y contundente que otros proyectos de mayor presupuesto, en los que la imaginación es sustituida por un derroche de medios que ahogan a la propia historia. La imaginaria del cineasta no se centra únicamente en aprovechar todos los recursos materiales, sino que los diálogos, en ocasiones, sean vehículo muy significativo para la descripción, el detalle o la situación en un momento dado.

En primer lugar, opta por acotar el elemento espacial, siendo este reducido. El hecho de delimitar el lugar donde se desarrolla la acción genera, de entrada, una sensación de claustrofobia en la que los personajes no tienen posibilidad de escape, salvo enfrentarse al peligro. Este recurso, en *La noche de Halloween*, lo agudiza aún más en ciertos momentos, aquellos en los que la acción se vive en interiores. Apuesta por lo práctico, de ahí que sus decorados sean sencillos, someros y nada extravagantes, pero altamente diseñados para recrear esa atmósfera agobiante: pasillos angostos y estrechos; escaleras igualmente encallejonadas; interiores de viviendas con múltiples puertas que acotan el espacio o habitáculos sin salida y reducidos, una técnica que Carpenter admite:

Y si estás en una habitación, puedes utilizar las paredes para entranca literalmente la imagen, todo el tiempo hay que acorralar al personaje, para que nunca sepa por dónde escapar. Siempre he pensado que mis películas se caracterizan

*de alguna manera por esta obsesión de que haya gente atrapada, bien por su personaje, su entorno o su situación. Puedes quedarte atrapado en un coche, puedes conducir por extensos parajes, estar encerrado en el coche; puedes quedarte atrapado en una casa, te encuentras, normalmente, rodeado por fuerzas malignas.*¹⁰⁴

Si esta forma de atrapar literalmente al personaje por las paredes de por sí concibe ese efecto de confinamiento, se agudiza con el encuadre, siempre muy ajustado para mostrar al personaje literalmente engullido por su entorno y acosado por el psicópata. El efecto se completa con la iluminación, como también explica el director:

*Luego, cuando vaya anocheciendo, puedes aprovechar la oscuridad para dar una impresión de claustrofobia, y que proyectas la luz sobre los actores y detrás de ellos, sólo se ve la oscuridad.*¹⁰⁵

Con todos los recursos aludidos, Carpenter logra sus objetivos, pero se vale de otros para apuntalar todas estas premisas. Si bien en algunos momentos conjuga el miedo en estado puro con el *gore*, no se deja llevar por éste último. Prueba de ello son algunas escenas ya analizadas o aquella otra en la que Loomis y el jefe de Policía entran en la casa natal del psicópata, y encuentran un perro muerto. En ningún momento la cámara muestra el cadáver del animal, pero la descripción de la ferocidad del asesino queda por el comentario del doctor, cuando hace alusión a que lo mató “*porque sintió hambre*” y replica al Policía que “*no es humano*”; describiéndolo, como una bestia, nunca como una persona.

Hay que hacer mención a la habilidad para conjugar elementos, a priori, ajenos a la historia pero que se intercalan en la misma para alimentar esa sensación de excitación que busca el director. Ejemplo de esto último se da

¹⁰⁴ White, Stephen: *La gran boutique del miedo (Clive Barker's A to Z of horror)*. Serie documental producida por la BBC / A & E Network en 1995. Emitido por “Arte: La noche temática” por La 2 de Televisión Española en 1998.

¹⁰⁵ White, Stephen: op. cit. Serie documental de la BBC / A & E Network de 1995.

cuando Laurie, que cuida de Tommy en su casa, comienza a ponerse nerviosa, tanto por los comentarios del niño que no cesa de asegurar que el hombre del saco ronda la casa, como por la falta de noticias de sus amigas a pesar de estar en la casa de enfrente. A la vez que se da este marco, la televisión programa la película producida por Howard Hawks y dirigida por Christian Nyby, *El enigma de otro mundo* y en un momento dado, Carpenter permite que se escuche una advertencia que proviene, precisamente, de la película: “*Cierren puertas y ventanas y corran todas las cortinas*”, que si bien es relativo a la película que en ese momento dan por televisión, sirve también como aviso a lo que ocurre en la acción, en una curiosa interrelación donde prima la imaginación¹⁰⁶.

3.3.5. – CONCLUSIONES

A la hora de entrar en las conclusiones en torno a *La noche de Halloween*, hay que apuntar que John Carpenter apuesta por la sencillez de un planteamiento que, simplemente, deja que evolucione como si de un ente propio fuera. Plantea una situación simple, en este caso, la existencia de un psicópata brutal que tras permanecer quince años en reclusión escapa y se dirige a su ciudad natal, y a partir de ahí se deja llevar por la propia historia. Para relatarla, se ciñe a lo estrictamente preciso, huyendo de situaciones lógicas que elimina a través de elipsis y asimila esas propias situaciones el espectador a través del pulso narrativo de la película, siempre lineal y siempre en hechos concretos. Apuesta también por la frialdad como fórmula para imprimir terror. Más que las palabras, la crueldad de las situaciones marca el ritmo vital de toda la película. Crueldad es la palabra que define el arranque, al identificar la muerte y la destrucción con un niño de seis años de aspecto inocente. Crueldad que también mantiene con el espectador, al tenerle en tensión y plantear momentos duros al enjaular, literalmente, a los personajes ante el ataque feroz de su verdugo. Pero siempre, esa atrocidad es narrada con total naturalidad, en marcos perfectamente reconocibles por el espectador como cotidianos que reconvierte en trampas mortales (un barrio residencial, viviendas comunes), lo cual agudiza aún más la sensación del miedo, al centrarla en un ambiente sacado de la realidad, nunca de la ficción.

¹⁰⁶ Esta idea está avalada en la versión española. En el doblaje, los diálogos de la película que se da por televisión no están doblados y se escuchan de fondo en inglés, salvo esa frase, que puede oírse en castellano, es decir, doblada, lo que da idea que es importante y esencial en el contexto del filme.

Carpenter, con esta cinta, al igual que con *Asalto a la Comisaría del Distrito 13*, busca un reflejo de la realidad americana e intenta demostrar la inseguridad de la misma, que se esconde en un marco idílico, en el que las personas normales pueden ser objeto de los fallos del sistema que pueden acabar con ellos. Es un lenguaje metafórico con fuertes cargas subversivas que a medida que transcurran los títulos se agravará, y que será aún más directo tras el desengaño sufrido en su paso por los grandes estudios.

En cuanto al aspecto técnico, refrenda y consolida sus inicios: relato lineal, acotación del espacio, obsesión por acorralar a los personajes, pulso narrativo firme obviando diálogos insulsos y centrándose en el lenguaje de la imagen y del montaje, abanico de personajes entre los que distribuye los roles de la sociedad que él quiere representar. Carpenter vuelve a enfrentar al Bien y al Mal, como una constante en su obra y viene a decir que el Mal permanecerá siempre ahí mientras la sociedad, tal y como está concebida, no se replantee su futuro hacia la ciudadanía. Y es ese manejo de la técnica, esa sabiduría para crear terror, donde reside el éxito del filme.

3.4. – LA NIEBLA

Ficha técnica

La niebla (The fog), Estados Unidos, 1980.

Director: John Carpenter.

Productora: Debra Hill.

Productor ejecutivo: Charles B. Bloch.

Productores asociados: Barry Bernardi y Pegi Brotman.

Producción: Debra Hill Productions, Entertainment Discoveries para Avco Embassy Pictures.

Guión: John Carpenter y Debra Hill.

Fotografía: Dean Cundey, en color.

Operador: Raymond Stella.

Diseño de Producción: Tommy Lee Wallace.

Dirección artística: Craig Stearns.

Música: John Carpenter, arreglada por Dan Wyman.

Montaje: Tommy Lee Wallace y Charles Bornstein.

Ayudantes de dirección: Larry J. Franco y James Van Wyck.

Jefe de Producción: Don Behnrs.

Sonido: Craig Felburg, Ray West, Bob Minkler y Dick Tyler.

Efectos especiales: Dick Albain jr. y James F. Liles.

Vestuario: Bill Whittens y Stephen Loomis.

Maquillaje: Dante Palmiere, Ed Ternes, Erica Elland y Rob Bottin (efectos).

Duración: 91 minutos.

Intérpretes: Adrienne Barbeau (Stevie Wayne), Hal Holbrook (Padre Malone), Janet Leigh (Kathy Williams), Jamie Lee Curtis (Elizabeth Solley), John Houseman (Machen), Tommy Atkins (Nick Castle), Nancy Loomis (Sandy Fadel), John Goff (Al Williams), Charles Cyphers (Dan O'Bannon), Ty Mitchell (Andy Wayne), George "buck" Flower (Tommy Wallace), Jim Jacobus (el alcalde), John Vick (Sheriff Simms), James Canning (Dick Baxter), Regina

Waldon (Señora Kobritz), Darrow Igus (Mel Sloan), Jim Haynie (Hank Jones), Bill Taylor (El barman), Fred Franklyn (Ashcroft), Ric Moreno, Lee Sacks y Tommy Lee Wallace (Los fantasmas), Rob Bottin (Blake), Darwin Joston (Doctor Phibes), John Carpenter (Bennett), Jon Strobel (El tendero), Laurie Arent, Lindsey Arent, Shari Jacoby y Christopher Cundey (Los niños).

Sinopsis:

La pequeña localidad costera de los Estados Unidos de Antonio Bay se prepara para celebrar el centenario de su existencia, ajena al peligro que se cierne sobre ella. Un peligro que se cobija en una leyenda que un lobo de mar relata a un grupo de niños en la víspera de la conmemoración. Según la leyenda, seis personas, cien años atrás, tendieron una trampa a un navío, el 'Elizabeth Dane' para evitar que sus navegantes, enfermos de lepra, llegaran a la costa. Una fogata, que fingía ser un falso faro, provocó el hundimiento y la muerte de todos sus tripulantes. Pero los causantes de la tragedia, no conformes con ello, robaron el oro que portaba el navío. El lobo de mar, en su relato, habla de una densa niebla que cubría el mar aquella noche y asegura que cuando la misma vuelva, lo harán los espectros de los marineros para vengar su muerte. La leyenda comienza a tener visos de hacerse realidad cuando a medianoche, justo cien años después de la emboscada, una densa niebla aparece en alta mar. Es una niebla que se dirige al pueblo, va en sentido opuesto al viento y es luminosa, como si tuviera vida propia. En su transcurrir aborda al 'Sea Grass', un barco del pueblo, y los fantasmas del 'Elizabeth Dane' matan a sus tripulantes. En el pueblo poco a poco se tiene conciencia de los hechos y el padre Malone, descendiente del cabecilla que propició el accidente cien años atrás, descubre un Diario en el que se relatan con precisión los hechos. Aunque los pone en conocimiento de la alcaldesa, instándola a que suspenda los actos conmemorativos, al estar éstos impregnados de sangre, la

regidora no acepta. Cuando la niebla se instala en el pueblo, es la locutora de la emisora de radio local, Stevie Wayne, la que desde las ondas da aviso del lugar donde está la niebla para que huyan de allí y se cobijen en el lugar más seguro, que es la iglesia. Allí, finalmente, se dan cita seis personas: el padre Malone, Nick, su amante, la alcaldesa, su secretaria y Tommy, y serán objeto de un asedio de los fantasmas, asedio que sufre también Stevie Wayne en el faro donde tiene instalada la emisora. El padre Malone entrega a los espectros una cruz forjada por el oro robado cien años atrás y que había descubierto escondida en las paredes de la iglesia, pero aunque los fantasmas se alejan, poco después regresan a cobrarse su última víctima, la número seis, que no es otra que el padre Malone.

La niebla, cuarta película de John Carpenter, supone un notable paso adelante en la obra de este director. Elogiada y vapuleada por la crítica a partes iguales¹⁰⁷, es la consagración de un director con ideas muy claras y precisas en torno a lo que entiende por cine, además de ratificar todas y cada una, de sus virtudes y defectos, en el marco de una historia que se repite en toda su obra, como es la eterna lucha del Bien y del Mal. Su aire crítico también se deja notar, aunque tal vez no con tanta virulencia como en trabajos posteriores.

Carpenter juega con sus constantes habituales, como son la delimitación espacial, toda la película transcurre en un pequeño pueblo de la costa estadounidense, aunque los principales episodios tienen lugar en lugares cerrados y muy delimitados (un barco, una enfermería, un faro o una iglesia), y el control del tiempo, pues todo ocurre en pocas horas y los hechos se producen en un intervalo corto, entre las doce y la una de la madrugada, de dos jornadas consecutivas. Personajes rebeldes, unos, decididos, otros, torturados..., esa amalgama típica en este cineasta que, por otro lado, hace de *La niebla*, tal vez, su

¹⁰⁷ Una circunstancia habitual en este director, que casi nunca su obra ha conseguido aunar criterios por parte de los críticos, que lo alaban o desaprueban a partes iguales.

homenaje más claro a la Serie B en esta su primera etapa como refrenda Carpenter:

*La niebla es un homenaje a las películas de terror realizadas durante mi infancia.*¹⁰⁸

Es más, el director habla de una película que vio en la infancia y que, con el paso de los años, fue la precursora, de alguna manera, de *La niebla*:

*Cuando vuelvo la vista atrás me doy cuenta que La niebla estaba inspirada en una película antigua que vi cuando era niño, en la que unos monstruos vivían en una montaña entre la niebla. Creo que de ahí surgió la película.*¹⁰⁹

La niebla está considerada, por parte de la crítica, como un trabajo de transición, entre la visión crítica de la sociedad estadounidense vista por John Carpenter y que mostró tanto en *Asalto a la comisaría del Distrito 13* como en *La noche de Halloween*, con su concepción de caos y autoritarismo del sistema, en un mundo controlado y dirigido por el Orden, que será *1997: Rescate en Nueva York*, como así lo entiende Ramón Freixas:

Este filme es una obra de transición, entre un ámbito de dura afirmación acerca de la realidad norteamericana (La noche de Halloween) y el asentamiento de un director, que a la vez da muestras de probada desconfianza hacia la misma (1997: Rescate en Nueva York). Porque en La niebla se dan cita todos los pontífices caros al cineasta pero claramente próximos a una visión conservadora, cuando no derechista, de la realidad yanqui. Hay una llamada de alerta hacia esa "niebla" que socava los cimientos de la patria,

¹⁰⁸ Delorme, Gérard: *Carpenter por Carpenter*. "Premier", febrero 1995. Página 64.

¹⁰⁹ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

*convulsiona la estabilidad emocional de los ciudadanos y pone en cuestión los valores defendidos por los Estados Unidos que no aparece en la ambigüedad genérica de 1997: Rescate en Nueva York.*¹¹⁰

Carpenter ahonda en sus propios miedos, miedos en torno a una sociedad en constante degradación, puesto que el mismo sistema, con sus decisiones, sus conductas, vuelve, una vez más, a originar consecuencias dramáticas que se tornan contra la propia sociedad. A diferencia de películas anteriores, afronta esta nueva historia sin recurrir de una manera tan elocuente a un hiperrealismo contundente y lo hace a través de un juego de metáforas en un relato de evidente trazado fantástico, para concluir en los mismos parámetros, como es el desmembramiento social, el peligro latente, la existencia del Mal y el caos que se adueña de la situación, y que queda ahí, predispuesto para otro ataque en cualquier momento. Porque si hubiera dudas sobre su mensaje, el director opta por incluir, al final, su propia moraleja, su propia advertencia, en boca de la protagonista del filme, su, entonces, esposa Adrienne Barbeau, cuando, a través de los micrófonos de su radio local, dice:

– No sé que ha ocurrido en Antonio Bay esta noche. Algo, a través de la niebla, ha intentado destruirnos. Se ha desvanecido, de momento, pero si este algo ha sido más que una pesadilla, si despiertos vemos que no estamos en nuestras camas, la niebla podría volver. A los barcos en alta mar que puedan oírme, oteen el horizonte hacia la oscuridad, huyan de la niebla.

Las conclusiones son más que evidentes. Carpenter, a través de este personaje, advierte de que el peligro ha pasado “de momento”. Y en un alarde metafórico, advierte de los riesgos de la sociedad a cometer errores que produzcan nuevas y desastrosas consecuencia, de ahí que los barcos han de “otear” el horizonte, es decir, estar vigilantes, a la vez que apunta: “*si despiertos vemos que*

¹¹⁰ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. “Dirigido por”, noviembre 1981. Página 50.

no estamos en nuestras camas, la niebla podría volver”, que bien pudiera indicar que si se comenten acciones abusivas para lograr un fin, de ahí podría arrancar una nueva consecuencia que se vuelve hacia el infractor, o más bien, hacia la sociedad en su conjunto, aunque ésta, como tal, fuera inocente. Se podría trasladar esta conclusión a numerosos campos. Por ejemplo, un incendio forestal provocado, a la larga, trae consigo graves consecuencias: desertización de la tierra, pérdida de especies, pobreza, alteraciones en el clima y un largo etcétera que repercuten en toda la sociedad. Carpenter es reiterativo en su rebeldía, en su miedo al caos, en su concepción de una sociedad maniatada y expuesta a sus propias extralimitaciones. En suma, prosigue con su misma historia. Este planteamiento metafórico es también objeto de reflexión a cargo de la revista especializada “Dirigido por”, que acentúa la visión carpenteriana en torno a los modos de la sociedad estadounidense:

Bien agazapada entre sus imágenes, subsisten las inquietudes carpenterianas alrededor de la ética y la política vislumbradas en títulos anteriores. Aquí, el mal proviene de un pasado del que la pequeña población de los Estados Unidos de Antonio Bay no puede sentirse orgullosa. El asesinato, el robo y las mentiras más atroces, son el origen de su actual prosperidad. La honrada revisión de la historia coloca a Antonio Bay de cara a su propia miseria moral, a su fracaso como sociedad modélica. Recuerdo perpetuado por el retorno de los muertos clamando justicia. Cínica y muy oportuna metáfora sobre los fundamentos del modo de vida americano, si tenemos en cuenta que el año de su producción, 1980, Ronald Reagan llegaba a la Casa Blanca, cimentando parte de su “rearme moral” en la revisión partidista y revanchista de la historia. Carpenter, asemejándose a los clásicos del cine americano, cuele de rondón en un perturbador entertainment del género su particular visión del mundo.¹¹¹

¹¹¹ Ibidem.

3.4.1. – INTRODUCCIÓN

La niebla es el paso último dado por Carpenter para adentrarse, sin paliativos, en el género fantástico. Hasta ahora, y salvo su ópera prima, *Dark Star*, se había movido en el género de terror, con ribetes sobrenaturales, pero en el seno de una acción que podría considerarse como cotidiana, en el sentido de presentar situaciones creíbles en la sociedad moderna. No ocurre así con esta nueva película, en la que ahonda en lo sobrenatural de manera explícita, con la existencia de venganzas surgidas desde el Más Allá y con aparición de fenómenos extraños, al mejor estilo de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1981). Es pues, un peldaño más en la escalera de este director que sube en el género fantástico, cada vez con mayor solvencia y sofisticación.

Este cambio de rumbo en su forma, que no en su fondo, llevaba aparejado un problema. Sus dos películas anteriores estaban insertadas en un contexto real, en situaciones que el director presentaba como cotidianas. Pero ese contexto no aparece en esta historia de fantasmas, lo que suponía, para el cineasta, un problema a la hora de que el público conectara con la historia, como narra el director:

*Una película de fantasmas es muy difícil de hacer, porque es complicado hacer que el público crea en tus fantasmas y los vea como reales, eso es mucho más difícil que hacerle creer que un tipo con un cuchillo te persigue por ahí. Eso es de lógica.*¹¹²

La niebla es, hasta este momento de su filmografía, su trabajo más sofisticado y que, a pesar de ser aún una cinta de corto presupuesto, su puesta en escena, sus excelentes efectos de maquillaje y, sobre todo, la increíble presencia sobrenatural de la niebla, dan la apariencia de ser una película mayor, en lo que a coste se refiere. Carpenter cuida al detalle todos los aspectos formales¹¹³ y juega

¹¹² Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

¹¹³ Prueba del cuidado que puso en la realización se denota en que una vez finalizado el rodaje, no satisfecho con el resultado final, reunió a los actores para añadir dos escenas más, la que abre la película y la escena con Adrienne Barbeau en el faro. Retocó luego el filme una vez más en la sala de montaje y también hizo lo propio con la banda sonora.

hábilmente tanto con su poder narrativo como con brillantes encuadres y logra un resultado final sorprendente que nada le anda a la zaga a otros proyectos que, por aquellos años, contaban con costes más elevados. Pero no se queda, únicamente, en una apariencia formal, sino que se adentra más allá a la hora de tejer una historia que sobrepase los límites del terror y pueda causar angustia al espectador, sin necesidad de caer en el efectismo o en la grandilocuencia de sus efectos especiales, muy bien dosificados alejándose, casi de manera absoluta, del *gore*. No obstante, tras esta fachada de supuesta renovación, vuelve a contar su misma historia y se vale de sus mismos elementos. El esquema de *La niebla* es muy similar al de *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, en ambas, la acción, previamente, se desarrolla en distintos puntos que, finalmente, confluyen en uno último, donde tiene lugar el momento más álgido y el desenlace final. Sin en aquel otro filme todos los caminos conducían al recinto policial, ahora la niebla obliga a cobijarse a los protagonistas en la pequeña iglesia de Antonio Bay, lugar donde serán asediados por los fantasmas sedientos de venganza. A pesar de introducir una variante, al existir otro punto ‘caliente’, como es el faro donde está la emisora, que es también asediada por la niebla, lo cierto es que la presencia de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* es rotunda y prueba de ellos son los intentos de los fantasmas de Blake y compañía de matar a sus víctimas, rompiendo los cristales y vitrinas del templo, en acciones que recuerdan los intentos de los pandilleros en acceder al interior del recinto policial. Carpenter, en la película de referencia, se valía de diversos trucos y trampas del guión para hacer coincidir a todos los personajes en torno a la comisaría. En *La niebla*, resuelve la situación de una manera menos falsa, al hacer que la niebla tome el pueblo y deje a la iglesia como el único punto libre, de momento, donde poder cobijarse y que, finalmente, también será asediada. Los paralelismos son más que notables, lo que refrenda la idea de que Carpenter trabaja siempre bajo unos mismos postulados. Ramón Freixas, en este sentido, asegura que:

*En La niebla, ya se percibe el hecho de que
Carpenter siempre cuenta el mismo relato, con sutiles variantes*

*y aparecen idénticas preocupaciones y va trabajando en un estilo cada vez más maduro y perfeccionado.*¹¹⁴

No le falta razón a Freixas en esta perspectiva. Carpenter gira la película en torno a ideas fijas, ya expuestas en sus anteriores trabajos y que lo seguirá haciendo en los posteriores. Sin embargo, en esta nueva historia se percibe un elemento que será esencial en el desarrollo de toda su obra, como es la presencia en sus historias del espíritu del escritor de literatura fantástica, H. P. Lovecraft¹¹⁵. Este autor hablaba de monstruos, de seres que venían del otro lado con la intención de hacerse con el mundo de los mortales y aunque esta influencia no está tan marcada como en trabajos posteriores, *Están vivos* pero, sobre todo, *En la boca del miedo*, Carpenter admite esa influencia:

La niebla es un pedazo de H. P. Lovecraft.¹¹⁶

En este caso, cien años atrás, un grupo de seis personas se erigen en juez y parte y deciden idear un plan para que un navío se estrelle contra las costas del futuro pueblo de Antonio Bay y provocan la muerte de sus navegantes. No conformes con ello, roban el oro que portan y crean el asentamiento que será el citado municipio. Pero esa acción supondrá que, justo un siglo después, los fantasmas de aquel barco regresen para vengarse. Nuevamente sobrevuela en su cine la idea de las consecuencias trágicas a una acción que emana del que posee el poder, que quieren afianzarlo y controlar el destino de aquellos que son marginados (en este caso, los tripulantes del velero padecían la lepra), pero las consecuencias finales serán peores que la solución ideada. La variante más notable es el marcado tono metafórico de su película, tono que a partir de entonces será una constante en su obra. Abandona en parte ese cine con tintes realistas, pero sin dejar de lado sus mensajes, sus ideas y su aire subversivo, que en este

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Howard Philips Lovecraft (Providence, 1890 – Rhode Island, 1937), escritor estadounidense autor de relatos fantásticos tales como *El color que cayó del cielo* (1927), *En el abismo del tiempo* (1936). Fue uno de los más relevantes escritores de novela fantástica y de terror de los albores del siglo XX y uno de los pioneros del horror cósmico, del caos y el espanto, amante de fórmulas geométricas y extraños híbridos prehumanos que toman el relevo a los monstruos clásicos de la literatura fantástica.

¹¹⁶ Golder, Dave: *Entrevista a John Carpenter*. "SFX", abril 1997.
<http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

filme está más camuflado que en posteriores obras, intentando, sin lugar a dudas, crear una estética de cine más convencional, con objetivos claramente comerciales, con el fin de aprovechar su anterior éxito, *La noche de Halloween* y consagrarse como un nuevo talento en la dirección. Porque a pesar del éxito, tanto de crítica como de taquilla, de su trabajo anterior, no goza aún de un crédito real por parte de las productoras para confiarle proyectos más ambiciosos. De ahí que se embarca en esta película, enmarcada en la Serie B, pero muy cuidada en su estética para hacerse merecedor de la confianza de aquellos que han de financiar sus futuros trabajos.

3.4.2. – *LA NIEBLA*

La niebla abandona, aparentemente, el cine de alto calado subversivo y crítico, para adentrarse en aspectos formales más convencionales, en un afán de su director de convertirse en un director de éxito, algo siempre buscado por Carpenter. Sin embargo, este director manipula hábilmente el producto para no traicionarse ni a él ni a sus seguidores y *La niebla* cuenta con todas sus prerrogativas, eso sí, de forma metafórica. No abandona su idea de entretener, de crear espectáculo filmico pero, a la vez, proyectar sus propias ideas e hipótesis.

Las ironías son muchas, en ocasiones máximas, en una película de imágenes preciosas, encuadres perfectos y argumento más cuidado que en trabajos anteriores, de ahí ese juego de símbolos para hacerse con un público más convencional y, a la vez, poder hacer nuevos adeptos a su cine. En *La niebla* permuta la realidad por la fantasía, pero en el fondo, el mensaje sigue imperturbable. En este sentido, la revista “Dirigido por” avala esta idea:

*El narrador John Carpenter, consciente de nuestra infantil predisposición a que nos asunten, pondrá a prueba esa latente complicidad teñida de sorda incredulidad, contándonos un relato de resucitados sedientos de sangre. Aquí nos adentramos sin excusas en el terreno de lo sobrenatural puro, sin la tenue verosimilitud de títulos anteriores.*¹¹⁷

¹¹⁷ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 53.

Por esta razón, *La niebla* es, por una parte, un excelente ejercicio narrativo, otro más, que se ve con entusiasmo y, por otro lado, un nuevo toque de atención del director en torno a las críticas ya perennes en su cine, aquí un tanto camufladas. Al margen de críticas, hay que fijarse en ciertos aspectos que hacen del filme una pequeña joya del cine fantástico. De entrada, el prólogo es antológico, y en varias ocasiones, el cine ha intentado emularlo, pero sin alcanzar el nivel logrado por este director. El relato de horror que un viejo lobo de mar cuenta a un grupo de niños en torno a una hoguera es soberbio. Carpenter da fe de su talento en el arranque de la historia. Un primer plano de un reloj de bolsillo, bello, como sacado de un viejo arcón perdido en el tiempo, detalla ya uno de sus elementos esenciales: el tiempo. El viejo marinero cierra el reloj, como si el tiempo ya se hubiera acabado, como será en realidad. Relata una historia, un cuento de horror, aquel en el que se fundamenta la historia local, cuando, cien años atrás, provocaron un grupo de personas, el hundimiento del Elisabeth Dane y la muerte de todos sus tripulantes “*un veintiuno de abril, a las doce de la noche*”; comenta el marinero, al recordar que esa noche había una densa niebla que ayudó a fraguarse la tragedia. Terminada la mención histórica, el viejo lobo de mar se adentra en la leyenda y asegura que pesa una maldición en el pueblo, de manera que cuando regrese la niebla, los espíritus de los tripulantes del navío volverán para vengarse, un veintiuno de abril, entre las doce y la una de la madrugada, cuando sucedieron los hechos, en la hora de los muertos. “*Ya es veintiuno de abril*”, relata el viejo al mirar la hora y anunciando, según la leyenda, el inicio de la cruenta y sobrenatural venganza.

La habilidad de Carpenter es manifiesta, al narrar, en boca de un viejo marinero, lo que sucederá después. Lo hace con una técnica exquisita y recupera una tradición añeja, como es el relato de cuentos de terror en torno a una hoguera. Maneja esta escena inicial con sobriedad, elegancia e incluso, con dotes artísticas. El maravilloso encuadre inicial del reloj de bolsillo, que tras un leve movimiento de cámara deja ver, en un segundo plano, al hijo de la locutora de radio, en una excepcional muestra de dominio de la profundidad de campo, deja entrever, con la fusión entre el reloj y su figura, que tendrá protagonismo especial en la película; protagonismo que subraya en un lento y bello *travelling* que recorre los rostros de un grupo de niños que, absortos, escuchan la historia, hasta que el encuadre centra

la pantalla en el niño. Un encadenado da paso a un plano del marinero para, con otro movimiento de cámara sobresaliente, en este caso de grúa, elevar la imagen por encima de la cabeza del viejo hasta buscar, al fondo, la playa, iluminada por el faro y sobre ella, el título del filme, precedido, como es habitual, por el lema “*John Carpenter’s*”, que identifica la autoría plena de la cinta.

El aire sobrenatural que impregna prosigue durante la larga secuencia de los títulos de crédito, una de las más largas de la historia del cine, que se prolonga durante casi diez minutos y que necesitó de dos días para filmarla. Pero esa secuencia es premonitoria, como se apunta desde la revista “Dirigido por”:

*Así, en sólo diez minutos, Carpenter nos ofrece las dos caras del mito a través de sus cronistas: el mito, por espantoso que sea, puede encerrar en su interior una verdad más atroz aún.*¹¹⁸

Carpenter juega con habilidad sus bazas, en un inicio ciertamente logrado, con un guión muy conseguido, algo poco habitual en este cineasta. Juega con el mito y lo transforma en realidad. Si el viejo marinero hablaba de un día y una hora para que el cuento de horror fuera real, a esa hora del día indicado, los sonidos habituales cobran un protagonismo relevante. Tintineos de botellas que se mueven como por arte de magia; los coches que encienden sus luces y dejan oír sus cláxones; interferencias en los televisores; paredes que se resienten; teléfonos que no cesan de sonar. Todo un sinfín de fenómenos anormales que presenta sin otra banda sonora que esos mismos sonidos que presagian algo sobrenatural. Así, une el relato fantástico con la realidad que se avecina. Una vez más, la labor narrativa de este director se adentra en la pantalla y son las imágenes las que toman protagonismo y llevan la angustia al patio de butacas, porque el espectador, consciente del relato de horror y de los hechos que acontecen en el momento indicado, son conscientes de que algo tenebroso está a punto de suceder.

¹¹⁸ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 53.

3.4.2.1. – Los personajes

Una vez introducido el tema paranormal y crear una atmósfera terrorífica, se dedica a perfilar los personajes¹¹⁹. El primero de ellos es el padre Malone, sacerdote del pequeño pueblo de Antonio Bay. Comienza aquí a deslumbrar al director su cariz, ajeno a la de los cánones convencionales. Lejos de presentar al cura como una persona envidiable, guiado por su espiritualidad, lo hace mientras bebe y busca excusas para no pagar a su ayudante¹²⁰. No es que lo trate de manera inhumana, sino precisamente todo lo contrario, como un ser humano como otro cualquiera, con sus debilidades y defectos. Pero este personaje tendrá un protagonismo preponderante, dado que fue su abuelo, cien años antes, uno de los cabecillas que fraguó el hundimiento del Elisabeth Dane, y ese otro Malone, también era sacerdote. Carpenter no se anda con remilgos a la hora de dar a cada personaje su papel. Como hará en su, hasta ahora, última película, *Vampiros*, es un sacerdote el que traiciona su propia moral y causa la muerte de unos inocentes, simplemente porque eran leprosos que querían instalarse en esa comunidad.

Este suceso llevará a su nieto, el padre Malone, a quedar atormentado por los hechos y erigirse en responsable y hasta, dar su vida para salvar a las de sus convecinos, de alguna manera, inmolarse para expiar los pecados de su abuelo. Carpenter se vale de un diario, escrito por el abuelo del padre Malone, para describir a ambos personajes, los dos atormentados, uno por lo que hizo y, el otro, al sentirse responsable de unos sucesos provocados por su antecesor. El director transforma de forma notable al sacerdote. De presentarle como un hombre con vicios no comunes en un hombre de Dios, lo convierte en un mártir, en un antihéroe que quiere dar su vida para lavar el honor mancillado. Más que un acto de caridad por su parte, se diría que es uno de honestidad, de reconocimiento de

¹¹⁹ Carpenter volvió a apostar en esta película por un cuadro artístico que le era afín. Dio toda la responsabilidad a su todavía esposa Adrienne Barbeau, para quien había escrito el papel principal, y volvió a confiar en Jamie Lee Curtis, a quien juntó con su madre en esta cinta, Janet Leigh que, curiosamente, volverán a trabajar juntas en la última secuela, hasta ahora, de *La noche de Halloween*, *Halloween H20*. Janet Leigh sabe dar sobriedad y aplomo al relato. Adrienne Barbeau hace una excelente interpretación y ofrece el lado tenso de la película, aunque es Hal Holbrook, que da vida al padre Malone, lo mejor, en materia interpretativa, del filme, al saber encarnar a una persona carcomida por su pasado y con tremendos deseos de redención.

¹²⁰ Ese ayudante, Bennet, está interpretado por el propio John Carpenter, en una de las secuencias más largas que se permite el director interpretar en sus películas, a excepción de la producción realizada para televisión *Bolsa de cadáveres*, en la que encarna a un *zombie* que es el nexo de unión entre los distintos capítulos que conforman el telefilme, con la diferencia añadida de que en *La niebla* no aparece en los títulos de crédito.

culpa. De hecho no oculta lo acaecido cien años atrás y dice a la alcaldesa del pueblo que éste está maldito, y que la prosperidad vino a raíz de un acontecimiento bárbaro, como fue un cruel asesinato discriminatorio. El contenido del Diario no descubre al espectador nada nuevo, porque ya fue introducido en el tema con el cuento de horror en torno a la hoguera, pero sí da contenido al cuento y lo transforma en realidad. Esto le vale para forjar la personalidad del padre y centrar sus críticas en la Iglesia, o para ser más justos, en algunos miembros de la misma, capaces de urdir planes maquiavélicos por intereses particulares.

Stevie Wayne junto a Nick Castle, son los típicos antihéroes carpenterianos, personajes que lideran la batalla contra el Mal obligados por las circunstancias¹²¹. La primera es la locutora de la emisora local de radio que, desde su atalaya, junto al faro, será la que advierte del paso de la niebla y orienta a la población para esquivarla. El segundo, guiado por esas indicaciones, será quien protagoniza las heroicidades propiciadas por la locutora, entre ellas, salvar la vida de Andy, hijo de Stevie. Ambos personajes tienen una marcada personalidad, son decididos y con fuerte carácter. No dudan en actuar llegada la ocasión y no son presa del miedo, aunque los momentos sean críticos. Dado que Carpenter imprime a esta película tintes más comerciales, despoja de estos personajes la acidez y socarronería típicos en los perfiles carpenterianos, como demostró Napoleón Wilson en *Asalto a la comisaría del Distrito 13* ó repetirá en *1997: Rescate en Nueva York* Snake Plissken.

La valentía y el sentido del deber pero, sobre todo, la camaradería hacia sus convecinos marcan la pauta tanto de Stevie como de Nick, de manera que Carpenter reitera ciertos estereotipos de su obra. La camaradería es la que triunfa al final de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* y ahora se repite en *La niebla*. Este sentido del deber es tan agudizado, que la locutora, por ejemplo, se decanta por quedarse en la emisora, para a través de ellas advertir del paso de la niebla e indicar los lugares más seguros para eludirla, antes que correr al lado de su hijo.

¹²¹ Tal vez sea una casualidad, pero destaca el apellido elegido por Carpenter para la protagonista, Wayne, igual que el rudo actor John Wayne, protagonista de decenas de *westerns*, género añorado por este director. Cabe pensar que no se trata de una elección arbitraria, puesto que algunos nombres de los personajes se deben a caprichos del director. Así, Nick Castle, Tommy Wallace o Dan O'Bannon, responden a amigos o colaboradores del cineasta. Los dos primeros, amigos y colaboradores. Tommy Wallace trabajó con Carpenter, en distintas tareas, en todas sus películas anteriores, como lo hace también en *La niebla*, además de interpretar a uno de los espectros. Nick Castle, que encarnó en algunas secuencias a Michael Myers en *La noche de Halloween*, escribirá posteriormente el guión de *1997: Rescate en Nueva York* con Carpenter. En cuanto a Dan O'Bannon, fue con quien hizo posible su ópera prima, *Dark Star*.

En principio, esta actitud parece marcada por los arquetipos de Hollywood, de una comercialidad notable, que no es así, y no lo es por dos razones. La primera, porque Hollywood remarca el sentido familiar y no ‘consentiría’ dejar abandonado a un hijo. Pero, sobre todo, destaca el sentido pragmático de los personajes carpenterianos, que son inteligentes y audaces. Stevie sabe que tiene más posibilidades de proteger a su hijo desde el faro que en su propia casa. La razón, sencilla. En el faro atisba la niebla y puede avisar, con tiempo, de su presencia y, por tanto, abortar un ataque. En su casa, no vería la niebla hasta que ésta no estuviera encima, como ocurre en muchos episodios de la película.

Elizabeth Solley es un personaje aparentemente vacío de contenido. Su presencia no aporta nada, salvo, y esto es importante, el típico aire subversivo y rebelde del espíritu carpenteriano. Es el personaje más débil, víctima de los mayores sustos del filme y Carpenter la utiliza casi en exclusiva para eso, para ser el hilo directo con el espectador, para que a través de sus temores y sus miedos, éstos se trasladen al patio de butacas. Pero a su vez, representa la libertad y el reto a la autoridad. La joven, que entra en la película cuando Nick la recoge en la carretera y le comenta a éste que es de Pasadena “*de familia rica, pero sin libertad para hacer lo que quiero hacer*” pero, sin embargo, lo hace, al marchar por el mundo haciendo autostop, como también le reconoce a Nick. Esta alma libre que hace caso omiso de su familia (autoridad) es algo heredado por Carpenter. Es libre, hace lo que quiere y, por lo tanto, goza de esa libertad que asegura no tener y lo hace, posiblemente, en detrimento de vivir en un gran aposento con todo tipo de lujos, pero la libertad es más preciada que los bienes materiales. Introduce, además, otra corta escena que refrenda ese sentido liberal, puesto que ya en la cama, Elizabeth y Nick, se preguntan sus nombres. Existe otra particularidad en este personaje, es el único que no pertenece a la colectividad de Antonio Bay, es, como cien años atrás, una visitante como lo eran los leprosos asesinados, de ahí que su visión de los hechos sea más objetiva que los del resto.

Por último hay que hacer mención a la alcaldesa de la localidad. Una persona orgullosa del pasado del pueblo y que antepone sus funciones como alcaldesa a sus propios sentimientos. A pesar de conocer que su marido se ha perdido en el mar, que iba a bordo de un barco en el que sólo se ha hallado a uno de sus tripulantes muerto y que todo apunta que su marido también lo esté, está

más enfrascada en ser la protagonista de los actos conmemorativos del centenario del pueblo que de la suerte de su marido. Carpenter centra en este personaje, símbolo del poder y, por tanto, del sistema, sus miradas más críticas y ácidas e introduce a través de esta figura una primera nota de ambigüedad entre el Bien y el Mal, nota que profundizará en *1997: Rescate en Nueva York* y confundirá en *Vampiros*. Trata a la alcaldesa, Kathy Williams¹²² con ironía y es el personaje más maltratado de toda la película, porque el resto, incluso el padre Malone, son humanizados¹²³.

Esa mirada crítica hacia el personaje se constata, sobre todo, en dos acciones. La primera, que mientras su marido está desaparecido, de hecho no ha vuelto en toda la noche, en vez de salir en su busca, prosigue con los actos conmemorativos del centenario, muy al contrario, por ejemplo, que Nick, que sale a la busca de Al, el marido aludido, porque es su amigo. Segunda acción. El padre Malone pone en antecedentes a la alcaldesa de lo acontecido justo cien años atrás, es decir, que el pueblo nació a raíz de un múltiple asesinato, por lo que cree que han de suspenderse los actos conmemorativos. La alcaldesa rechaza la idea y sigue adelante con dichos actos. Es decir, justifica los crímenes, los avala con su actitud y, por tanto, se convierte en cómplice de los conspiradores. Es una vertiente del Mal, auspiciada por el poder; ella tenía potestad para suprimir los actos, pero no lo hace.

3.4.2.2. – Puesta en escena

La película se sustenta en pocos, pero fornidos, ejes básicos. Quiere crear una atmósfera sobrenatural y lo consigue cuando apenas si han pasado diez minutos. Tras el relato de horror inicial, la magistral escena en la que los enseres cotidianos, vehículos, teléfonos, electrodomésticos, útiles de toda índole, se vuelven locos justo cuando dan las doce de la noche del día indicado, es señal inequívoca de que algo fuera de lo normal está sucediendo o a punto de hacerlo.

¹²² Este personaje está interpretado por Janet Leigh, una de las protagonistas de la película de Alfred Hitchcock, *Psicosis*, y sin lugar a dudas, la que más se benefició de ese filme, por ser la que era asesinada en la ducha, en una de las escenas más logradas en la historia del cine y que aún sigue siendo modelo a seguir a cientos de escenas para todo tipo de historias, no únicamente de terror. Carpenter, con esta presencia en su película, rinde un homenaje tanto a la actriz, como al mago de suspense.

¹²³ El padre Malone, aunque al inicio de la historia es presentado como un hombre débil y con vicios muy humanos, cuando se peca de la encrucijada en la que atraviesa el pueblo da un giro a su existencia, mientras que la alcaldesa no lo hace, a pesar de conocer también toda la realidad que rodea a los sucesos que se producen.

Pero ahonda en este ambiente y lo hace también muy pronto en el metraje¹²⁴, cuando el ‘hombre del tiempo’ le informa a Stevie de la llegada de un banco de niebla que se mueve en dirección opuesta al sentido del viento, algo a priori imposible, imposible a no ser que se trate de un fenómeno paranormal.

Los ingredientes están, básicamente, en su primer cuarto de hora. El resto de la cinta es el desarrollo de una historia muy simple, pero más moldeada que en películas precedentes. El esquema es, básicamente, idéntico a sus anteriores trabajos, al distribuir las acciones en varios puntos de manera simultánea. El faro donde se ubica la radio; el barco ‘Sea Grass’; la alcaldesa y sus preparativos de la conmemoración; Nick y Elizabeth en sus juegos de cama; el padre Malone atormentado al descubrir la verdad sobre su antepasado. Carpenter lleva a cabo una puesta en escena coral y busca una fecha significativa para dar cuerpo a la película, otra coincidencia que la asemeja a *La noche de Halloween*; si en aquella ocasión era el día de difuntos, aquí será la fecha que Antonio Bay cumpla su primer siglo de existencia. Carpenter es un director que no gusta de introducir escenarios diversos sin que exista algún tipo de conexión entre ellos. Si en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, esa conexión era para presentar a los personajes que concurrirían en el recinto policial y en *La noche de Halloween* a las presuntas víctimas de Michael Myers, el sentido coral de *La niebla* no da tantas facilidades para una estructura argumental similar y por esta razón busca un lazo de unión entre todos los personajes o, cuanto menos, entre los distintos escenarios, que será la emisión de radio. La voz de Stevie se deja oír en el coche en el que viajan Nick y Elizabeth, en el ‘Sea Grass’, en el coche de la alcaldesa. Cuando no se escucha en algún lugar donde existe un punto de acción, enlaza ambos lugares con encadenados. Es lo que hace cuando, desde la radio, insta a su hijo a que huya de la casa, porque va a ser asediada por la niebla. Andy no tiene puesto el receptor, pero el contexto une ambos marcos, así como la alternancia de secuencias. Además, se vale de esa circunstancia para incrementar la atmósfera de horror, muy al estilo de Alfred Hitchcock. Todos saben que el peligro se cierne sobre Andy, todos menos el muchacho, que mira la llegada de la niebla con cierta curiosidad, sin tener real conocimiento del peligro que corre. La interrelación de

¹²⁴ Las películas de Carpenter no suelen ser de un metraje exagerado, porque concentra la acción a los hechos que quiere contar y despoja del relato todo aquello superfluo, de manera que en menos minutos cuenta más cosas que otras cintas que sobrepasan las dos horas.

escenarios es una constante en toda la película, y Carpenter se servirá de esta astucia argumental, de la habitual manipulación de sus hechos, para hacer concurrir a la práctica totalidad de personajes en un punto final, la pequeña iglesia del pueblo, salvo Stevie, que queda en el faro, donde también será asediada por los espíritus vengadores del Elizabeth Dane¹²⁵. Este planteamiento ‘obliga’ a un arduo montaje para intercalar las escenas que se simultanean en distintos frentes. Se preocupa de que el espectador tenga conocimiento de que realmente la simultaneidad existe. Así, por ejemplo, cuando Stevie informa, por primera vez, de la aparición de una densa niebla en un lugar determinado del océano, un encadenado muestra al ‘Sea Grass’ en esa ubicación, donde tienen puesta la radio y dicen que no existe niebla alguna, hasta que, como por encanto, aparece. Carpenter hace uso de los comentarios de Stevie por la radio para acceder a los distintos puntos en los que se desarrolla la acción, lo que denota un mimo mayor de lo habitual a la línea argumental que está al servicio de la narración en sí, de la creación de atmósferas tensas y la provocación de terror, porque *La niebla*, por encima de mensajes subliminales y comportamientos más que dudosos por parte de alguno de sus personajes, es una excelente película de terror, que no centra su fuerza en el efectismo, sino en provocar el miedo en el espectador; primero a través de un halo sobrenatural y luego creando ese ambiente aterrador, lo que convierte a la película en un ejercicio impecable en el seno del género fantástico, como así lo aprecian distintos analistas cinematográficos:

*La niebla muestra la sapiencia de un realizador que ilustra con pericia las situaciones tensas y resuelve los tiempos intermedios entre éstas con rapidez y concisión. Este filme reúne las mejores virtudes de la serie B y dejó claro que su creador estaba capacitado para empresas mayores. No sería de extrañar que dentro de un tiempo, La niebla pase a engrosar las antologías del cine fantástico.*¹²⁶

¹²⁵ La simplicidad de la historia es tal que el guión se resiente en algunos momentos. Prueba de ello es que Carpenter incide sobre la suerte de un grupo muy reducido de ciudadanos del pueblo, pero se desentiende sobre lo que les pueda ocurrir al resto de la población, de la que no facilita dato alguno.

¹²⁶ Losada, Óscar: *John Carpenter, no estamos solos*. Madrid: Nuer Ediciones, 1999. Página 31.

La niebla es uno de los más sólidos filmes carpenterianos, manteniendo un mayor equilibrio entre la forma y el contenido. El relato, de atemporada vocación coral, focaliza su atención en diversos espacios y personajes, confluyendo en espiral hasta un único decorado – la iglesia –, una sola situación – el asedio de los vivos por los muertos – y un “intimo” colectivo angustiado, los protagonistas de las distintas historias que conforman la cinta.¹²⁷

Claro que, como se decía en el inicio, la obra carpenteriana nunca ha unificado criterios y aunque la opinión más general es mirar a esta película con ojos de pequeña obra maestra, hay voces que la ven con un producto malogrado, asegurando que se trata del peor trabajo de este cineasta:

Los fallos de guión son notables y, pese a su sabiduría, Carpenter no puede “rellenarlos” y así, en el último tercio, debido a la escasa confianza dramática en su “niebla”, recurre a mostrar, exhibir más bien, esos zombies de hábitos andrajosos y de igneos y rojizos ojos. Terror, sí, pero convencional. El desequilibrio y el exceso hundan el filme y Carpenter no lo remedia, preocupado más del efecto que de la contención, cayendo en los defectos y tópicos de sus epígonos. La niebla, pues, es su peor película, donde el rancio estereotipo, la ausencia de necesarias dosis de humor, la linealidad y literalidad de la narración, el golpe de teatro final (a lo de Palma) y el artificio más rastrero vencen. En síntesis, la demostración puede más que la alusión y la habilidad formal del relato no consigue sobrepasarla.¹²⁸

Ramón Freixas, en esta dura crítica, parece querer mirar a *La niebla* con los mismos ojos que *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, en la que sí, por

¹²⁷ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 54.

¹²⁸ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. “Dirigido por”, noviembre 1981. Páginas 50 y 51.

ejemplo, existen ciertas dosis de humor, pero por la forma de moldear a los personajes. Carpenter, en *La niebla*, quiere dar un salto hacia adelante en su carrera cinematográfica y rehuye, por tanto, de ciertos estereotipos de anteriores películas suyas, para crear una cinta, claramente de Serie B, pero con altas pretensiones comerciales, de ahí que el drama lo sea más cercano a la realidad y no como en la película antes citada, marcada por la socarronería de los personajes. Pretende asustar, dar miedo y lo consigue. Es cierto que se separa un poco de algunos de sus esquemas, pero globalmente, sigue, como un manual, su propio estilo. De hecho, en la misma revista, “Dirigido por”, pero algunos años más adelante, se habla de un guión más elaborado que de costumbre, en un director como John Carpenter:

Por una vez, y sin que sirva de precedente, el guión está mejor elaborado que de costumbre. Una excusa argumental construida con astucia para manipular, con suma eficacia y un punto de originalidad, el tiempo y el espacio, el misterio y el terror. El guión no es lo fundamental, sino su ilustración.¹²⁹

3.4.2.2.1. – Los mecanismos del miedo

La niebla es, ante todo, una película de terror. Y Carpenter se ha preocupado en que la cinta dé miedo, que lo da, sin que sean precisas escenas que reproduzcan carnicerías, exhibidas de manera gratuita, de ahí que se decante por la creación de atmósferas, llenar de inquietud el relato y transmitir desasosiego desde el primer instante y no cesar hasta el último fotograma. Lo consigue. No es fácil, en el cine actual, ver una película que dé miedo, que genere sensaciones de desasosiego y angustia, sin que sea preciso derramar sangre en exceso. El misterio, la intriga, lo tenebre, son elementos esenciales para lograrlo, máxime en una película de Serie B, en la que el ingenio ha de compensar la falta de presupuesto y para ello no sólo hay que ser hábil; hay que saber planificar cada momento para que, con la sola composición de un ambiente oscuro y tenebroso, el espectador se encoja en su butaca carcomido por el miedo y no lo suelte hasta que las luces inundan la sala de proyección.

¹²⁹ *Ibidem.*

Carpenter sigue los pasos de sus maestros, los grandes narradores de los años cincuenta, y se vuelca en una ambientación inquietante para dar al espectador datos que ignoran los personajes y que avisan de un peligro inminente, lo que genera momentos de angustia, pero sin llegar a descubrir la totalidad de los secretos del filme, para que el espectador también tenga dosis de intriga y de incógnitas. Toda la película está marcada por ese patrón. En primer lugar, introduce una leyenda y luego la da visos de verosimilitud, cuando los aparatos cotidianos del pueblo parecen volverse locos. Tras ello, y con tan sólo unos minutos de película, despliega la niebla, una niebla que, en principio, nadie mira con ojos preocupantes, sino como algo habitual en un pueblo costero. Claro que, el espectador, sabe que no es así y ahí da inicio el desasosiego.

Carpenter se centra, en primer lugar, en el 'Sea Grass'. Allí ven la niebla desde los ojos de buey del barco y ya perciben un halo un tanto especial, pero sin saber realmente el peligro que corren. Carpenter es hábil, una vez más, en la puesta en escena. Un barco, en alta mar, de noche, no es un lugar donde uno pueda escapar en caso de peligro con cierta facilidad. El cineasta 'atrapa' a los tripulantes en su propio barco, de manera que no tengan escapatoria, algo que, de entrada, ya genera un grado de tensión notable. Por si había alguna duda en torno a lo sobrenatural de la niebla, inserta dos datos más que significativos. Uno, que se traslada en dirección opuesta al viento, algo imposible, a no ser que tenga vida propia o sea una fuerza sobrenatural. Dos, entre la niebla, aparece un viejo galeón, que es observado por los tripulantes del 'Sea Grass' con asombro. A todo ello se suma la propia niebla, fluorescente, mágica, espectral. Los tripulantes son asesinados. Uno, atravesado por una espada, en un momento inesperado, lo que da lugar al primer susto y otro, con un enorme garfio que porta uno de los fantasmas. Pero Carpenter no aboga por los sustos, sin más, sino que busca terror. Lo consigue cuando un marinero mira el radar con desconcierto ante lo que ve y habla con alguien que aparece a sus espaldas, que es uno de los espectros. Mientras se acerca, el terror recorre al patio de butacas. El joven está condenado a morir y aún no se ha percatado de ello. Cuando lo hace, sus ojos de pánico, mostrados en un primerísimo plano, antes de ser acuchillados, dan fe del ambiente generado. Con esta primera escena, no sólo se han narrado tres muertes, sino que

se consolida la idea sobrecogedora de la niebla y las intenciones de los espíritus que viajan con ella, la cual se dirige hacia Antonio Bay.

Carpenter juega con sutileza con el espectador, lo manipula a su antojo al configurar momentos tensos, de final impredecible. Es el caso posterior, cuando la niebla llega a las puertas de la casa de Nick, donde retoza con Elizabeth. Uno de los fantasmas llama a la puerta con su garfio, mientras la niebla toma el entorno de la casa. Nick se apresta a abrir, sin saber que, de hacerlo, la muerte será segura. Incrementa la angustia. Los planos se suceden con encadenados del garfio, la niebla y de un Nick, despreocupado, y esta última actitud del protagonista tensa la situación de la escena y, al final, cuando el reloj da la una, el espectro se desvanece y Nick salva la vida¹³⁰. Semejante táctica utiliza en el último tramo de la película, cuando la niebla enfila hacia la vivienda de Stevie, donde está su hijo, Andy, y su sirvienta. Carpenter, para no ser repetitivo, introduce algunas novedades que elevan la adrenalina. La madre del niño es la que constata, desde su emisora como la niebla va en dirección a su casa y por las ondas quiere avisar a su hijo, para que se ponga a salvo. Pero el niño no escucha la radio y desconoce el peligro que corre. Nick y Elizabeth, que recorren con su coche el pueblo, sí lo oyen y acuden raudos en busca del niño. Carpenter funde tres marcos, centrados en Andy. Uno es la casa donde está el muchacho; otro es su madre, advirtiéndole del peligro y otro, Nick acudiendo en su ayuda, todo de manera simultánea. El tintineo de la puerta, cuando uno de los espectros llama, el bramar surgido como de ultratumba que precede a los ataques y la ignorancia del niño de lo que ocurre, forjan un momento especialmente tenso, que se resuelve, eso sí, de manera un tanto convencional¹³¹. Es la sirvienta la que abre la puerta y la que muere, mientras que el pequeño es salvado en el último momento por Nick. Esta última escena tiene muchas similitudes con *La noche de Halloween*, cuando el psicópata persigue a Laurie, dentro de la casa, y mientras Myers intenta abrir una puerta que da acceso al habitáculo donde está la joven, ésta hace lo propio para salir de la casa. Carpenter repite esquema: mientras el espectro lucha por entrar en la habitación del niño, éste escapa, ayudado por Nick, por una de las

¹³⁰ En el prólogo de la película, el viejo lobo de mar hablaba del ataque de los espíritus, que tendría lugar entre la medianoche y la una de la madrugada.

¹³¹ La resolución de esta escena es tópica, aunque los seguidores del cine carpenteriano siempre albergan alguna duda sobre ese desenlace, por las maneras de este director que apuesta por una violencia que, en ocasiones, raya lo brutal, como ocurría en *Asalto a la comisaría del Distrito 13* con el asesinato de una niña.

ventanas. El hecho de que opte por un esquema más convencional, provoca que haya escenas en esa dirección, aunque perfectamente narradas, como sucede también en el ataque al ‘hombre del tiempo’. Éste se toma en broma los avisos de Stevie, evidenciando así una supuesta hombría, a la vez que la niebla lo rodea y comienza a penetrar en su despacho, hasta que acaba con él, siendo Stevie testigo de ello a través el teléfono¹³². Esta es, posiblemente, el momento más vulgar de toda la película que aunque contienen dosis de horror, el espectador conoce de antemano el resultado final, la muerte de este personaje, creado únicamente para ser una de las víctimas, sin más.

Al margen de esta fallida escena, lo cierto es que no repercute en absoluto en la globalidad del trabajo final. Los apuntes que remarcan el tono de horror son sencillos, pero efectivos. Un ejemplo es el hallazgo de Andy de una tabla en la costa, en la que se puede leer “Dane”, parte del nombre del navío hundido un siglo atrás. Su madre, Stevie, se lo lleva al trabajo y allí, comienza a manar agua y cambia su leyenda a “*seis deben morir*”, tantos como los conspiradores que llevaron a la muerte a los tripulantes del navío, ahora, fantasma. Sólo cabe reseñar un defecto en esta escena, como es el por qué se lleva la tabla a la emisora, algo, a priori, sin sentido, en lo que es una laguna, evidente, del guión. Carpenter hace caso omiso del argumento para esta escena, en la que busca el impacto y el ambiente, que lo consigue.

Estos momentos son todos para generar la atmósfera de terror que tendrá el clímax en los últimos momentos de la cinta, cuando la niebla penetra en el pueblo y Stevie, desde la radio, informa de su trayectoria, para indicar a los habitantes cuales son los lugares seguros, siendo el último, la iglesia. Allí se dan cita los principales personajes, el padre Malone, Nick, Elisabeth, Kathy, Andy y Sandy, la ayudante de la alcaldesa. Curiosamente, son seis, tantos como el número de muertos que reivindicaba el madero del ‘Elisabeth Dane’. Carpenter afronta este último capítulo de la película de similar forma que lo hizo en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*¹³³, es decir, los personajes confinados en un pequeño recinto y los atacantes reiterando su ofensiva. Además el esquema es casi

¹³² Carpenter vuelve a repetir, en esta escena, un esquema cuasi idéntico a otro momento de *La noche de Halloween*, cuando Laurie es testigo, a través del teléfono, de la muerte de una de sus amigas en manos de Michael Myers. La diferencia es que Laurie no sabe que está siendo asesinada e ignora el peligro.

¹³³ Casi podría decirse que esta última escena es una réplica a la segunda mitad de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* pero en clave fantasmal.

idéntico: si los pandilleros intentaban el asalto rompiendo ventanas, hacen lo propio los espectros, aunque en esta ocasión no hay que provocar un aire espectral porque la propia figura fantasmal de los agresores lo causa. Intensifica la tensión gracias, precisamente, a la línea argumental. En la misma se alude a que “*seis deben morir*” y hasta el momento, son cinco los muertos, como recuentan los atrapados en la iglesia, lo que supone que uno más ha de convertirse en víctima. Pero para agudizar la tensión, uno de los espectros, el armado con un gran garfio, se adentra en el faro para atacar a Stevie¹³⁴. Su muerte, liberaría a los otros seis y la muerte de uno de estos, haría lo propio con Stevie. La perfecta narración de toda la escena camufla otro error del guión, como es saber qué ocurre con el resto de la población de Antonio Bay, si son o no objetivos de la niebla. Claro que, estos lapsus argumentales, habituales en Carpenter.

Una alternancia de los dos puntos en los que se centra el final del filme, la iglesia y el faro, a través de una secuencia paralela, vista de manera simultánea por una buena labor de montaje, intensifica el clímax. Stevie busca refugio en su huida de la niebla, hasta llegar al punto más alto, donde no existe ya escapatoria. El grupo de la iglesia no puede detener el avance de los espectros, que penetran en la iglesia y obliga al grupo a refugiarse en la sacristía. El padre Malone, se ofrece como víctima, al entender que es el culpable de los hechos por haberlos provocado un antecesor suyo y hace entrega a Blake, el líder de los fantasmas, de la cruz de oro forjada con el botín del ‘Elizabeth Dane’, tras su hundimiento. Carpenter parece dar un respiro, cuando la niebla se disipa, se marcha, conforme con el oro. Sin embargo, la duda queda en el ambiente. “*Seis deben morir*”, decía el madero y, por lógica, unos fantasmas poco pueden hacer con oro, por mucho que éste sea. De ahí que el final sea el lógico, como es la muerte del padre Malone, principal objetivo al ser el descendiente directo de los que provocaron la catástrofe un siglo atrás¹³⁵. Con este final, y la alocución última de Stevie por la emisora, aborta un supuesto final feliz, como ya sucediera en *La noche de Halloween* o *Asalto en la comisaría del Distrito 13* y, por otro lado,

¹³⁴ Inicialmente, el tramo final se centraba, únicamente, en el asedio a la iglesia. No obstante, una vez finalizada la película, Carpenter, con la idea de incrementar el terror de la escena final, optó por introducir esa doble variante, que se filmó una vez terminado el rodaje y se introdujo en el montaje final.

¹³⁵ Este final, que se centra en una relajación de la ambientación para concluir con un último golpe de efecto, se convertirá, a partir de entonces, en pauta común y casi indispensable en cualquier película de terror realizada a partir de ese momento.

algo habitual en este cineasta, que en la lucha eterna entre el Bien y el Mal. En este caso, es el Mal el que vence, al cumplir su objetivo, de matar a seis personas.

Al hablar de los mecanismos del miedo en *La niebla* hay que hacer especial alusión, precisamente, a la gran protagonista, la tan citada niebla. Su presencia en la película no fue fácil. Para crearla hubo que utilizarse una mezcla de keroseno, agua e insecticida, cuya toxicidad provocó algunos problemas a lo largo del rodaje. Sin embargo, el resultado mereció la pena. La extraordinaria fotografía de Dean Cundey resalta la figura de este fenómeno, ayudado por los bellos encuadres. Carpenter da vida a la niebla con su avance; al tomar las distintas calles del pueblo; al dejar oír los sonos de una vieja sirena a su paso y a mostrar en su interior figuras espectrales. Logra encuadres bellos, como aquel que se centra en la niebla tras haber tomado la iglesia y deja ver la torre de la misma por encima de la resplandeciente y espectral visión del fenómeno. Magistral. Consigue que la niebla dé miedo, logra darle vida y convertirla en un personaje más de la película, con voluntad propia y con decisión.

Todos estos aspectos son los destacados, también, por “Dirigido por” a la hora de refrendar esta cinta como una de las mejores obras de John Carpenter:

*Carpenter filma su cuento de horror con apasionado detallismo visual, más atento al contenido del plano, a la puesta en escena, que a los efectos de montaje, más solícito a la sugerente utilización de la música y el sonido que a esteticistas movimientos de cámara. Los cuerpos de los aparecidos apenas se perciben entre los jirones de niebla, adivinándose sólo el harapiento contorno de sus cuerpos – como sucedía con los pandilleros de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* –; el sonido acuoso de sus pasos, o los leves planos de garfios y machetes puestos a matar, anteceden a sus letales acciones; el hitchcockiano plano de la puerta cerrada agujereada por el arma de uno de los fantasmas, ansioso de cobrar su víctima; esas manos de ultratumbas que rompen las vidrieras de la iglesia; la niebla que desciende como una cascada por las escaleras que conducen a la emisora de radio; el tono azulado,*

glauco, de la excelente fotografía de Dean Cundey – acentuado por el procedimiento fotográfico Metrocolor y los viejos objetivos Panavisión empleados –; el juego de sombras que envuelve los pesados muros de la rectoría; el pedazo de madera perteneciente al ‘Elisabeth Dane’ escupiendo agua fantasmal, formando la amenazante frase ‘6 must die’ (‘Seis deben morir’) – en alusión a los seis conspiradores originales –; los ataques de los muertos son acompañados por un terrible rumor parecido a la sirena de un barco o al bramar de una garganta sobrenatural; los resucitados llaman con sus garfios a las puertas de los lugares que van a asolar, esperando ser invitados a la manera de vampiros...¹³⁶

Esto último refrenda la idea de la creación de una atmósfera de terror, que se vale de un argumento simple. Por ello, la proliferación de planos de las armas homicidas, de la niebla, de los sonidos aparejadas a la misma, que trasladan el terror al patio de butacas. Carpenter hace gala de sus mejores dones a la hora de planificar estas escenas, con encuadres siempre adecuados para enseñar aquello que provoca temor, en un alarde de montaje eficaz.

Recuerdan algunas escenas a *La noche de Halloween*, como es cuando uno de los marineros muertos de ‘Sea Grass’ es trasladado a la enfermería y allí, se levanta de la camilla sin que Elizabeth, que está en esa habitación, pero de espaldas a la camilla, se perciba del hecho. Esta escena parece una copia casi idéntica de uno de los momentos finales de aquella otra cinta, concretamente, cuando Laurie (también Jamie Lee Curtis) clava a Myers una percha en un ojo y el psicópata se desploma. Laurie le cree muerto y Carpenter, haciendo gala de la sapiencia suficiente para crear atmósferas de terror, sitúa en un primer plano, y mirando al frente, a la joven y en un segundo plano, al supuesto cadáver de Myers, supuesto porque no es tal y se levanta en silencio, sin que Laurie se percate de ello. En *La niebla*, la escena es calcada. El personaje encarnado por la hija de Tony Curtis da la espalda al muerto, que se levanta y va hacia ella. Los encuadres son espléndidos, y en un hábil montaje, centran a la figura de la joven,

¹³⁶ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 55.

tranquila, y al fondo, la muerte que se dirige hacia ella y en el contraplano, el dorso del *zombie* que la acecha de espaldas. Como se denota, son muchas las secuencias que Carpenter reitera, con los lógicos cambios, pero que son fácilmente reconocibles. También lo es su fiel tendencia a apresar a las víctimas en lugares cerrados. Tan sólo cuando en la primera noche todo se vuelve loco, la tensión llega a Nick y Elizabeth, que están en la carretera, pero dentro del coche cuando el parabrisas de éste salta en pedazos. Carpenter busca siempre apresar a sus personajes allí donde la escapatoria sea difícil o imposible.

3.4.2.2.2. – La influencia de los clásicos

Sería injusto no hacer mención a los homenajes que Carpenter hace a sus directores que han marcado su estilo. Howard Hawks, Alfred Hitchcock o George A. Romero están presentes en *La niebla*. Del primero está su narrativa, su estilo de contar, la fuerza de la imagen por encima del argumento. Pero, además, le dedica una frase muy concreta. Cuando Stevie, desde la emisora de radio, advierte a la población de cómo evoluciona la niebla, en un momento dado dice: “*Meteos dentro de vuestras casas y cerrad las puertas y cerrad las ventanas*”. Esta frase es, prácticamente, literal a otra que se dice en *El enigma de otro mundo*. Además, esta frase ya fue escuchada también en *La noche de Halloween*. Incluso el arranque, bien podría ser un homenaje a uno de sus profesores de la Universidad de Cine, Orson Welles, a quien gustaba de contar relatos a sus alumnos, como recuerda Carpenter:

*Me aceptaron en USC en un momento excelente para estudiar cine. Teníamos como profesores a Alfred Hitchcock, Orson Welles y John Ford. El mejor de todos era Welles, porque sus clases eran memorables. Llegaba al aula, se sentaba y se ponía a contar historias. Como si estuviéramos alrededor de una fogata en un campamento.*¹³⁷

La presencia de Hitchcock es constante. Los planos que muestran a los espectros antes de atacar y sus víctimas, ignorantes del peligro que corren, son

¹³⁷ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. “Dirigido por”, junio 1995. Página 37.

planos claramente hitchcockianos. Esa otra escena, tras la cual la niebla corta el fluido eléctrico y Stevie, desde su emisora, ve como aquella masa se dirige a su casa, donde está su hijo, sólo tiene la posibilidad de avisarle y buscar ayuda a través de las ondas. Pero el corte de la luz le obliga a poner en marcha un equipo autónomo. La tensión es clara cuando el motor no arranca tras los intentos de la madre de Andy, mientras que la niebla avanza hacia el muchacho. El espectador asimila esa angustia que emana de la pantalla, en una labor narrativa impecable.

La noche de los muertos vivientes, de George A. Romero, es otra constante. La presencia de los espectros moviéndose en la niebla lo asemejan a los *zombies* de la película de Romero. Pero su ataque a la iglesia es el momento que más recuerda a esa película, cuando rompen cristaleras, y dejan ver sus manos y brazos buscando a sus víctimas, o como algunas de las extremidades se cuelan por las rendijas de las puertas en busca de sangre.

Hay que hacer alusión también a la actitud del padre Malone al final de la película, cuando, ‘armado’ con la cruz forjada con el oro robado cien años atrás, a los ahora espectros, se dirige hacia ellos, con la esperanza de que pueda parar la tragedia. Esta secuencia recuerda a uno de los mayores clásicos del fantástico, *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953), en la cual, un sacerdote pretende detener a los alienígenas con una cruz y sus oraciones, pero los invasores acabarán con su vida. Carpenter, en este claro homenaje, reproduce la situación, porque aunque en un principio los espectros parecen conformes con la cruz, retornarán más tarde para acabar con la vida del sacerdote.

La influencia de los directores clásicos, al margen de momentos concretos, se deja notar en la globalidad de la película, en su propio estilo narrativo. Carpenter juega con la imagen, introduce elipsis, trabaja el montaje, todo ello para que el relato tenga una continuidad lineal y pueda crear un ambiente angustioso. La narrativa es el alma de la cinta y es el vigor de la imagen la principal fuerza de la historia. Como en aquellas películas del género fantástico de los años cincuenta, la falta de presupuesto obliga al director a agudizar el ingenio y provocar horror por situaciones sobrenaturales más que por acciones terroríficas. Pretende seguir esa línea y, de hecho, ahonda más en los restos que deja la espectral niebla que en un detallismo macabro y *gore*, como se apunta desde “Dirigido por”:

*Los dictados de la lógica ceden frente a la escalofriante certeza de un rostro descompuesto o de un fantasma de ojos rojizos que exige justicia. Ni exhibición gratuita de zombies ni truculencia a lo Romero, sólo la verificación física de una pesadilla. Recordemos, para más seguridad, las pruebas que dejan a su paso los resucitados en su escenario de sus ataques: cadáveres con los pulmones llenos de agua salada y sedimento en las uñas, navíos cubiertos de óxido y algas... Fisicidad que nos aboca a una sensación de terror simple y directa, pues dicha sensación no está diluida; es real, tangible. Quizá por ello, **La niebla** se halla presidida por una hermosa cita de Edgar Allan Poe: “Todo lo que vemos y percibimos no es más que un sueño dentro de otro sueño”.¹³⁸*

Carpenter trabaja en hacer real lo irreal, en hacer tangible las pesadillas; en materializar los peores augurios. Sigue la línea narrativa clásica, al presentar un supuesto, en este caso una niebla sobrenatural, que deja una estela de muerte que se puede constatar, de ahí que la leyenda pasa a ser una realidad y la pesadilla es algo más que una evidencia. Ese ambiente está perfectamente conseguido siguiendo esos postulados clásicos de la narrativa, de generar pavor y tensión hasta el último momento.

3.4.3. – CONCLUSIONES

La niebla es un paso hacia adelante de John Carpenter en su filmografía, porque aunque sigue con sus esquemas básicos, tales como control del tiempo y los espacios, fuerza narrativa o creación de atmósferas, introduce algunas variantes que se irán agudizando en películas futuras, sobre todo en la inmediatamente posterior, *1997: Rescate en Nueva York* o su último trabajo hasta la fecha, *Vampiros*. Concretamente, se trata de la ambigüedad en el tratamiento del Bien y el Mal. Carpenter hace de esta lucha una constante en su filmografía, pero en *La niebla* se inclina por sugerir ciertas dudas en torno al origen del Mal. Aunque estos aspectos, de alguna forma, los desglosó en sus dos anteriores

¹³⁸ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 54.

películas, es en esta nueva historia cuando comienza a desarrollarlo. Su visión crítica es sublime, puesto que aunque los espectros son la cara del Mal, éstos vienen a cobrar venganza por lo sucedido un siglo atrás, en los que se provocó su muerte de manera cruenta. Por esta razón, ese Mal ha surgido de una acción de los que ostentaban el poder decisorio. De alguna manera, juega con las metáforas. Antonio Bay representa a los Estados Unidos y la acción contra el 'Elizabeth Dane' representa las actitudes políticas que pretenden moldear la sociedad, instrumentalizar el poder y controlar a los ciudadanos, aunque estas actitudes supondrán un rechazo de ciertos estratos sociales, los más perjudicados, que se rebelarán contra el sistema y reclamarán justicia. *La niebla* es, pues, la transición entre *Asalto a la comisaría del Distrito 13* y *Están vivos*, que ahonda en la metáfora del control del sistema hacia la sociedad, para crear un modelo acorde sólo a una parte del Estado, la de las clases más favorecidas, en detrimento del resto. Además, su final, el retorno de los fantasmas para acabar con la vida del padre Malone, no sólo es un final no feliz, sino el último mensaje que traslada a la pantalla, que no es otro que la niebla está siempre vigilante y puede acudir en cualquier momento para buscar justicia por aquellos comportamientos nada éticos o morales. Es decir, el Mal surgido de la maldad anterior y es una metáfora más en torno a las consecuencias de una actitud despótica del sistema.

La novedad más importante, respecto a trabajos anteriores, es la introducción del fantástico, por lo cual se inmiscuye en el mundo de la metáfora, en una tendencia que será la que predomine a partir de este momento en su filmografía. No presupone este giro en las formas que rechace la mirada crítica de la sociedad, más bien todo lo contrario, porque más que alejarse, amplía el ámbito de acción de su retrato rebelde del sistema y no sólo se centra en aspectos de inseguridad, sino que ahonda en la miseria moral al justificar todo tipo de comportamiento amoral, con el único fin de lograr un progreso a costa de un pasado nada aconsejable.

Con *La niebla*, John Carpenter cierra una trilogía en torno al enfrentamiento entre el Bien y el Mal desde distintas perspectivas, las sociales, metafísicas, psicológicas y místicas. A lo largo de su futuro periplo por el cine, este enfrentamiento seguirá en pie, bajo distintos aspectos y con variantes, según

los casos, en un tema perenne en su cine, tras el cual se esconde esa visión crítica y muestra su propia visión de las cosas.

En el plano de las anécdotas, el propio John Carpenter interpretó un personaje, Bennett, el ayudante del padre Malone, que cuenta con una frase, aunque su nombre no aparece en los títulos de crédito. Igualmente, amigos y colaboradores suyos, como Nick Castle y Tommy Lee Wallace, aparecen en la película de distinta forma, dado que toma prestado sus nombres para personajes del filme. Tommy Lee Wallace, además, que encarna a uno de los espectros. Otro de ellos, el líder, Blake, está encarnado por Rob Bottin, precisamente, el encargado de los efectos de maquillaje. La presencia de estos amigos en pequeños papeles, así como su propio concurso y el de su mujer (por aquel entonces), Adrienne Barbeau, que encarna a Stevie Wayne, dan fe de que se trata de una película que se mueve en el círculo carpenteriano y responde a la Serie B, aunque su acabado no lo aparente. También cabe resaltar la presencia de Jamie Lee Curtis, quien descubrió Carpenter en *La noche de Halloween*, o la presencia en un pequeño papel de Darwin Joston, quien encarna a Napoleón Wilson en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*.

La niebla es una película infravalorada. Y lo es porque se trata de un trabajo excelente¹³⁹, perfectamente realizado y llevado a la pantalla, cumpliendo todos los objetivos en una película de este tipo, infinitamente por encima de la media del cine de terror. Carpenter apuesta, a la vez que por el espectáculo, por el placer de narrar para crear terror, y lo consigue en todo momento. Además, la película está planteada con decisión, dejando claro que tras la cámara hay alguien que sabe, en cada momento, cómo plantear una escena, como poner la cámara, qué encuadre crear. Carpenter deja de manifiesto con esta película algo que se intuía de sus trabajos anteriores, que es un maestro.

¹³⁹ En su estreno en una sala en Madrid, el público, al finalizar la película y puesto en pie, aplaudió la película.

3.5. – 1997: RESCATE EN NUEVA YORK

Ficha técnica

1997: *Rescate en Nueva York (Escape from New York)*, Estados Unidos 1981.

Director: John Carpenter.

Producción: Larry Franco y Debra Hill para Avco Embassy Pictures. International Film Investors y Goldcrest Films.

Productores asociados: Barry Bernardi y Aaron Lipstadt.

Jefe de producción: Alan Levine y Charles Skouras III.

Guión: John Carpenter y Nick Castle.

Fotografía: Dean Cundey (Panavisión y metrocolor).

Operadores: Raymond Stella, Douglas Knapp y Frank Ruttencutter.

Diseño de producción: Joe Alves.

Decorados: Cloudia.

Ayudantes de dirección: Larry J. Franco y Jeffrey Chernov.

Sonido: Thomas Causey, Bill Varney, Gregg Landaker, John Mosley y Steve Maslow.

Efectos especiales: R. J. Kizer, Roy Arbogast y Pat Patterson.

Vestuario: Stephen Loomis, Mel Sawocki y Katrina Bronston.

Maquillaje: Ben Douglas y Ken Chase.

Música: John Carpenter y Alan Howarth.

Montaje: Todd Ramsay.

Duración: 99 minutos.

Intérpretes: Kurt Russell (Snake Plissken), Lee Van Cleef (Bob Hauk), Ernest Borgine (Cabbie), Donald Pleasence (El presidente), Isaac Hayes (El Duque), Season Hubley (La chica), Tom Atkins (Rehme), Charles Cyphers (El secretario de Estado), Harry Dean Stanton (Harold Helman), Adrienne Barbeau (Maggie), Joe Unger (Taylor), Frank Doubleday (Romero) y Jon Strobel (Cronenberg).

Sinopsis:

La Ciudad de Nueva York sufrió, en 1988, una ola de violencia sin igual, lo que llevó al gobierno a convertirla en un gran presidio donde se dio traslado a todos los detenidos del país que hubieran cometido delitos de cualquier índole. La prisión, con unas medidas de seguridad sorprendentes y unos medios expeditivos por parte del Estado para evitar cualquier fuga, se convierte en un reducto en el que las hordas salvajes campan a sus anchas, en una ciudad sin ley de ningún tipo. En 1997, el avión presidencial es secuestrado por un grupo terrorista radical que estrella el aparato en Nueva York. Los intentos para rescatar al mandatario son infructuosos, porque ha caído en manos del Duque, líder de la macro cárcel y que quiere utilizarlo a cambio de la libertad. Ante este panorama, el alcaide, Bob Hauk, ofrece la libertad a Snake Serpiente Plissken, un individuo anárquico, ajeno a cualquier ideología que no sea la suya propia que se ha convertido en un mercenario como forma de vida y es una leyenda en el país, a cambio de una operación de rescate. Plissken accede pero sólo dispondrá de veinticuatro horas, porque le inyectan dos cápsulas microscópicas en la sangre, que cuando se encuentren estallarán y lo matarán. Contra el reloj y sólo ante las hordas que se dan cita en la prisión, Plissken acomete la misión con la ayuda de un taxista, un viejo compañero de fechorías y la amante de éste, que se unen al Serpiente con la ilusión de poder abandonar la cárcel. Pero la aventura no es fácil. Además de tener que enfrentarse al Duque y sus hombres, deberán hacer lo propio con tribus urbanas, más cercanas a los zombies, sedientos de sangre y carne humana, en una ciudad sin leyes y donde la vida humana no vale nada. Plissken logrará ejecutar la misión, aunque todos sus compañeros, salvo el presidente, caerán en el intento, incluso el propio Duque, acribillado en el último momento por el presidente, una vez fuera de la cárcel.

1997: Rescate en Nueva York es uno de los títulos más importantes de la obra de John Carpenter. Y lo es no porque pueda ser su mejor película, que para muchos críticos la es¹⁴⁰, sino por sus connotaciones y la repercusión que tuvo el éxito de crítica y público para su futuro profesional, al ser reconocido como uno de los directores emblemáticos del género fantástico; a pesar de los tropiezos que, a partir de ese momento, padecería en que lo iba a ser una carrera de obstáculos. El cineasta admite que esta película supuso un punto de inflexión en su devenir en el mundo del celuloide:

*1997: Rescate en Nueva York fue la película que cambió mi carrera cinematográfica.*¹⁴¹

1997: Rescate en Nueva York concentra lo mejor y lo peor de Carpenter. Lo mejor, porque se deja llevar por sus pasiones, sus ideales, su forma de pensar y de ver la realidad estadounidense y, a su entender, hacia donde va dirigida¹⁴². Y lo peor, porque para transmitir esa idea no duda en sacrificar el guión en favor tanto del espectáculo como del mensaje que quiere trasladar, solucionando situaciones, en ocasiones, de forma infantil sin poner el más mínimo esfuerzo en la credibilidad de la acción, que raya lo absurdo en muchos momentos. No obstante, hay que decir a su favor que estas concesiones se hacen porque nunca buscó trenzar una historia creíble o, cuanto menos, futurista, sino una más de sus metáforas sobre la sociedad americana. Este cóctel lo embala y sirve como un gran espectáculo visual, trepidante que, visto en su conjunto, no sólo merece el reconocimiento de una gran obra, sino que se comprende esa supuesta apatía en cuidar los entresijos del guión¹⁴³. Todo ello supone hora y media de vibración, diversión y una puesta en escena ejemplar; lo que ha motivado que haya sido calificada esta película como una de las más importantes

¹⁴⁰ La película, además de ser considerada como una obra cumbre del cine fantástico de todos los tiempos, ha sido calificada, por numerosos críticos, como uno de los mejores filmes de este género de la historia del cine.

¹⁴¹ Golder, Dave: *Entrevista a John Carpenter*. "SFX", abril 1997.

<http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

¹⁴² En un esquema que repetirá en su secuela/*remake* 2013. *Rescate en Los Ángeles*.

¹⁴³ La serie cinematográfica más sólida, importante y de éxito asegurado es la de James Bond, iniciada en 1968 y que ya ha visto realizada hasta diecinueve entregas. Esta serie está ideada, desde su inicio, para el entretenimiento, sin más, hasta el punto que el guión más que una excusa, es una anécdota en todas y cada uno de los capítulos. Al igual que con la serie del agente más carismático del mundo del celuloide, Carpenter adopta esa misma actitud: realizar una película en la que prime la acción, el entretenimiento y sus dosis de rebeldía. El guión, es lo de menos, no se trata de que nadie se crea lo que ve, sino que disfrute viéndolo.

del género fantástico de toda la historia del cine y haya sido tomada como referencia del propio director, a la hora de planificar su crítica social en su posterior obra cinematográfica, además de iniciar un subgénero que nació a raíz de esta demoledora y apocalíptica cinta.

1997: Rescate en Nueva York supuso para Carpenter cerrar una etapa, iniciada con *Dark Star*, en la que se mantuvo en la Serie B, aunque en una clara línea ascendente en cuanto a presupuestos, hasta llegar a este título, que tuvo un coste de siete millones de dólares y recaudó más de cincuenta, y le abrió las puertas para entrar en los grandes estudios. Otra idea que se antoja imprescindible a la hora de hacer un análisis de esta cinta es su tratamiento, al convertirla en un *western* futurista. Carpenter se vale de distintas simbologías y situaciones que hacen pensar en la idea de la estética del *western*, tales como la individualidad del protagonista que se enfrenta a la colectividad, la presencia en el reparto de Lee Van Cleef, un clásico de los *spaghetti-westerns*¹⁴⁴ o la propia configuración del personaje encarnado por Kurt Russell.

Esta nueva película de John Carpenter aunque realizada en 1981, es un proyecto que el cineasta tenía en mente desde su etapa en la universidad. De hecho, el guión fue escrito en 1974, mientras finalizaba el rodaje de *Dark Star*. Este dato no deja de ser significativo, porque demuestra que su aire rebelde es algo innato en su personalidad, así como el gusto por los clásicos, ya sean cinematográficos como literarios. Concretamente, en este caso, la idea le surgió de una novela de corte fantástico de Harry Harrison, como el cineasta explica:

*En la escuela de cine cogí una idea de una novela escrita por Harry Harrison que se llamaba El planeta de los malditos. Trata de un hombre al que le encargan la misión de ir al planeta más peligroso y terrorífico del universo. Allí tendrá que resolver algunos problemas. El protagonista no es el tipo de héroe que acepta las misiones sin rechistar. Lo primero que piensa es en el peligro que va a correr.*¹⁴⁵

¹⁴⁴ Protagonizó numerosos filmes de este tipo bajo la dirección de Sergio Leone, de los que destacan los co-protagonizados con Clint Eastwood, *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966).

¹⁴⁵ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

Como dato anecdótico, la película no se rodó en Nueva York, sino en Saint Louis, en el estado de Missouri. Carpenter aprovechó que esa ciudad sufrió, en la década de los setenta, varios incendios que habían devastado el centro de la población:

*Cuando llegamos a la ciudad, había tal angustia, que inmediatamente nos dieron permiso para rodar. Tuvimos que cortar la luz de buena parte de la ciudad. Era la única manera de rodar la película.*¹⁴⁶

3.5.1. – VISIÓN APOCALÍPTICA DE LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE

John Carpenter vuelve a demostrar, con *1997: Rescate en Nueva York*, que es un hombre de ideas fijas, de pensamiento único e incorrecto políticamente y que no duda en nadar contra corriente en el corazón mismo del mundo capitalista, con eslóganes y mensajes contra natura, según el punto de vista de la gran mayoría de los estadounidenses. Al igual que en sus anteriores trabajos, ataca sin paliativos la moral americana, deja en entredicho la escala de libertades individuales y dibuja un panorama futuro desalentador. No obstante, en este caso da un paso hacia adelante en sus propias osadías, porque si bien la crítica a la estructura moral y social era ostensible en *La noche de Halloween* y *La niebla*, ambas se desarrollaban en marcos aparentemente idílicos, pero en este caso, traslada la acción directamente al caos, a la oscuridad de una Nueva York convertida en gigantesca penitenciaría. No queda ahí su atrevimiento, porque elige una ciudad paradigmática para la gran mayoría de los estadounidenses, como es el corazón económico del país y de buena parte del mundo y, de alguna manera, mete en prisión al principal valuarte del capitalismo. No se detiene ahí. Si convertir Nueva York en una prisión es una metáfora directa en la que refleja su oposición a los desmanes del sistema, introduce entre los muros de esa cárcel a la Estatua de la Libertad, otra alegoría visual y desgarradora de la falta de libertades que no se cansa en denunciar en todos y cada uno de sus trabajos.

¹⁴⁶ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

La película es una gran parábola que posee una fuerza innata por su planteamiento y puesta en escena, como así lo reconoce la crítica Sara Torres:

*1997: Rescate en Nueva York es un filme de fuerza casi hipnótica y ese Manhattan convertido en presidio y trampa mortal de poderosos tiene todo el peso convincente de una parábola.*¹⁴⁷

A pesar de este cambio inicial de planteamiento, no renuncia a sus esquemas clásicos en los que tienen cabida el eterno duelo entre el Bien y el Mal. Pero a diferencia de títulos anteriores, si bien en un principio los roles están perfectamente definidos, poco a poco comienzan a confundirse entre todos los protagonistas. En principio, el Bien, el Orden, está representado por el alcaide de la prisión, Bob Hauk, mientras que el Mal lo encarna el Duque, el condenado que secuestra al presidente de los Estados Unidos. En medio, Snake Plissken, el elegido, en contra de su voluntad, para rescatar al mandatario estadounidense y salvar al planeta de una devastación nuclear. Carpenter impregna a la narrativa de esa visión tétrica de Nueva York, que traslada no sólo a todos los escenarios de la acción, sino a los integrantes en la misma. El Orden no representa el lado de la Justicia, sino el de la opresión y el Mal se rebela contra la misma y aboga por la libertad perdida. Así lo entiende, también, la revista “Dirigido por” cuando aborda este aspecto relativo a *1997: Rescate en Nueva York*:

*El Orden, representado por el alcaide, controla, reprime y extermina el producto de sus errores e injusticias, en una visión del mundo tan negra como la perpetua noche que envuelve la ficción y no muy alejada de las terribles invenciones literarias de Huxley, Orwell o Burgess.*¹⁴⁸

De alguna manera, Carpenter reordena su propia filosofía y se adentra un poco más en la visión apocalíptica del futuro americano. No se centra ya de

¹⁴⁷ Torres, Sara: *John Carpenter: Nostalgia de la Serie B*. “Fotogramas”, mayo 1990. Página 95.

¹⁴⁸ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 55.

una forma precisa en la dualidad del Bien y el Mal, sino en el Orden y el Desorden, que ha de entenderse como variante del anterior esquema, pero con mayor dosis de pesimismo. Ahora el Bien se muta en el Orden, pero no representa el lado positivo de la ciudadanía ni la sociedad, sino la ley imperante que se transforma en opresión y castigo. El Desorden, por su parte, es también el Mal que tiene los mismos vicios que el Orden, la opresión y la muerte, pero que se halla al otro lado de la legalidad impuesta por ese poder opresor. Es importante, llegados a este punto, destacar que Carpenter, con este título, abrió, una vez más, una nueva puerta al cine estadounidense para acometer un nuevo tipo de cine. Con *1997: Rescate en Nueva York* crea un nuevo contexto: un futuro apocalíptico en el que el poder está viciado por la corrupción y el autoritarismo. Cineastas como Ridley Scott o Paul Verhoeven han incidido en esas ideas y han creado marcos bajo esos parámetros, pero fue Carpenter el primero que los llevó a la pantalla, como también lo recuerda Josep Parera:

*Antes de que Ridley Scott mostrara un Los Ángeles multirracial y decadente en **Blade Runner**, y de que Paul Verhoeven nos advirtiera de los peligros de una sociedad dominada por la ley y el (des)orden en **RoboCop**, el director de **La Cosa** se adelantó a todos ellos y dibujó un futuro donde la justicia se rige por nuevas reglas.¹⁴⁹*

Hay que entender, y es básico para comprender el cambio de estética impuesto por Carpenter en esta película, el giro que da a la perspectiva de la sociedad. Ahora no se centra en la actualidad, porque mira al futuro que atisba, que como el director apunta, es una visión exagerada de la América actual¹⁵⁰. Lo cierto, es que con *1997: Rescate en Nueva York*, dibuja un panorama desolador de la sociedad. Y lo hace valiéndose tanto de metáforas visuales como del contenido de la propia historia. En el primer caso, la película se desarrolla en su mayor parte engullida por la oscuridad, las sombras, en una noche perenne e

¹⁴⁹ Parera, Josep: *El regreso de Snake Plissken*. "Imágenes", octubre 1996. Página 89.

¹⁵⁰ Carpenter eligió la ciudad de Nueva York para centrar ahí la acción de la película, porque cuando escribió el guión era esta urbe el punto de los Estados Unidos donde concentraba el mayor número de actos delictivos y donde la seguridad ciudadana era todo un reto.

irracional. El principal núcleo del país se ha convertido en una prisión, con calles vacías, barrios destrozados, que más bien se asemeja a una ciudad fantasma poblada por *zombies* que un lugar habitado por seres humanos. El mensaje catastrofista que dibuja tiene su colofón en el último instante del filme, cuando Plissken destroza la cinta por la que ha arriesgado la vida al constatar la falta de palabra del hombre al que se la ha salvado. Como en el resto del metraje, ese instante lo centra en Plissken, que camina solo, en la oscuridad, fumando un cigarrillo. El crítico cinematográfico Raimón Freixas comulga también con estas ideas cuando dice:

Desde el travelling ascendente por el muro que muestra el inmenso campo de concentración en que se ha convertido la isla de Manhattan hasta la desaparición, engullido en la cerrada noche, de Snake Plissken, luego de haber destrozado la famosa cinta del mensaje del presidente de los Estados Unidos, asistimos a un sombrío y pesimista thriller futurista que amén de enriquecer algunas de las propuestas claves de Carpenter de anteriores películas da, por fin, la real medida de su excepcional dominio de los recursos expresivos.¹⁵¹

Otra diferencia, aunque más que diferencia habría que denominarla como variación, respecto a sus anteriores películas, es que en ningún momento existe apenas ocasión para el optimismo o la creación de un marco humano, en el sentido literal del término. Hasta este momento, sus protagonistas eran personas honestas, con un alto sentido del deber y de la moral bien entendida, que se veían acosados por una situación (el Mal) al que tenían que combatir para salvar sus vidas. En *1997: Rescate en Nueva York*, prescinde de ese parámetro y tan sólo deja atisbar leves sentidos del honor y de la humanidad en Plissken (cuando pide al presidente algún tipo de recompensa o restauración por las personas muertas en su liberación) y Maggie (quien al ver muerto a su amante no duda en entregar su vida al carecer ésta ya de sentido, en una expresión cruda y racional de amor). Pero en ningún momento se vislumbra un ápice de un sentimiento humano ni por

¹⁵¹ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. "Dirigido por", noviembre 1981. Página 51.

aquellos que representan el Orden y el Desorden, y la explicación es sencilla de hallar: unos y otros se mueven por los mismos intereses egoístas.

La atmósfera desgarradora e inhumana es, en buena medida, el hilo narrativo, narración que arranca de un extraordinario movimiento de grúa¹⁵² a través de la que presenta al espectador el muro de la cárcel y, por encima de él, en el horizonte, la prisión; que no es otra que la figura, siempre en penumbra, de la ciudad de los rascacielos y entre esa figura difusa y el muro que la aísla, se levanta la estatua de la Libertad. Tras este desolador planteamiento, dibuja con la frialdad que le es innata un contexto caótico en el que se enmarca la ciudad-prisión de Nueva York: calles desiertas, el subsuelo (el alcantarillado para ser más preciso) como hogar para muchos “ciudadanos” de la penitenciaría; lo que ahonda más en ese ambiente sórdido que plantea, donde equipara, de alguna forma, al vivir humano con uno de los animales más deleznable de los que existen, las ratas. La muerte por el placer de matar, el espectáculo del martirio o la dominación hasta límites insospechados, son otras de las constantes en el periplo de Plissken por Nueva York, de manera que a través de sus ojos va mostrando al espectador ese mundo futuro que diseña Carpenter, como una visión exagerada y catastrofista de la situación actual.

3.5.2. – LOS PERSONAJES

Carpenter prescinde en esta nueva película de la figura del héroe¹⁵³, pero no así del villano, el cual no se alinea únicamente, como pudiera creerse, del lado del Desorden, sino que muchos de ellos, la práctica totalidad, están al mando de la nación y el principal pudiera ser el presidente. No obstante, el hecho de que carezca de héroes, no presupone que no haya líderes y, al igual que en el caso anterior, éstos no han de estar de manera obligada en el lado de la Ley, sino más bien al contrario. Tres son los líderes más marcados, entendiendo el término líder no como gobernante, sino como valuarte de una ideología por la que lucha, y cada uno de ellos se sitúa en un marco diferente. El primero, el alcaide (líder del Orden), que dirige la acción de la Ley muy por encima del presidente, que se mueve más por sus propios egoísmos y miedos, hasta llegar a ser una caricatura

¹⁵² Una vez concluida la introducción en la que explica cómo Nueva York se convirtió en prisión y sus altas medidas de seguridad, prólogo que plagiaré, sin disimulo, en *2013: Rescate en Los Angeles*.

¹⁵³ Se puede asegurar, sin error a equivocación, que no existe héroe alguno en la obra carpenteriana.

patética de lo que pudiera pensarse de su cargo, comido por el miedo y la cobardía. Hawk marca la pauta del sistema, ordena lo que hay que hacer, cómo hay que hacerlo y cuándo, sin dudar ni un segundo en matar, sacrificar o defenestrar al que se oponga en su camino. El Duque es el segundo líder, éste del Desorden, que se mueve por los mismos parámetros que su antagonico. Y en tercer lugar, Plissken, que lidera su propia vida y se convierte en un superviviente que es capaz de matar por vivir sesenta segundos más.

Snake Plissken. Es el eje esencial de la película y en el que se basa Carpenter para trazar toda su historia. Sus ojos son los que transmiten al espectador la desesperanza de un futuro caótico, cuando deambula por las calles de un Nueva York en penumbra, solitario y derruido. El estilo narrativo, nuevamente impecable en esta ocasión, está trenzado a través de este personaje, sin el cual la película carecería de sentido. Plissken es el elegido por el alcaide Hawk para entrar en Nueva York y, en un plazo máximo de veinticuatro horas, encontrar al presidente estadounidense y sacarlo de ahí. Este personaje está muy lejos de ser un héroe que se mueva por intereses altruistas, más bien lo opuesto, un ser egoísta que sólo le preocupa su propio bienestar y lo demás no lo considera ni tan siquiera como cercano. Carpenter perfila su personalidad con detalle en el encuentro que mantiene con Hawk cuando éste le encarga la misión. En primer lugar, sitúa al personaje entre las sombras, en una clara metáfora de su personalidad oscura, muy alejada de los héroes que arriesgan su vida por causas nobles o en defensa de su país o la humanidad. Hawk lee el historial de Plissken y en el mismo se conjugan las heroicidades y las villanías, un ejemplo de un ser independiente que no se alía con nada ni con nadie. Su talante anárquico lo diseña cuando mira a su alrededor, de forma distraída, mientras el alcaide habla con él, como si la conversación no fuera con él, para ahondar en la idea de que le interesa poco. Pero este aislamiento del mundo y encierro en sí mismo se acentúa cuando el alcaide le narra lo ocurrido (el avión presidencial se ha estrellado en Nueva York), haciendo énfasis en que *“el presidente iba a bordo”* y la respuesta de Plissken es clarificadora a la vez que rotunda: *“El presidente de qué”*. Pero su carácter queda aún más marcado tras una nueva interlocución de Hawk sobre la necesidad de rescatar al presidente para impedir la guerra, a lo que Plissken replica que *“me importa un comino su guerra y su presidente”*. Plissken se

autoexcluye del mundo y no reconoce al presidente como el suyo, y la hipotética guerra mundial también se lo toma como algo ajeno. Carpenter concluye esta presentación del Serpiente cuando no duda en aceptar el trabajo, pero no por salvar al mandatario estadounidense o evitar una guerra, sino porque hacerlo le dará su libertad, lo único que reconoce como propio y por lo único que es capaz de luchar.

Plissken no es un ideólogo, es un superviviente y el hecho de no tener otra ideología que su propia libertad le convierte en un ser solitario, porque mientras la sociedad se alía para lograr fines egoístas, del sentido que sea, él huye de riquezas, de poder o de gloria, tan sólo añora su libertad, poder vivir su vida a su manera, sin que nadie le imponga un modo de vida concreto, a lo que se rebela; no por el hecho de que pueda creerlo injusto, sino porque supone cortapisas a su forma de existir.

Bob Hauk. Es el alcaide de la prisión, el máximo representante del Orden que Carpenter sitúa en la película, por encima, incluso, del propio presidente de los Estados Unidos, al que convierte en una mera marioneta, sujeta también a los destinos marcados por ese mismo Orden. Carpenter carga sobre este personaje toda la fuerza de la autoridad. Es el que decide lo que hay que hacer, cuándo hay que hacerlo y cómo llevarlo a cabo. Manda sobre la tropa, decide el destino no sólo de sus subordinados, sino también de sus superiores, como es el presidente. Aunque en principio pueda pensarse que se trata de un personaje opuesto a Plissken, lo cierto es que les unen más aspectos de los que les separan. Al igual que el Serpiente, es un ser solitario, capaz de tomar sus propias decisiones sin contar con otros estamentos y que en su interior se libra una batalla, la de solventar un problema generado por aquello que representa, al ser esa prisión la que ocasiona el caos cuando el presidente queda recluido en ella tras un atentado terrorista. “Dirigido por” ve esta correlación de ideas cuando señala:

*El Orden, representado por el alcaide Bob Hauk, controla, reprime y extermina el producto de sus errores e injusticias.*¹⁵⁴

¹⁵⁴ *La razón de las sombras: John Carpenter. Dirigido por*, septiembre 1995. Página 55.

Otras claves hacen pensar en esos parecidos entre ambos personajes, al margen de su soledad y capacidad de decisión. Ambos son personas de palabra, dos hombre de honor, al margen de sus ideologías¹⁵⁵. Esa fidelidad a la palabra dada desembocará hacia el respeto entre ambos que, de alguna manera, se admirarán. No obstante existe sólo un aspecto que les separa y que se antoja fundamental. Mientras Plissken rehuye del poder y de que le marquen la pauta de su existencia, Hawk es ese Orden, quien ordena y ejecuta la legalidad, que en este caso se transforma en opresión y carencia de libertades, un extraño conglomerado en un personaje que intenta, de alguna manera, cobijar el poco Bien que aún pueda quedar en el mundo.

El Duque. Es el personaje más oscuro de los creados por Carpenter en *1997: Rescate en Nueva York*. Representa el Desorden y está más cercano al Mal que los propios opresores que marcan las normas. El Duque funde en un mismo personaje los peores vicios de Hawk y el presidente. Es un líder opresor que reina en el mundo del caos. Es el que dicta las normas en Nueva York, el que dice lo que se ha de hacer, cómo, cuándo y dónde. Es el que decide quién debe vivir y quién morir. Es la imagen del Orden reflejada en un espejo, su otra cara de la moneda. Se mueve por los mismos principios, los del dominio hacia los demás, la soberbia del poder y la sumisión de sus subordinados. Es temido por todos, porque todos saben lo que representa. Carece de moral, de principios éticos (algo que sí posee Hawk, que conserva su honor y su palabra) y es el antagonismo del oprimido, porque a pesar de ser un condenado, tiraniza a todos los que tiene en su entorno. Carpenter define esta personalidad en un momento de la película, cuando martiriza psicológicamente al presidente, al que ha atado a una pared y le dispara como en un número circense, a la vez que le grita para que el mandatario replique la lección aprendida:

Duque: *¿Qué te he enseñado yo?*

Presidente: *Eres el Rey de Nueva York, el único, el número uno.*

¹⁵⁵ Este aspecto lo modificaré en *2013: Rescate en Los Ángeles*, película más sombría aún y en la que los esbirros del presidente carecen de palabra y de honor. En *1997: Rescate en Nueva York*, aunque el presidente sea un cobarde, su aliado es un hombre de palabra.

El presidente. Es el más patético de todos y, curiosamente, el que menos peso específico tiene en la película. Carpenter, literalmente, se ríe de su figura y de la poca relevancia que tiene, no ya en la narración, sino en el seno del Orden que supuestamente lidera. Su vida sólo tiene valor dentro de un plazo, veinticuatro horas, el tiempo desde que su avión cae a Nueva York y es secuestrado a la hora fijada para dar una conferencia, en un foro internacional donde se debate la paz mundial. Fuera del mismo, no vale nada. Carpenter no duda en recalcar las tintas contra esta figura y lo hace con sorna, y hasta podría asegurarse, que con cierto desprecio a lo que representa. Redunda en esa idea y reduce su valor a una grabación que porta consigo y que no es capaz de reproducir al final, cuando Plissken le entrega otra y destruye la original, de manera que parece decir que el presidente no es más que una marioneta del propio sistema. Así actúa en su función presidencial y también cuando es reo del Duque, recitando las frases de elogio al opresor, en una caricatura grotesca de un ser cobarde. Esta cobardía es reforzada cuando acribilla al Duque desde lo alto del muro una vez liberado de su presidio. Carpenter parece querer decir que el sistema, el Orden, está muy por encima de sus líderes y éstos están sometidos a su propia tiranía.

Cerebro y Maggie. Representan las víctimas natas del sistema. El primero, un viejo compañero de fechorías de Plissken que en una ocasión, en el pasado, le abandonó a su suerte y Maggie, la amante del Cerebro, el brazo derecho del Duque y que tiene su guarida en lo que fuera la Biblioteca de Nueva York, un lugar muy acorde con su apodo y lo que representa: el pensador del líder, el fracasado que destina su sabiduría para otro. Carpenter se vale de estos personajes como mera comparsa de cara a la acción del relato, sin que tengan peso específico en el mismo, salvo el estar atrapados en un sistema opresor con el que se rebelan veladamente y sólo cuando tienen ocasión clara para ello, sin dudar venderse al mejor postor, llegado el caso. Parece que, sobre todo con Cerebro, quiere reflejar esos individuos que conviven con cualquier sistema, aliándose con el poder con la intención de sacar el mayor provecho, pero sin enfrentarse nunca cara a cara con él, de ahí que su horizonte sea siempre el fracaso. Fracásó Cerebro tras abandonar tiempo atrás a Plissken, y volverá a fracasar cuando haga lo propio con el Duque. Es el típico ser que se alía con Dios y el Diablo, que juega su partida en

detrimento de su independencia y su propio ego y que cree controlar una situación que nunca tuvo en sus manos, el perfil nato de un perdedor.

La idea del vencido la matiza, si hubiera aún alguna duda, el director al final de la cinta, cuando los fugitivos enfilan hacia el muro de la cárcel donde les espera la libertad; tras ellos, el Duque y sus secuaces con la intención de eliminarlos y huir. Pero esta huida se ha de llevar a cabo por un puente minado, en el que Cerebro dice saber donde están las minas. Plissken se deja llevar por su instinto y eso le salva la vida, no así a Cerebro, que cae al pisar una bomba de la que no adivinó donde estaba, en una señal inequívoca de que nunca dominó una situación que le superaba y le dominaba, sin apenas darse cuenta. Puede verse en este personaje a los individuos que se mueven por el sistema creyendo en una libertad que no poseen. Pero si Cerebro es una víctima del régimen por haber querido aprovecharse de él, Maggie es la víctima inocente, que se mueve por intereses nobles pero que también está sometida a los rigores del Orden predominante. Esa nobleza de pensamiento la refleja con meridiana claridad cuando, también al final de la película, ve como Cerebro muere, decide no escapar y dejarse matar, al no encontrar ya sentido su vida sin la persona querida. Se trata, tal vez, de un atisbo de esperanza que deja traslucir Carpenter de esa sociedad que no cesa en criticar.

El taxista. Cabbie es otra de las víctimas del sistema. Es el personaje anónimo, el ciudadano de a pié, que vive feliz en un mundo que le domina pero que se deja dominar, obviando todos aquellos peligros que sabe que hay que salvar. El perfil que traza de él lleva a esta conclusión. En primer lugar en la forma que lo presenta, en un destartado teatro de Nueva York, disfrutando con un patético espectáculo, pero con tez jovial. Disfruta de lo que le ofrece esa sociedad y advierte a Plissken de los peligros de la misma que él esquiva para seguir vivo. Su cobardía (huye cuando detecta el menor síntoma de peligro), más que ser una connotación negativa es un simple mecanismo de defensa. El taxista no pregunta, no actúa, se deja llevar, hace lo que le dicen y mandan, pero como ciudadano de a pié, conoce y sabe de las injusticias que parece ignorar y por ello, a la postre, se involucra en la situación, que acabará con él, convirtiéndose en una víctima más del sistema opresor.

3.5.2.1. – Actores

Carpenter eligió para encarnar a Snake Plissken a Kurt Russell, hasta ese momento, un actor poco conocido y habitual en producciones de la Disney. Se conocieron durante el rodaje de *Elvis*, biografía del famoso cantante que el cineasta realizó en 1979 para televisión y quedó encantado por su fuerza interpretativa y ganas de superación, como explica el director:

Cuando me hice cargo del proyecto había dos posibles actores para hacer de Elvis. Uno de ellos era exactamente igual que Elvis, era asombroso, pero no sabía actuar. El pobre chico no sabía decir ni “gato”, pero era igual que Elvis. Luego vi otra cinta de otro chico, tampoco valía. Yo no sabía quien era Kurt Russell, nunca había visto películas de Walt Disney porque nunca veo la televisión, pero llegó un tipo con unas orejas gigantes y calvo. Había captado perfectamente a Elvis y decidió que tenía que ser él. Luego entró un día en mi despacho, no se parecía a nada a Elvis y le dije, bueno, si tu puedes interpretar este papel yo seré capaz de dirigir esta película.¹⁵⁶

A raíz de la realización de ese telefilme, nació una fuerte amistad entre ellos, máxime al percatarse que ambos coincidían en importantes aspectos sobre la visión de la sociedad estadounidense. Russell aceptó protagonizar *1997: Rescate en Nueva York* por un doble motivo. El primero, por esa amistad con el director y, segundo, al presentarse una oportunidad para salir del encasillamiento en el que estaba inmerso en películas de corte infantil. El resultado fue extraordinario y Russell forjó una de las mejores interpretaciones de su carrera artística al dotar al personaje de rebeldía, individualismo y libertad, todos los elementos típicos del cine de Carpenter, además de suponer un revulsivo para su carrera y desde ese momento, su trayectoria como actor dio un giro cualitativo y

¹⁵⁶ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal “Hollywood” de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

de trabajar para la Disney llegó a ser un peso pesado de Hollywood¹⁵⁷. Con el paso de los años y aunque Russell ha trabajado en importantes superproducciones, siempre ha asegurado que los mejores personajes que ha encarnado han sido aquellos que ha realizado bajo la batuta de John Carpenter. Pero lo que no cabe duda, es que gracias a Carpenter, Russell ha llegado a ser lo que es hoy, de ahí que la irrupción de este director en su carrera artística fuera esencial para su futuro y para descubrir a uno de los más grandes actores del panorama cinematográfico de los Estados Unidos en la actualidad.

En cuanto al resto del reparto, Carpenter optó, como es habitual, por rostros habituales de la Serie B, como el siempre espléndido Ernest Borgine o Isaac Hayes, que encarna a la perfección al malvado de turno y trabajó con tal agrado con Carpenter que le rogó un papel en la secuela/remake **2013: Rescate en Los Ángeles**, pese a que su personaje moría en esta primera entrega. Contó también, y por última vez, con su aún esposa, Adrienne Barbeau, que supo dotar a su personaje de una sensualidad muy particular, unido a un fuerte carácter que rompe con la idea de la debilidad femenina. No faltó uno de los actores también carismáticos del director. Donald Pleasence, un fijo en el cine de terror o fantástico de la Serie B. Es de destacar también la presencia de Lee Van Cleef, actor forjado en el *spaguetti-western*, que su sola presencia da a la película una consistencia interpretativa excelente, al compenetrarse perfectamente con el personaje encarnado por Kurt Russell y que Carpenter eligió como un guiño hacia el *western*, género que siempre le ha cautivado.

3.5.3. – LA NARRATIVA EN EL SENO DE LA OBJETIVA SUBJETIVACIÓN CARPENTERIANA

Carpenter, una vez más, se vale del pulso narrativo, ejemplar, para llevar a cabo la película. Como en los casos precedentes, vuelve a ajustar los

¹⁵⁷ Russell, que hizo su primer trabajo como actor en la serie de televisión *The travels of Jamie McPheeters* (1963-1964), debutó en el cine con *Puños y lágrimas* (Norman Taurog, 1963) y fue un habitual en el cine Disney, donde hizo películas de bajo interés como fue, por ejemplo, *Mi cerebro electrónico* (Robert Butler, 1969). Pero gracias a su interpretación, primero, en *Elvis* y luego en *1997: Rescate en Nueva York*, sus opciones interpretativas dieron un vuelco y trabajó en películas de alto presupuesto como *Silkwood* (Mike Nichols, 1983) junto a Meryl Streep; *Llamada a un reportero* (Philip Borsos, 1985), de la que fue protagonista; *Conexión Tequila* (Robert Towne, 1988), en la que trabajó con Mel Gibson, Michelle Pfeiffer y Raúl Julia; *Llamadas* (Ron Howard, 1991), junto a actores tan reputados con Robert de Niro, Donald Sutherland o Scott Glenn o *Stargate, puerta a las estrellas* (Rolan Emmerich, 1994)), además de otros trabajos con Carpenter, como *La Cosa*, *Golpe en la pequeña China* y *2013: Rescate en Los Ángeles*.

tiempos de la ficción a los del metraje, que se desarrolla en un período de tan sólo veinticuatro horas y será la figura del protagonista, Snake Plissken, la que sirva de guía en toda la narración. A pesar de contar con un presupuesto infinitamente superior a sus anteriores trabajos¹⁵⁸, no cae en la trampa del efectismo y sigue fiel a sus principios. Opta por la imagen por encima de la palabra para su alocución, pero de la imagen narrativa, nunca de aquella superficial o artificiosa. Carpenter es un maestro a la hora de demostrar su pulso narrativo, de saber aprovechar hasta el límite sus recursos, aunque éstos sean muy inferiores a los que manejan los grandes estudios, que para esta película hubieran invertido un presupuesto netamente superior. Esta habilidad es destacada por Josep Parera, cuando dice:

1997: Rescate en Nueva York, una demostración de su habilidad innata para explicar historias con el mínimo presupuesto y la máxima espectacularidad y concisión.¹⁵⁹

Las metáforas visuales cobran vida y ejemplo de ello es el inicio del filme con el avión presidencial cayendo en Nueva York. El accidente se sigue en la pantalla con una representación gráfica en un ordenador, nunca con imagen feroz y truculenta, porque no quiere sorprender al espectador con una escena grandilocuente envuelta en llamas, sino el hecho mismo de que el presidente está en la prisión neoyorquina. Y le vale un simulador gráfico, en el que una pequeña línea roja indica que la cápsula de protección ha salido despedida del avión, lo que presupone la supervivencia del político. El resto, es puro artificio, de ahí que no se plantee representarlo más allá de su contenido formal, básico para el desarrollo posterior de la película. Caer en el efectismo nada más comenzar hubiera supuesto un molde típico y tópico del cine de catástrofes, de tintes comerciales. Precisamente, lo que quiere evitar.

Esta forma de contar, de relatar, se significa por una carencia de diálogos a favor de una elocuencia de imágenes que rezuman una cierta espontaneidad que da a toda la película un cierto cariz de naturalidad como ya lo hiciera en *La noche e Halloween*, el relato va cobrando vida por sí mismo y el

¹⁵⁸ El presupuesto de la película multiplicó por más de veintitrés el de *La noche de Halloween*, por poner un claro referente.

¹⁵⁹ Parera, Josep: *El regreso de Snake Plissken*. "Imágenes", octubre 1996. Página 89.

desarrollo de la acción sigue siempre esa premisa. Como es tan habitual en Carpenter, la cinta arranca con una introducción que informa al espectador del contexto en el que se mueve el filme. Se centra en la sociedad americana, el grado de autodestrucción a la que ha llegado hasta el punto de convertir Nueva York en una macrocárcel “*sin guardianes y donde los presos han creado su propia sociedad*” dice la voz *en off*. Las notas visuales son esenciales en esta narrativa y de ahí que, con una supuesta presentación objetiva, subjetiviza hasta grado sumo la misma, al introducir la Estatua de la Libertad entre los muros de la prisión, “*la Libertad también está recluida*”, dice esa imagen, nunca la voz ni los diálogos. El hecho de encuadrar a la ciudad de los rascacielos, con su figura en la noche como en tantas otras películas comerciales, con un aspecto, en la lejanía, habitual, pero vista tras un soberbio movimiento de grúa que deja asomar la urbe tras los muros de la prisión, es otra clara subjetivización muy carpenteriana de ese pulso narrativo tan curtido, mordaz e irreverente del que es maestro. Muchas veces, el cine hollywoodiense ha centrado su imagen en las figuras de esta mítica ciudad. La pregunta sería que cuántas de ellas lo han hecho tras un muro que la encierra a forma de presidio. Pero si estos apuntes narrativos, nacidos de una utilización sabia de la imagen, se centran en la crítica de una forma de vida, que Carpenter extrapola a un futuro pero con claras reminiscencias al presente¹⁶⁰, no deja de lado la diatriba corrosiva hacia la propia industria cinematográfica estadounidense. Dos momentos son los que centran este ataque, expuestos con tal sencillez de planteamiento que raya, incluso, lo grotesco, a la vez que vislumbra la genialidad en la exposición de este director y sus ansias de arremeter contra todo aquello que suene a materialismo, comercialidad, moralismo y norma preestablecida. Ese primer momento es cuando Plissken huye de una banda de *zombies* al poco de aterrizar en Nueva York y se topa con el taxista que le ayuda a huir. Éste le dice, con total naturalidad, que “*no es aconsejable, cuando se hace de noche, ir por la Calle 42*”. Esta lapidaria frase, a priori no podría tener mayor trascendencia, a no ser que *La Calle 42* (Lloyd Bacon y Busby Berkeley, 1933) fue el título que Hollywood produjo en 1933 y que fue el arquetipo del cine musical por excelencia, que abrió uno de los géneros más exitosos de la industria

¹⁶⁰ Presenta la película como si fuera en tiempo actual, cuanto tras la introducción aparece el vocablo “*ahora*”.

cinematográfica estadounidense; a la vez que uno de los más defensores de la forma de vida americana, del arquetipo social impuesto desde el Estado, la sociedad como modelo inviolable; donde lo bello predomina por encima de la injusticia, es decir, todo aquello que critica Carpenter, todo un símbolo que arrolla. Pero no satisfecho con este reproche encubierto, introduce una segunda secuencia con esas mismas connotaciones, en la que arremete contra otra representación de un modo de vida que se representa a través del cine y el espectáculo: Broadway, considerado el Hollywood de Nueva York. En esta nueva ocasión, los protagonistas están a la fuga perseguidos por el Duque y sus secuaces y Plissken opta por un atajo: Broadway. El taxista no se lo aconseja y Serpiente, ingenuo, pregunta: “¿*Qué tiene de malo Broadway?*” Carpenter responde a la pregunta con toda la fuerza de la imagen y un primer plano capta una cabeza humana clavada en una estaca convirtiendo Broadway en un lugar infernal, dantesco; su única comparación válida podría ser el Bronx, pero con sus rasgos sanguinolentos y brutales mucho más exagerados y abruptos. Broadway lo transforma en un barrio caótico, habitado por personas más cercanas a la peor alimaña que a seres con un mínimo rasgo humano, que se abalanzan hacia el coche con el único propósito de matar y destruir, sin mediar palabra. Una masa ingente de *zombies*, sedientos de sangre, buscan la destrucción por la destrucción en la peor degeneración que pueda pensarse del ser humano. Estos dos casos están centrados en el mundo del espectáculo, una clara metáfora contra aquello que representa ese mundo idílico que se dibuja de la sociedad estadounidense y que esconde esa otra realidad que subyace bajo la misma, que es la que quiere reflejar en esta película. No sólo habla de una carencia de libertades individuales, sino de la lacra de la violencia que domina la ciudad y el país y donde más que nunca nos llega a decir que “*el hombre es un lobo para el hombre*”¹⁶¹.

Carpenter, en todo momento, intenta introducir al espectador en su juego, en una falsa objetivación de los hechos en lo que podría calificarse una objetiva subjetivación de los mismos, para hacer cierto su mensaje catastrofista sobre la sociedad estadounidense. La supuesta objetividad viene dada de la naturalidad del relato, de la evolución del mismo, como ya hiciera en trabajos

¹⁶¹ Frase recurrente desde que el filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679) la hiciera famosa en una de sus obras en las que preconizaba el despotismo.

precedentes, pero en este caso de una manera más descarada y palpable. Si con anterioridad creaba historias en torno a un marco cotidiano y supuestamente real, en *1997: Rescate en Nueva York* lo hace en uno por él creado, un futuro apocalíptico diseñado para encauzar su realidad particular. De ahí esa subjetivación antes aludida, porque nace de una situación inventada, y construida para dar pie y cuerpo a su fábula que pretende ser una representación, oscura, del presente, en ese repetitivo mensaje con el que insiste en esta su primera etapa cinematográfica. La fórmula tiene unas premisas sencillas, como sencillos son todos los planteamientos en la práctica totalidad de sus obras. Se rebela contra el sistema porque considera que conduce al caos, la falta de libertades y el abuso de poder. Da un paso hacia adelante en su visión pesimista y se atreve a pronosticar, en clave futurista, hacia donde conduce ese Orden predominante y estereotipado, y de ahí surge la fábula y las metáforas. Crea un futuro construido sobre unos cimientos del presente¹⁶², un presente que dibuja caótico y que da pie a un estado casi policial, sin apenas diferencia moral entre el Bien y el Mal, donde buenos y malos no se ajustan a los modelos habituales y todo está impregnado de sombras. Ahí radica la subjetividad del planteamiento y en el seno de la misma, se mueve por una lógica objetiva, pero que no deja de ser un cierto fraude¹⁶³, un engaño, para crear su metáfora y su crítica.

Partiendo de esta premisa, esencial para la comprensión global del filme, vuelve a hacer de la narración su arma más vital para desarrollar toda la historia. Huye del artificio, del truco fácil, del efectismo por el efectismo y se centra en el contenido de los hechos y, como es habitual en él, ignora todo planteamiento preliminar excesivamente largo y tedioso. Esto no conlleva a la carencia de una introducción, porque es un elemento básico en el cine carpenteriano.

La narración se basa en la propia imagen y los diálogos tienen un peso específico secundario. Los mismos sirven para apuntalar situaciones y, sobre todo, para crear un clima de opinión muy cercano al carpenteriano o totalmente opuesto al mismo, dependiendo siempre del personaje en liza. Todo el objeto de la

¹⁶² La película, en su introducción, arranca en 1988, siete años por delante del año de producción, pero en un marco que puede entenderse como actual, para encadenar el futuro que narra con el presente.

¹⁶³ Obviamente, cuando se habla de "fraude" se refiere al planteamiento engañoso, al hecho de querer hacer una película objetiva con unos pilares subjetivos, no a que la película sea un engaño, en el término literal del vocablo.

narrativa, y por tanto de la película, es crear una atmósfera apocalíptica, un universo de caos y destrucción auspiciado desde el Orden. Su planteamiento va más lejos al convertir al verdugo, el Orden, en víctima de su propio monstruo, al caer el presidente en manos de los enemigos más acérrimos del Gobierno. No es nuevo este desarrollo en el cine de Carpenter. En *Asalto a la Comisaría del Distrito 13*, los contrarios al poder atacan a un símbolo del mismo, una comisaría; en *La noche de Halloween*, la primera víctima de Michael Myers es la hija del jefe de policía del pueblo, símbolo de la autoridad; en *La niebla* todo un pueblo, que metafóricamente representa al estado americano, es asediado por los fantasmas del pasado. El giro que existe en esta nueva película es la más que dudosa diferenciación que hace del Bien y del Mal, porque se confunden.

El clima de destrucción predominante en un diseño de producción espectacular y que se llevó la mayor parte del presupuesto. Esa destrucción y esa noche perenne son claros síntomas de una situación nada alentadora, como lo describe la revista “Dirigido por”:

Ya no existen localidades presuntamente idílicas como Haddonfield o Antonio Bay, sólo alambradas, puentes minados, helicópteros que rastrean y neutralizan cualquier conato de fuga, radares, policías semejantes a robots y armas hiper sofisticadas. Los antaños orgullosos y brillantes rascacielos son ahora oscuros y siniestros monolitos, testimonio del fin de la civilización, de la humanidad misma.¹⁶⁴

Carpenter se vale de la cámara para que sea testigo fiel del relato y se sirve de la imagen para que sea la que hable y evolucione como si tuviera vida propia, siempre con el pretexto de proseguir las andanzas de Plissken. Éste se pasea por las calles de un Nueva York destruido. No existe la luz, sólo la oscuridad. Los atisbos de vida, en principio, son mínimos y el espectáculo, dantesco. Tras el capítulo paródico en el que presenta al taxista que contempla feliz un zafio espectáculo musical, en lo que puede entenderse como una burla

¹⁶⁴ Ibidem.

más hacia Broadway, Carpenter pone en boca de Plissken una frase representativa:

– Ya no existe la compasión humana.

Frase que dice cuando descubre el localizador del presidente en la muñeca de un vagabundo y se lo hace saber a Hawk con el deseo de abortar la misión por la dificultad de hallarlo, pero éste, lejos de compadecerle, asegura que le matará si regresa sin el presidente. Este capítulo es un elemento más de la ambigüedad del filme, que recoge una realidad sórdida en la que no tiene cabida ninguna compasión.

Todos estos elementos entran a formar parte de la narración y constatan, como es habitual en el cine carpenteriano, que el argumento es algo secundario, porque lo realmente importante es el cuerpo narrativo, del que se vale el director para trasladar al espectador sus inquietudes en torno a la realidad social estadounidense. También lo ve así Ramón Freixas:

Para Carpenter, lo fundamental es el ritual de la puesta es escena, siendo la historia a narrar la anécdota. Narrar es ante todo su finalidad y si el pretexto, el argumento a desarrollar, es hueco o está agujereado por errores o baches, no importa en absoluto.¹⁶⁵

Hay que ser un narrador de raza para que una película pueda salir adelante gracias a una planificación en la que el argumento y el guión no son las partes más cuidadas, y donde no se cae en el efectismo de supeditar la historia a los efectos especiales o la truculencia. Carpenter lo hace, valiéndose de una puesta en escena ejemplar, sabiendo manejar con maestría la cámara, ajustando los encuadres, dotando a los personajes de una personalidad muy marcada, creando, de alguna manera, estereotipos. Todo ello conjugado con una acción constante, incluso arrolladora, con escasez de diálogos, pero brillantes e, incluso, hasta filosóficos en algún momento, hacen de la película un perfecto y sabio ensamblaje

¹⁶⁵ Freixas, Ramón: *John Carpenter: La geometría como pasión*. “Dirigido por”, noviembre 1981. Página 46.

de piezas que cumplen, a la perfección, con su objetivo. Ramón Freixas lo destaca de forma notable:

1997: Rescate en Nueva York, *perfecto ensamblaje entre acción y efectos especiales. Allí, pues, donde otros cineastas han fracasado, en proyectos de envergadura, Carpenter alcanza una brillante madurez que le reputa como un excepcional narrador. Porque eso es lo que es y este filme lo atestigua. Partiendo de una escuálida anécdota, el secuestro y ulterior operación de rescate del presidente de los Estados Unidos, se organiza un perfeccionista mecanismo bajo la atenta mirada de una cámara en continuo movimiento que sigue afanosamente los desplazamientos de los personajes. Es un cine donde se privilegia, ante todo, la acción. No hay un instante de respiro y si existen ciertas lagunas de guión, se hallan perdonadas por la vitalidad de una dirección que no deja cabo suelto para el aburrimiento. No es el guión lo fundamental, sino su ilustración.*¹⁶⁶

De alguna manera, Carpenter sigue la máxima de Samuel Fuller respecto a su visión de una película:

*La película es como un campo de batalla: amor, odio, acción, violencia, muerte... en una palabra, emoción.*¹⁶⁷

A esta máxima, Carpenter le añade la narrativa. Pero la imagen que da relevancia gira en torno a la descripción, a que sean las propias imágenes las que hablen con el espectador, como siempre hacen en todas las películas de este director, pero siempre de manera alejada a los convencionalismos del cine estadounidense por excelencia. Ya se apuntó este tratamiento al inicio de la película, valiéndose de la Estatua de la Libertad para reflejar la carencia de

¹⁶⁶ Freixas, Ramón: op. cit. Página 51.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

libertades, además de convertir Nueva York, corazón económico del capitalismo mundial, en una prisión de máxima seguridad. Esta sucesión de iconos se prodiga tras la entrada de Plissken en la penitenciaría. Un *travelling* persigue en todo momento al Serpiente mientras recorre distintas calles de Nueva York. Es la excusa ideal que busca Carpenter para ese virtuosismo visual. Se vale del protagonista, como luego de otros personajes, para ser referente de la cámara, cuyo objetivo principal no se ciñe exclusivamente a sus andanzas, sino al entorno, al contexto en el que se mueve. Calles vacías, destrozadas, remarcadas por unos encuadres en los que se recoge una atmósfera sibilina e inquietante, resaltada por la pantalla panorámica, en la que Plissken parece deambular por los restos de una civilización perdida o destruida, que agudiza en varios momentos con una semblanza de un lugar carcomido por la muerte, la miseria y el caos. Varios ejemplos pueden servir para ilustrar estas ideas. Cuando Plissken regresa a los restos del avión presidencial tras hallar el localizador del presidente en la muñeca de un vagabundo Carpenter deja que sean las imágenes las que hablen por sí mismas. Plissken retorna al lugar de origen, entre un silencio abrumador, deambulando solo por las calles de Nueva York, en un claro referente de esa anarquía propia del personaje de no aliarse con bando alguno que no sea él mismo, lo que le condena a una vida en soledad, marginado por una sociedad que no le entiende.

Una vez que llega a su destino, en una larga escena en la que los diálogos no existen, pero sí la fuerza y la expresividad de la imagen; se sienta, preocupado, junto a los restos del avión, en un momento de gran elocuencia visual. Su pose, abatido, refleja la crudeza de su momento personal: tiene dentro de sí dos diminutas cargas explosivas que al chocar harán explosión y acabarán con su vida. Sólo existe una posibilidad de evitar ese trágico final, y es neutralizando las cargas. Pero sólo Hauk tiene la facultad de hacerlo y lo hará cuando Plissken llegue a la base con el presidente. El problema es que sólo tiene veinticuatro horas. Todo saldría bien si antes del plazo encontrara al presidente y, sobre todo, a la cinta que lleva consigo, lo que podría hacer siguiendo el rastro de su localizador, pero éste le ha sido despojado, por lo que se antoja poco menos que imposible hallar en Nueva York al presidente en tan corto espacio de tiempo. Todo esto es lo que pasa por la mente de Plissken, y del espectador, mientras

espera sentado junto al avión destrozado, tal vez una imagen premonitoria de su final, en un mundo sin futuro, sin esperanza. En ese momento, siempre en una larga secuencia carente de diálogos, y bajo la atenta vigilancia de la pantalla panorámica, Plissken busca, con la mirada, la procedencia de un estruendo y descubre, atónito, a un ser que se mueve en la noche, más bien parecido a un animal, por sus ropas mugrientas y raídas y su deambular serpenteante. Este ser golpea las alcantarillas y poco a poco éstas se levantan y de ellas no sólo mana un humo característico, sino todo un ejército de seres más parecidos a *zombies* que a seres humanos, buscando, sin mediar palabra, algo o alguien que llevarse a la boca. Carpenter crea, en esta escena, larga pero sin pronunciar una sola palabra, uno de los momentos más lúgubres sobre la sociedad estadounidense que haya recogido el cine. Destrucción, muerte, fatalidad, falta de compasión, degradación extrema del ser humano, convertido casi en un animal de rapiña, todo ello en un ambiente oscuro, como preconizando un negro porvenir. Desolador y, a la vez, magnífica elocuencia la carpenteriana.

Esta dura y tensa escena, propia de una mente que atisba el futuro con pesimismo, sigue adelante cuando Plissken, al verse sorprendido por una vorágine que surge del subsuelo, huye y se pone a salvo dentro de los restos de una vivienda y allí se topa con una reproducción de sí mismo. Es, tal vez, la licencia que se da Carpenter para dejar constancia de que en el mundo hay más de un Plissken y más de un Carpenter. Plissken se encuentra con una mujer que le informa de la tribu que acaba de salir del subsuelo y con una frialdad tan natural como terrible le dice:

– Estamos a fin de mes y salen a buscar comida.

Brutal descripción de lo que se supone es un grupo de seres humanos. Esta mujer, que apenas se inmuta al ver a Plissken y sólo le interesa escapar con él de la prisión, le pide un cigarrillo, otro elemento que les une y les diferencia, a la vez, de la norma social. Analizando estos segundos de vida del personaje, antes de que los *zombies* penetren por suelos y paredes, y acaben con ella, puede asegurarse que se rige por los mismos pensamientos que Plissken: individual, ansiosa de libertad, ideas fijas e imperturbable. La presencia de esta mujer pudiera

entenderse como la última esperanza carpenteriana de esa sociedad que dibuja, caótica y apocalíptica; todavía hay soñadores, personas libres que se rigen por sus propias ideas, aunque son absorbidas por la propia sociedad que se encarga de acabar con estos idealistas, lo que representa con el ataque de que son víctima y acaban con la vida de este calco femenino del protagonista.

Otro de los momentos en los que se recoge el dramatismo que el director marca sobre el futuro social, es el paso de los protagonistas por Broadway. Allí, una vez más, una masa humana más cercana a bestias que a hombres, atacan de forma despiadada y sin motivación aparente el vehículo. Carpenter recrea el momento de forma idéntica que en el caso anterior: nulidad de diálogos, anarquía absoluta de movimientos, carencia de explicaciones que den una razón a los agresores de su violencia, ausencia de respeto hacia la vida ajena y carencia de sentimientos y sensaciones incluso cuando algún compañero es abatido. Aunque esta segunda escena cuenta con un agravamiento de la situación respecto a la anterior no tiene la fuerza ni la expresividad de aquella. La escena en la que los *zombies* salen del subsuelo es uno de los momentos más memorables de toda la película. La expresividad que irradia la escena, su buen diseño con un encuadre perfecto y un uso acertado de la pantalla panorámica que recrea la imagen con unos *travellings* espectaculares; resume en tan sólo unos pocos segundos todo el contenido social que pretende lanzar Carpenter con la película: ante un panorama desolador, una ciudad devastada, oscura y muda, surge del subsuelo, como ratas, una raza inmundada a la caza de todo aquello que pueda servirles de comida. Es el hombre contra el hombre, es la sociedad que se aniquila así misma, es el fin de la civilización. Es, el caos. Esta fusión de elementos cinematográficos en la puesta en escena es una de las características del cine carpenteriano:

Una puesta en escena cuidada al milímetro, valorando al máximo la composición del encuadre – muy destacado por el impactante uso del formato panorámico – y un tenebrista empleo de la luz y el color. El poder de la imagen con

*sus múltiples implicaciones poéticas y dramáticas, la esencia del talento carpenteriano, su sello y su firma.*¹⁶⁸

Esta puesta en escena, este cuidado de todos estos elementos altamente significativos para que genere una especial elocuencia, da paso a la recreación de una atmósfera muy particular, vital para el sentido narrativo de la película, que también se destaca en esta revista. Hace énfasis en el sabio manejo de todas las posibilidades, desde la planificación detallada de cada encuadre, a explotar las posibilidades del decorado, siempre en pos tanto de la acción como del propio contenido social de la narrativa:

*Sutil pero evidente protagonismo pasivo en la creación de atmósferas. Aparte, la fuerte presencia del espacio, gracias a la amenazadora ubicación de objetos y personajes en el mismo – muy acentuada por la profundidad de campo y las peculiaridades arquitectónicas del decorado – activa el dinamismo de la acción.*¹⁶⁹

La película podría haber acabado perfectamente tras la escena de la tribu que surge del subsuelo, porque llegado ese momento, todo el contenido y toda la fábula que quiere proponer están ya definidos, a lo que se suma el pesimismo último, expuesto en la conclusión del filme, como también comparte Ramón Freixas:

*Es también la expresión del pesimismo y escepticismo de Carpenter hacia los valores morales de la sociedad americana, cuestionada por Plissken en su desconfianza/sabotaje del discurso final del presidente.*¹⁷⁰

Además de estos apuntes, los planteamientos formales del guión pasan a un segundo plano en beneficio de la propia acción, sin descanso, hasta el final.

¹⁶⁸ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, noviembre 1995. Página 51.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Freixas, Ramón: op. cit. Página 53.

Carpenter no duda un momento en solventar situaciones de la forma más vulgar y simple posible, si ello beneficia a la propia dinámica del filme, que es a fin de cuentas lo primordial. Debido a ese parámetro, Plissken siempre hallará un coche en el que huir cuando esté en una encrucijada difícil de salvar; siempre encontrará, en el último momento, aquello que le dé una nueva oportunidad de éxito y siempre contará con una oportunidad más que el resto de los personajes, que no gozarán de tal privilegio.

Un ejemplo para ilustrar esta idea en torno a la vaguedad del guión se puede centrar en el particular combate de boxeo que organiza el Duque tras capturar a Plissken cuando pretendía escapar con el presidente. Es un combate desigual, preparado para que el Serpiente sea el perdedor y pague la derrota con su vida. Todo lo tiene en contra: ha sido traicionado por Cerebro, quien para salvar su vida le entrega al Duque. Al ser detenido, le quitan su localizador, único medio de contacto con Hawk y única forma de que sepan que está vivo y contar con una mínima posibilidad de ayuda. Es decir, está solo, más solo que nunca, atrapado en un medio hostil y ante una muerte segura. Carpenter no disimula su carencia argumental, tampoco es algo que parezca importarle, siempre que el resultado final vaya a favor del resultado pretendido. Por esta razón, logrará Plissken acabar con la vida de su forzado contrincante y verá, por casualidad, como alguien del público, de las cientos de personas congregadas para ver el espectáculo, lleva el localizador en la muñeca y está, precisamente, junto al ring y le da tiempo a pulsarlo y huir. Una solución muy al estilo del principal personaje de Ian Fleming¹⁷¹, aunque muy alejado de los métodos refinados y ortodoxos de aquel. Es, tal vez, la nota comercial de una película que se vale de esas connotaciones predeterminadas por el cine de masas, pero para ponerlo al servicio de la película y del propio mensaje subversivo. Y esa comercialidad la reconoce Carpenter en esa misma escena, en la que alguien de entre el público porta a sus espaldas un gran rótulo donde se puede leer “Coca Cola”, un guiño al propio mundo consumista y a la vez una crítica al mismo; aparece en todos los eventos y en esta velada no iba a ser menos y lo implanta en un mundo carcomido por ese propio consumismo, como uno de los supervivientes de la masacre. El guiño es evidente.

¹⁷¹ Creador de James Bond, el agente 007 con licencia para matar, al servicio de su Graciosa Majestad la Reina británica.

La sociedad americana está dominada y controlada por el caos, la violencia y un sistema opresor y autoritario, pero el capitalismo a ultranza, el afán por promover el consumismo siempre estará presente en el contexto social que sea. Esta idea será el centro argumental de una de sus películas más complejas, *En la boca del miedo*.

El resto se mueve siempre en vertical, progresando de forma paulatina y sin pausa, con momentos muy interesantes, algunos de ellos ya analizados. De entre ellos, hay que rescatar nuevamente la configuración que hace Carpenter del presidente americano, retenido por el Duque, quien le obliga a gritar que el jefe es él y el hombre más poderoso de mundo. Ese momento da origen a una segunda secuencia cargada de un humor negro y una ironía socarrona por parte del director. Cerebro y Maggie, mientras Plissken lucha por su vida en un ring, quieren hacerse con el presidente y para ello han de engañar a Romero, uno de los esbirros del Duque. Lo hacen asegurando que el presidente tiene unas cápsulas de cianuro escondidas y hay que hallarlas “*porque se las podría tomar y el Duque no quiere un presidente muerto*”, puesto que quiere intercambiar su vida por la libertad de los presos. La ironía y el humor negro de Carpenter son notorios, así como la propia estupidez de Romero¹⁷², dado que la cobardía del presidente descartan, por sí misma, cualquier intento de quitarse voluntariamente la vida.

Burlas carpenterianas aparte¹⁷³, el relato apuesta por un final que deriva, si cabe, hacia lo grotesco. Por esta razón, lo que hasta ese momento era poco menos que un imposible, escapar de Nueva York y de las garras del Duque, Plissken lo consigue con una insospechada facilidad, a la vez que todos sus compañeros de viaje dejan su vida en el camino menos él y el presidente.

El último tramo del filme, una vez que Plissken y el presidente han sido rescatados sanos y salvos de la prisión, es cuando Carpenter vuelve a retomar su pensamiento y deja entrever la desconfianza hacia el sistema. Olvida ya el sentido de la última media hora, en la que la acción eclipsa el resto de posibles

¹⁷² Este personaje está creado en honor de George A. Romero, director de *La noche de los muertos vivientes* que también tiene fuerte repercusión en *1997: Rescate en Nueva York*, a través de las figuras humanas que parecen ser *zombies*. Carpenter es muy dado a dar a sus personajes nombres característicos, y este personaje, contrapuesto a Plissken, Cerebro o Duque, al carecer de inteligencia y sólo moverse por lo que se le dice, se asemeja más a un *zombie* aventajado que a un ser humano. Sus rasgos, su forma de moverse, sus gestos o sus espasmos, se equiparan a un ser descerebrado y no cabe duda que es un guiño al espectador para homenajear la película antes citada.

¹⁷³ Que más que burlas hay que entenderlas como el afán del director por ridiculizar la figura del presidente de los Estados Unidos.

mensajes y, al igual que en los primeros minutos, vuelve al cariz más filosófico. En primer lugar, cierra el círculo por el que ha dibujado la cobardía presidencial. Si con anterioridad lo había mostrado como un ser sumiso, con una carencia total de integridad y orgullo, ahora lo dibuja como un asesino más, como el Duque al que acribilla desde lo alto del muro. Le esboza como un ser amoral, sin más principios que su propio narcisismo, que bien podría decirse que es otro Duque, pero al otro lado del muro. Luego, termina el trazo con suma frialdad, al destacar su carencia de humanidad, su mensaje hueco y vacío, su falta de compromiso hacia los administrados y con una indiferencia absoluta hacia la vida humana. Esta es la conclusión a la que se llega cuando, una vez a salvo, el presidente se prepara para salir por televisión. En ese momento, se le acerca Plissken y el presidente le agradece su ayuda y le da pie a que le pida "*lo que quiera*". El presidente, posiblemente, pensaba en ese momento que estaba frente a un mercenario con ambiciones de poder y dinero y no ante un idealista que sólo sueña con la libertad y la justicia, en su grado más natural. Por esta razón se ve sorprendido cuando el Serpiente sólo le pide la opinión por los que han muerto por ayudarle. El líder político, con el cinismo propio de quien no cree en sus propias palabras, replica con una respuesta con olor a discurso propagandístico, tan hueco de contenido como de intención: "*La nación entera agradece su sacrificio*" para, seguidamente, recordar a Plissken que "*dentro de un minuto salgo por televisión*". Carpenter dibuja un poder enfermizo, preocupado de la imagen, de las palabras, no de los hechos. Y la prueba está en que el presidente prepara un discurso en busca de la paz mundial, cuando en su país es incapaz de arbitrar justicia. Para el presidente, su bienestar es el bienestar del resto de la población, lo que es igual que decir que siente un desprecio absoluto por sus conciudadanos.

Es ese pesimismo hacia el sistema, al que no da ninguna credibilidad, de ahí que Plissken, en un nuevo arranque de libertad y rebeldía, boicotee el mensaje presidencial, cambiándolo por una cinta musical y destrozando el original. Pero, además, se vale de este último momento para arremeter contra un sistema que tacha de ineficaz. Ineficaz porque lo importante de la misión no era la vida del presidente, sino el mensaje que lleva consigo en una cassette, como en algún momento dice Plissken ("*mañana no valdrá nada la vida del presidente*").

Segundo, la falta de reacción del mandatario, incapaz de ofrecer el discurso por sí mismo y delegar tan delicada misión a una grabación, que se supone ha sido preparada y asesorada, y de la que él, como primer mandatario, posiblemente no tenga conocimientos reales de su significado; de ahí la necesidad de una grabación, lo que relega su figura a una mera comparsa de un sistema que se rige por unas normas preestablecidas para perpetuarse, sin más.

3.5.4. – *WESTERN URBANO*

Un aspecto que no puede, ni debe, pasar desapercibido en *1997: Rescate en Nueva York* es su estética, y más concretamente, su estética de *western*. *1997: Rescate en Nueva York* posee las connotaciones clásicas del *western*, y más concretamente de aquellos realizados a partir de la segunda mitad de siglo, que tanto admiraba Carpenter en su juventud, y que estaban firmados por Ford o, sobre todo, Hawks. En aquellas películas, al igual que en otras muchas de aquellos años, el grito a la libertad era algo más que un himno y esa libertad se representaba en un vaquero, solitario, que vagaba por las áridas tierras del Oeste defendiendo la Justicia y enfrentándose a hordas de todo tipo, que por regla general estaban aliadas con el poder establecido, bien por hacer valer del mismo en beneficio propio, bien por la propia corrupción del sistema. Carpenter refleja, en la personalidad de Snake Plissken, ese mismo aroma de libertad, pero cambia las llanuras del Oeste por la devastación de Nueva York, que recorre también en solitario, enfrentándose a las catervas de salvajes que se mueven por ansias de poder y carentes de toda moral. Esta característica, la hereda del *western*. A menudo, en este género se presenta al personaje central como un solitario en pugna por su supervivencia y que ha de enfrentarse a la colectividad. Esta similitud de aspectos se puede hallar al comparar la personalidad de Plissken con el perfil de esos vaqueros antes aludidos, como lo describe Carlos del Hoyo:

Los filmes del Oeste, por ejemplo, muestran con frecuencia la imagen de un hombre solo frente a la inmensidad del salvaje territorio inexplorado, para, a continuación, lanzarnos el mensaje de la soledad como un factor de pureza e integridad del que carecen, como contraposición, las reuniones

*humanas (...) El western se vuelve hacia los oprimidos, los antihéroes, en su última etapa, promoviendo una crítica social hasta entonces olvidada por sus autores.*¹⁷⁴

Pero no son éstas las únicas connotaciones que se encuentran en el personaje de Plissken que hacen pensar de él en la figura del vaquero. Otros detalles como su forma de vestir, su barba de varios días o sus cartucheras remiten directamente al *western*.

Al margen de esos apuntes, se pueden encontrar otros que hacen pensar en la idea del *western*. Uno de ellos es la presencia de Lee Van Cleef en el reparto. Lee Van Cleef fue uno de los mayores exponentes, junto a Clint Eastwood y Eli Wallach, del subgénero del *western*, implantado por Sergio Leone, conocido como el *spaghetti-western*. No son pocos los críticos que entienden que la presencia de este actor hace pensar en influencias de este tipo. Carpenter, además, asegura que entre los directores que más han influido en su forma de hacer cine está el propio Leone y de hecho, al personaje interpretado por Kurt Russell se le pueden hallar no pocas coincidencias con el tipo duro e impertérrito que solía encarnar Clint Eastwood en los filmes del director italiano. En ambos casos, estos personajes son duros, violentos, soñadores, luchan por su bienestar y se preocupan de su propia vida y no suelen ser esclavos del poder o del dinero. Su vocabulario también suele coincidir: frases cortas, directas y un humor socarrón e irónico.

Además del perfil de los personajes, se pueden hallar otros elementos que llevan a la conclusión de la presencia del *western*, como se analiza desde la revista “Dirigido por”:

1997: Rescate en Nueva York, bajo sus vistosos ropajes de apocalíptica ciencia-ficción, se camufla un tópico western – el género favorito de Carpenter –, cuyo esquematismo es influencia de su rijosa variante italiana, pródiga de tipos duros, perversos, sucios, cínicos y letales, en situaciones

¹⁷⁴ Hoyo, Carlos: *El terror, el western y la ciencia-ficción*, de la colección “La filmoteca en vídeo”. Madrid: Ediciones Penthalon, S.A., 1990. Página 153.

abracadabrantas impregnadas de violencia. La presencia de Lee Van Cleef no es el único indicativo al respecto. Los hoscos modales del personaje encarnado por Kurt Russell, su físico – melenudo, barba de una semana, parche en el ojo, botas altas y musculosos brazos –, su estridente apodo – Serpiente – y su parco y lapidario verbo – “no te mataré ahora, quizá más tarde”, le escupe a Hawk –, refrendan lo antedicho.¹⁷⁵

Esta misma tendencia se repetirá en **2013: Rescate en Los Ángeles**, en la que Carpenter no dudará en calificar la película como un *western* futurista y en el que se pueden hallar momentos que son un claro homenaje al cine de Sergio Leone.

3.5.5. – CONCLUSIONES

La primera conclusión que el espectador detecta tras presenciar **1997: Rescate en Nueva York**, siempre que conozca sus anteriores trabajos, es el giro que Carpenter da a su obra y su contenido. De ponerse al frente de historias que bien pueden trasladarse al contexto social y político de los Estados Unidos, pasa a una fábula en la que hace un duro análisis de la situación de su país, de la precariedad en las libertades, de la violencia extrema que se apodera de la vida cotidiana, del doble lenguaje de los mandatarios. Si bien ya había abordado estos temas en sus anteriores trabajos, no los había trasladado a la pantalla de manera tan fría y calculadora, en lo que es un ataque visceral al modelo social que han forjado los gobernantes estadounidenses.

1997: Rescate en Nueva York es algo más que un cómic futurista, es la visión de una América oprimida, sin libertad, donde el poder se sitúa por encima del Bien y del Mal; según, siempre, la visión de Carpenter, que volverá a retomar esta idea y este mismo diseño en **2013: Rescate en Los Ángeles** que, si cabe, es aún más tremendista, más crítica, más ácida y más contundente en sus planteamientos. Y hay que entender la película como una crítica feroz porque, en este caso, el director carece de coartada. La de las películas anteriores no era otra que radiografiar la realidad: bandas callejeras o psicópatas, ahondando en el

¹⁷⁵ *Ibidem.*

problema de la inseguridad ciudadana. Pero en esta nueva película, al crear una historia de corte fantástica, crea un nuevo contexto, que aunque pueda entenderse como una exagerada visión de la realidad, ya no tiene la coartada de la misma, con lo que se despoja abiertamente de su careta para arremeter con dureza el sistema político del país.

4. – LOS GRANDES ESTUDIOS: DE LA GLORIA AL FRACASO

4.1. – LA COSA

Ficha técnica

La Cosa (The thing), Estados Unidos, 1982.

Director: John Carpenter.

Productores: David Foster y Lawrence Turman.

Productor ejecutivo: Wilbur Stark.

Productores asociados: Larry J. Franco y Stuart Cohen.

Producción: Turman-Foster Company para Universal Pictures.

Guión: Bill Lancaster, basado en “Who goes there?”, de John W.

Campbell jr.

Fotografía: Dean Cundey (technicolor y panavisión)

Operador: Raymond Stella.

Diseño de producción: John J. Lloyd.

Dirección artística: Henry Larrecq.

Decorados: John Dwyer y Graeme Murray.

Música: Ennio Morricone.

Montaje: Todd Ramsay.

Ayudantes de dirección: Larry J. Franco, Jeffrey Chernov y Michael

Steel.

Jefe de producción: Robert Latham Brown y Fitch Cady.

Sonido: Thomas Causey, David Katz, Bill Varney, Steve Maslow y

Gregg Landaker.

Efectos especiales: Albert Whitlock y Roy Arbogast.

Vestuario: Ronald I. Caplan y Gilbert Loe.

Maquillaje: Ken Chase, Phyllis Newman y Rob Botin (efectos).

Duración: 109 minutos.

Intérpretes: Kurt Russell (R. J. MacReady), A. Wilford Brimley (Blair), T. K. Carter (Nauls), David Clennon (Palmer), Keith David (Childs), Richard A. Dysar (Dr. Cooper), Charles Hallahan (Norris), Peter Maloney (Bennings), Richard Masur (Clark), Donald Moffat (Capitán Garry), Joel Polis (Fuchs), Thomas Waites (Windows), Norbert Weisser (El noruego), Larry Franco (El hombre del rifle), Nate Irwin (El piloto del helicóptero) y William Zeman (El piloto).

Sinopsis:

Un grupo de científicos y militares norteamericanos de una base de la Antártida, asisten, atónitos, a lo que parece un acto de locura. Unos científicos noruegos, de otra base de ese país en la zona, persiguen con saña a un perro, al que intentan matar a tiros desde un helicóptero. El animal busca refugio en la base americana y allí, los noruegos morirán abatidos por los americanos, unos, y al explotar el helicóptero, el resto. Los estadounidenses, intrigados por lo sucedido, viajan hasta la base noruega para intentar descifrar el motivo de su comportamiento. Allí, descubren un panorama dantesco, cadáveres mutilados, imágenes de caos, y un enorme bloque de hielo de donde parece se ha extraído algo. También encuentran lo que parece ser un monstruo deforme de apariencia desagradable. De regreso a la base, los sucesos se precipitarán. Descubren que el perro, en realidad, acoge a un ser mutante capaz de copiar cualquier vida y a partir de ahí, la desconfianza será total entre el grupo, al desconocer si alguien está contaminado y acoge al ser, que resulta ser un extraterrestre. La desconfianza, los ataques del ser cuando es descubierto, van mermando el número de científicos y acrecentando aún más el recelo entre ellos. El que se erige líder, MacReady, somete a todos a una prueba en busca de más extraterrestres. Pero todo se desata y, al final, logran acabar con el alienígena, pero destruyendo la base y sólo quedando vivos MacReady y Childs,

condenados a una muerte segura por congelamiento. La duda es si han salvado al mundo de una invasión o, por el contrario, alguno de ellos alberga al extraterrestre.

4.1.1. – INTRODUCCIÓN

La Cosa fue la primera, y en parte, lógica consecuencia de la trayectoria cinematográfica de John Carpenter, tras los éxitos de crítica, pero sobre todo de público y, por tanto, de taquilla¹, de su periplo por el cine independiente; fue requerido por los grandes estudios para ponerse al frente de un proyecto más ambicioso, desde el punto de vista de los costos². Es el resultado habitual de los directores estadounidenses que se inician de forma independiente y destacan poco a poco, bien por la calidad de su obra, bien por los resultados en taquilla de la misma³. Y John Carpenter tenía el sello de ser uno de ellos y no sólo por alguno de esos motivos, sino por ambos. Su periplo por el séptimo arte ha estado plagado de títulos de culto y de cintas emblemáticas que han dado origen a subgéneros dentro de un género, el fantástico; que por aquel entonces era dominado, y lo sigue siendo, por este director, considerado un maestro del mismo. John Carpenter se había forjado un nombre y sus películas eran elogiadas, en mayor o menor medida, por la crítica y excelentemente recibidas por el público, a pesar de su sátira social y su carácter subversivo. Pero por encima de estos “valores”, se vio en él un excelente narrador, el eslabón perdido de la narrativa cinematográfica desde Alfred Hitchcock, Howard Hawks o John Ford. Un cineasta de gran valor, con enorme imaginación y una habilidad innata con la cámara, creador de espectáculo en estado puro y, tal vez, el mejor exponente del cine fantástico del momento.

Este ascenso meteórico, que se dio en los circuitos ajenos a los grandes estudios, hicieron que éstos fijaran sus miradas en él y le tentaran a que

¹ Dos ejemplos son clarificadores, como los más de 160 millones de dólares recaudados en todo el mundo con *La noche de Halloween*, o los cincuenta millones que hizo *1997: Rescate en Nueva York*, taquillajes éstos propios de las películas de los grandes estudios.

² La película tuvo un presupuesto de quince millones de dólares, la mayor parte de los mismos destinados a los sofisticados y espectaculares efectos especiales.

³ Hollywood, en este sentido, no sólo atrae hacia sí a los directores independientes estadounidenses, sino que hace lo propio con los directores de otros puntos del planeta que destacan con obras sobresalientes. Es lo ocurrido, por ejemplo, con el holandés Paul Verhoeven, el alemán Roland Emmerich e, incluso, lo que podría sucederle a los españoles Alejandro Amenábar, que está inmerso en un proyecto producido por Tom Cruise, o Pedro Almodóvar, que también se podría poner al frente de una película producida por los estudios hollywoodienses.

trabajara para ellos. Carpenter, un cineasta que siempre se ha calificado como libre e independiente, pero a la vez como alguien deseoso de hacer dinero, no rechazó la oferta y de este matrimonio de conveniencia nació *La Cosa*; una producción de alto presupuesto, en la que pudo acceder a sorprendentes efectos visuales y de maquillaje, y trabajar bajo unas condiciones muy distintas a los productos de bajo presupuestos. Pero claro, todo tiene un precio, y Carpenter comprobaría rápido como la libertad de acción que contaba en sus anteriores películas era más difícil de conseguir bajo la atenta vigilancia de los grandes estudios. Aún así, *La Cosa* es una excelente película, algunos críticos no dudan en calificarla como su obra cumbre, pero a la vez, sería el principio de un noviazgo, el vivido con los estudios, que acabaría en un dramático divorcio. A pesar de los problemas que le trajo la película, por las críticas recibidas, por perder un trabajo debido al mal funcionamiento en taquilla, habla de *La Cosa* con especial cariño, además como una muestra de reforzar su lado más subversivo:

*Tenia que abrazar mi lado oscuro. La Cosa cambió
mi carrera, pero la quiero.*⁴

4.1.2. – BAJO UNA MISMA IDENTIDAD

La Cosa es, sin lugar a dudas, uno de los mejores títulos de toda la filmografía de John Carpenter y aventuraba, un futuro más que halagüeño para este director, que parecía que iba a seguir el camino de algunos de los grandes de Hollywood que, como él, se iniciaron en proyectos de bajo presupuesto y acabaron siendo parte esencial de los grandes estudios⁵.

En el paso del cine independiente al del gran presupuesto, tuvo su mayor acierto en no renunciar a ser él mismo, a su identidad, a su filosofía, a su forma de hacer cine y de expresarlo, y ahí radica, sobre todo y ante todo, la calidad y el perfecto acabado de *La Cosa*. Este estilo propio se detecta en diversos

⁴ Golder, Dave: *Entrevista a John Carpenter*. "SFX", abril 1997.
<http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

⁵ Dos nombres son más que significativos en ascensiones meteóricas. George Lucas, que obtuvo un respaldo de los estudios después de su excelente *American Graffiti* (1973), se puso tras las cámaras para realizar *La guerra de las galaxias* (1977) y a partir de ahí, se instaló ya como uno de los grandes de Hollywood. Camino similar siguió su amigo Steven Spielberg, un gran desconocido cuando realizó su ópera prima, *Loca evasión* (1974), que no obtuvo respaldo ni de crítica ni de público. No sucedió lo mismo con *Tiburón* (1975), realizada con tres millones de dólares y convertida en película de culto que le abrió de par en par las puertas de los estudios hasta convertirlo en lo que es hoy, el 'rey Midas' de Hollywood.

aspectos de la película. A pesar de trabajar para una gran productora, siguió fiel a su equipo. Se buscó la cercanía de Larry J. Franco, uno de sus habituales productores que, en esta ocasión, colabora como productor asociado. Dean Cundey sigue como director de fotografía y Raymond Stella, como operador. Mirando el reparto, también se descubre esa tendencia carpenteriana, que tiene su base en el protagonista, Kurt Russell, amigo de Carpenter. Otros miembros del reparto, como Keith David, un extraordinario actor que suele frecuentar la Serie B y que trabajaría nuevamente a las órdenes de Carpenter en su obra más pragmática, *Están vivos*.

Otras connotaciones evidenciaron su personalidad en esta producción. La más relevante, la propia temática del filme. No deja de ser altamente significativo que en esta nueva andadura cinematográfica eligiera el relato de J.W. Campbell Jr., *Who goes there?*⁶, el mismo que treinta y un años antes había sido elegido por su admirado Howard Hawks para la realización de *El enigma de otro mundo*. Puede entenderse como una clara reivindicación por los viejos narradores y lanzar, a su vez, un mensaje claro a sus nuevos patronos: el hecho de trabajar con grandes presupuestos no iba a variar un ápice su forma de ver el cine. Claro que Carpenter aún no sabía dónde se había metido. Lo iría notando más adelante y, sobre todo, a raíz de su posterior trabajo, la mediocre y casi carente de interés, *Christine*.

A pesar de esa vinculación con el mundo que dejaba atrás, cedió algunas tareas ejecutadas habitualmente por él, como es el caso de la banda sonora, compuesta por Ennio Morricone. Es un dato a tener en cuenta, pues ésta sería la primera película dirigida por Carpenter cuya banda sonora no está compuesta por él. Sin embargo, oyendo los primeros acordes, se pueden reconocer como propios del director y bien podría entenderse como una cooperación muy estrecha con el compositor italiano, o bien, la licencia para componer ese tema que marca la tensión en las distintas escenas.

⁶ John W. Campbell Jr. (1910-1917), literato especializado en el género de ciencia ficción, Campbell fue además director de la mítica revista *Astounding Science Fiction* durante tres décadas, desarrollando una notable labor en dicho cargo. Trabajo que lo convirtió, según palabras de Isaac Asimov, en "la personalidad más extraordinaria de toda la historia de las revistas de ciencia ficción". Aunque, principalmente, fue un brillante y precoz escritor que abrió nuevos caminos para el género, según la opinión de Juan Antonio Molina Foix en su artículo *Pánico en las masas (La década que estremeció América)*. "Nosferatu", números 14 y 15, febrero de 1994.

Carpenter impone su estilo, su sello personal y su impronta en la realización del filme. No olvida sus premisas que, de manera casi obsesiva, han marcado toda su obra: Acotación del marco espacial en el que se desarrolla la acción, que se circunscribe, prácticamente, a un solo decorado, el de la base estadounidense en el Ártico; desarrollo de la acción en un breve período de tiempo, en este caso de entre uno o dos días; aparición de la figura del antihéroe, aquel que ha de tomar las riendas para salvar la vida; enfrentamiento entre el Bien y el Mal y una manifiesta ambigüedad en el final que denota su pesimismo hacia el futuro. Y en el aspecto técnico, retoma, como ya lo hiciera en *La noche de Halloween* con fuerza la figura cinematográfica de la elipsis, para hacer desaparecer de la pantalla los tiempos muertos que nada aportan a la historia y crear una narrativa lineal; estilo narrativo de primer orden, de manera que es éste el que marca el ritmo en todo momento de los acontecimientos; creación de atmósferas de tensión creciente para desembocar en el terror.

4.1.3. – ¿REMAKE O READAPTACIÓN?

John Carpenter siempre ha mostrado un interés por el cine de terror, ha aseverado en no pocas ocasiones que desea crear atmósferas de horror. El mismo Carpenter matiza que aquellos argumentos que piensa que no poseen elementos válidos para asustar los rechaza:

*Alguna vez me preguntaron si quería rehacer **El día de las plantas** (Steve Sekely, 1963), una vieja película de horror sobre plantas, y yo les dije que no creía que pudiera conseguir que las plantas resultaran lo suficientemente espeluznantes.⁷*

Esta aseveración es válida a la hora de determinar si *La Cosa* se trata de un *remake* de *El enigma de otro mundo* o, por el contrario, de una nueva adaptación cinematográfica del relato en que ambas películas se basan. Lo cierto es que no hay un criterio definido sobre el particular y por una razón sumamente sencilla y que se suma a criterios lógicos. En la historia del cine, siempre que se ha filmado una segunda versión (o más) de un mismo texto se ha hablado, por

⁷ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. “Dirigido por”, junio 1995. Página 36.

regla general, de un *remake*, aunque con excepciones⁸. Tomado al pie de la letra, había que entender un *remake*, como una película que se fundamenta en una anterior, mientras que dos películas basadas en un mismo texto literario (nunca un guión cinematográfico), serían dos versiones de una misma obra. Así, por ejemplo, lo entiende la revista especializada “Dirigido por”, cuando afirma:

La Cosa no es un remake de El enigma de otro mundo (The thing from another world), mediocridísima película co-dirigida por Christian Nyby y Howard Hawks en 1951. En cambio, es una adaptación mucho más fiel y creativa de la novela corta en que se basan ambos filmes, “Who goes there?”, publicada en 1938 y obra del estadounidense John W. Campbell Jr.⁹

Elementos de contenido podría también argumentarse para defender la idea de que se tratan de dos versiones de un mismo relato más que de una obra original y su *remake*. La de Howard Hawks se centra más en un terror psicológico, muy al estilo del género de la década de los cincuenta. Películas como ésta y otras, como *Los ladrones de cuerpos*, también en clave política, fueron, con el tiempo, objeto de nuevas adaptaciones en las que se prescindió de la moraleja política y se apostó por historias del género de terror. John Carpenter se aleja de esa connotación subliminal y apuesta por una adaptación más fiel del relato, aunque siempre bajo su prisma; prima el horror físico, que es el eje del relato en cuestión, horror físico que apenas se deja ver en la versión de 1951. A pesar de todo ello no hay que dejar escapar un detalle esencial, como es la pasión de Carpenter hacia Hawks y si este director no hubiera realizado en su día *El enigma de otro mundo*, tal vez Carpenter tampoco hubiera filmado *La Cosa*.

⁸ La novela de Choderlos de Laclos ha sido llevada al cine en tres ocasiones: *Relaciones peligrosas* (Roger Vadim, 1959), *Las amistades peligrosas* (Stephen Frears, 1988) y *Valmont* (Milos Forman, 1989) y en la mayoría de los casos, los críticos no consideran *remakes* a las dos últimas, sino readaptaciones del texto erótico del autor, máxime cuando la cinta de Forman comenzó a fraguarse antes de terminar de rodarse la versión de Frears. Casos similares pueden atribuirse a *Drácula*, de *Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992) o *Frankenstein*, de *Mary Shelly* (Kenneth Branagh, 1994), consideradas por la crítica como versiones basadas en los textos originales de sus autores, no en películas anteriores basadas, en cada caso, de los míticos monstruos.

⁹ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 57.

Carpenter asegura que no es un *remake*, es más, dice que no se atrevería a rehacer el filme de Hawks:

Lo que me inspiró fue sobre todo la novela de John W. Campbell. La única semejanza con la película de Hawks es la situación del relato. No aparecen casi ninguno de los diálogos. No intenté hacer un homenaje a Hawks, sobre todo porque su película es muy buena. No me habría arriesgado a rehacer el filme de un maestro. En todo caso es la película más ambiciosa que he hecho; es muy distinta de lo que haya podido rodar antes.¹⁰

4.1.4. – LA COSA

La Cosa, a pesar de ser una superproducción, denota el particular hacer de Carpenter, algo a lo que está habituado en su periplo por las películas de bajo presupuesto. No obstante, en las de alto coste, esa libertad no es plena y lo sufrió en sus propias carnes por las reticencias que encontró a la hora de llevar a cabo la película a su modo y a pesar de las presiones, logró imponer su criterio, pero le supuso un duro enfrentamiento, como el director admite:

*El momento más difícil de mi carrera fue aceptar quién soy yo en esta industria. Yo hice lo que pensaba que era una gran película (**La Cosa**), y fui condenado por hacerla, porque la gente pensó que era muy exagerada. Tuve que quedarme solo, defendiéndola. Todos los que me rodeaban me dijeron que tenía que modificarla. Ese fue el momento más difícil. En aquel momento tuve que llegar a mi propia conclusión respecto a mi responsabilidad. Después de que pasó todo, me dije a mí mismo que los que no habían estado de acuerdo con el filme se podían ir al demonio. Todos me*

¹⁰ Assayas, Olivier; Le Péron, Serge y Toubiana, Serge: *Entrevista a John Carpenter*. "Cahiers du cinéma", número 339, septiembre 1982. Reproducido en *El cine americano actual, conversaciones con...* Madrid: Ediciones JC, Madrid, 1997. Página 250.

*preguntaban por qué había hecho una película tan oscura y desagradable.*¹¹

Aunque en aquel momento, pareció quedarse solo, lo cierto es que el tiempo le ha dado la razón y la película ha sido, y sigue siendo, elogiada por la crítica y día a día gana más adeptos. Esta unanimidad es avalada por Carpenter, quien ve en la misma, no sólo uno de sus mejores trabajos, sino el momento de su declive, como él mismo asegura:

*La Cosa es una de mis películas preferidas (...) Fue el principio de mi crisis de identidad.*¹²

La realidad es que Carpenter se concienció en llevar a la pantalla una de las películas más terroríficas de los últimos tiempos. Dejó a un lado, relativamente, su crítica social, que había sido su buque insignia hasta el momento, y se centra en ofrecer espectáculo de calidad, terror en estado puro. Sin embargo, no dejaría de lado apuntes altamente carpenterianos en el perfil de algunos personajes, en algunas lecturas entre líneas que pueden hallarse en diversos momentos del relato, pero nunca de una manera tan directa como en obras precedentes. Aunque no renuncia a una de sus señas de identidad, como es la aurora de pesimismo sobre el futuro, que presenta al final con grandes dosis de misterio y desconcierto hacia el espectador. Pero el cineasta va más allá, al introducir el temor ancestral que el hombre padece ante sus miedos y quiso dar cuerpo a esa turbación haciendo una analogía un tanto peculiar, ahondando en uno de los terrores más presentes de la sociedad actual, como es el virus del sida, que mata a todo el que contamina. Carpenter no duda en decir que *La Cosa* es una parábola del mundo actual, una realidad que no quiere admitir el público y de ahí su rechazo inicial:

El público norteamericano no está listo o interesado en un invasor del espacio exterior. Pero yo veía en la película

¹¹ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. "Dirigido por", junio 1995. Página 36.

¹² Delorme, Gerard: *Carpenter por Carpenter*. "Premier", febrero 1995. Página 64.

*una parábola del mundo. Una película diferente sobre el sida. La Cosa es un virus, usted lo coge en la oscuridad. No sabe en quién puede confiar. La Cosa es un virus que entró en su sangre. Es como el mundo en que vivimos ahora mismo. No sólo existe la desconfianza sobre las enfermedades, sino que no confiamos en nosotros mismos, por su color o ideología.*¹³

Carpenter supo dosificar los elementos de que disponía para crear una atmósfera terrorífica y se aupó en un modelo de lujo: *Alien, el octavo pasajero*, del británico Ridley Scott. Existen no pocas coincidencias entre ambos títulos que hacen pensar en que Carpenter tomó este clásico del fantástico como modelo a seguir en, al menos, dos aspectos muy concretos y decisivos a la hora de crear una atmósfera agobiante. El primero, el hecho de desarrollar la acción en un lugar aislado, alejado de toda civilización y sin opción a escapar. Si bien la base científica de *La Cosa* no es el Nostromo¹⁴, es bien cierto que sin estar en el espacio exterior, las posibilidades de huir son nulas. En ese marco, donde no existe posibilidad de escape, un ser extraterrestre va aniquilando, uno a uno, a todos los moradores, que sólo tienen una opción para salvarse, enfrentarse en un duelo fratricida al intruso. Bien podría asegurarse que tanto *Alien, el octavo pasajero* como *La Cosa* están marcados por un mismo estilo a la hora de generar terror a través de la recreación de atmósferas, situaciones, tensiones que conducen a una explosión de terror; aunque Carpenter fue más allá, al ser más feroz, más diabólico, más cruel, en una tendencia que le es ya habitual.¹⁵

No tiene pudor en filmar, con total normalidad, situaciones dramáticas de enorme impacto, como demostró en trabajos anteriores. Para este director, la violencia, el dramatismo, es algo natural, característica innata de la especie humana y de ahí que lo refleje con un realismo tan sobrecogedor como impactante, que alcanza cotas más altas en una historia donde la ficción da rienda suelta a la imaginación. Pero nunca se deja llevar por esa truculencia ni que

¹³ Elrick, Ted: *Fuegos... Inundaciones... Alborotos... Terremotos... ¡John Carpenter!: El príncipe de las tinieblas destruye Los Ángeles*. "DGA Magazine". Febrero 1998.
<http://www.dga.org/magazine/v21-3/carpenter.html>

¹⁴ La nave espacial en la que transcurre la película de Ridley Scott.

¹⁵ No ha de olvidarse que *Alien, el octavo pasajero*, no deja de ser una versión terrorífica de la ópera prima de Carpenter, *Dark Star*.

marque la pauta, porque es el terror y ese ambiente tan tenso como agobiante lo que traslada al espectador.

4.1.4.1. – Características

Carpenter no abandonó ninguna de sus premisas básicas en esta superproducción, y no se dejó atrapar por las tendencias y manipulaciones de los grandes estudios. Apostó por su habitual forma de plantear las historias y siguió fiel al género fantástico y, como él mismo postula, intentó, y consiguió, dosis altas de horror. Y el camino que eligió fue construir una atmósfera adecuada, un marco que de por sí creara ya intranquilidad. Una a una fue calcando sus propias premisas cinematográficas, siempre puestas al servicio de una narración soberbia que marca el ritmo y las situaciones. En el seno de la misma, plantea el eterno enfrentamiento entre el Bien y el Mal, y a diferencia de su anterior trabajo, *1997: Rescate en Nueva York*, en la que se confundían, en este caso retoma posiciones pretéritas y define perfectamente uno y otro bando, aunque con algunas novedades. El Mal es el monstruo extraterrestre que pretende acabar con la colonia científica para, posteriormente, hacer lo propio con toda la humanidad. Como es acostumbrado en sus planteamientos, esta fuerza maligna quiere acabar con todo atisbo de inocencia y bondad, y no sólo provocará la masacre, sino también enquistar las relaciones humanas, provocar enfrentamientos, disensiones y desconfianzas. Al otro lado, el Bien, representado por el grupo de científicos que luchan por su supervivencia y se enfrentarán a este ser alienígena. El matiz viene motivado por la infiltración del Mal entre los que representan el Bien, es decir, entre la colonia científica. La capacidad mutante del extraterrestre, que le permite copiar cualquier forma de vida e imitarla hasta grados increíbles, redundante en una desconfianza entre los científicos. Dudan que algunos de sus compañeros no sean lo que dicen ser, de ahí que desde el Bien se desconfie del propio Bien, temiendo, como dice el refranero español, al lobo vestido de cordero, pero que no deja de ser un lobo al acecho de una próxima víctima. Se puede entender, pues, que apuesta, como en su película anterior, por una cierta ambigüedad entre ambos valores, aunque más disfrazada. El hecho de que el monstruo pueda ser cualquiera, supone que, a ciencia cierta, no se sepa dónde está el Bien y dónde el

Mal, y la incredulidad sea norma entre todos los protagonistas. Incluso entre aquellos que albergan al Mal, para no descubrir su verdadera identidad.

Esta dicotomía del Bien y del Mal está presente con notoriedad relevante y en torno a la misma, levanta el resto de características propias de su cine. En primer lugar, la acotación en el espacio. Sigue fiel a esta condición y la circunscribe a una base científica en medio del vasto territorio que es la Antártida. Se trata de un elemento básico de cara a crear ese estado de ansiedad, que alcanza cotas de claustrofobia. La particularidad de carecer de poco más de un decorado, supone centralizar toda la acción en un lugar muy concreto. Pero esta circunstancia no la dibuja como gratuita, sino obligada: en medio de la Antártida no existe lugar donde huir, máxime cuando uno de los componentes de la colonia inhabilita los medios de transporte (helicóptero y quitanieves) y salir de ese reducto es enfrentarse a una muerte segura. Esto redundo en que la única salida a la situación es enfrentarse al monstruo, como única alternativa a la destrucción.

No serán, no obstante, agentes del gobierno, espías cualificados, soldados entrenados o especialistas en el arte de la guerra los que hagan frente al peligro, sino un puñado de científicos, un grupo de antihéroes que no buscan la gloria, la fama o el reconocimiento, ni tan siquiera servir a su patria o a una causa, sino simplemente salvar sus vidas, esa es su misión. A pesar de todo, existirá un componente supuestamente heroico, aquel que postula el protagonista, MacReady, de acabar con la bestia para evitar la masacre de toda la humanidad. Esta visión épica hay que entenderla desde puntos de vista muy concretos. En primer lugar, una superproducción avalada por los grandes estudios no permitiría un gesto muy habitual en el cine americano, como es convertirse en salvadores no de su país, sino de todo el mundo¹⁶, en lo que podría entenderse una concesión de Carpenter. No obstante, ésta es un tanto engañosa, porque se enmarca en una situación muy concreta, en la que los protagonistas han de ser héroes por obligación y ello les insta, aunque sea sin querer, a luchar por la salvación del mundo a la vez que lo hacen por sus vidas. Pero Carpenter, hábil y rebelde a partes iguales, no quiere dar la idea de sumisión a los estudios y plantea un final en el que las incógnitas son

¹⁶ Ya sucedió en *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), en la que los estadounidenses son los cabecillas contra la invasión alienígena que amenaza a la humanidad. También está presente esta cualidad del cine estadounidense de convertirse en los salvadores del mundo en producciones como *Armageddon* o *Deep impact*, en las que los científicos de ese país salvarán al mundo de una destrucción segura venida del espacio, no de mano de los extraterrestres, sino de los meteoritos de dimensiones gigantescas.

más fuertes que la realidad que pudiera parecer. Dos supervivientes, condenados a una muerte segura por congelación. No da datos fiables de que ambos sigan siendo humanos, o lo que es igual, que deja en el aire la pregunta de que si alguno de ellos, en realidad, es el monstruo.

Otra característica muy carpenteriana es la delimitación temporal. La situación ha de resolverse, por necesidad, en un tiempo corto, el que puede tardar el extraterrestre en acabar con la vida de los científicos si antes éstos no hacen lo propio. En tan sólo un par de días se desarrolla la historia, pero con el uso de las elipsis, el espacio temporal se ve en pantalla como un tiempo semejante al de la duración del filme. Este recurso impregna más, si cabe, el ambiente de esa angustia vital por la supervivencia y ahonda en los parámetros del miedo. El tiempo corre en contra de los protagonistas, a la vez que lo hace a favor del alienígena. Y en este punto se ha de ahondar en la idea anterior de la carencia de valores heroicos entre los personajes, que su única finalidad es distraerse lo máximo posible para que el tiempo pase y un relevo les devuelva a casa. Ese momento de trámite cae hecho añicos con la aparición del monstruo. Una vez más, Carpenter transforma un momento cotidiano, monótono e incluso intrascendente en un verdadero infierno. Estas reflexiones también son coincidentes con las que expone, sobre el particular, la revista especializada “Dirigido por”:

*Carpenter, ayudado por el guión de Bill Lancaster – el cual reescribió en parte el mismo cineasta –, supo atraerlo hábilmente a su terreno ya desde el papel, emparentándolo con anteriores propuestas. La férrea unidad de espacio – la comisaría de **Asalto a la comisaría del Distrito 13**, las poblaciones de *Haddonfield* y *Antonio Bay* en **La noche de Halloween** y **La niebla**, el penal futurista en **1997: Rescate en Nueva York** –, la no menos compacta unidad de tiempo, captada ágilmente por la cámara carpenteriana – las veinticuatro horas de **Asalto a la comisaría del Distrito 13** y **1997: Rescate en Nueva York**, las cuarenta y ocho horas de **La noche de Halloween** y **La niebla** –, siempre localizadas en*

*un hitchcockiano tiempo vacío – el desmantelamiento de un viejo puesto policial, la fiesta de Todos los Santos, la conmemoración de un histórico centenario, la actividad no cotidiana de una cárcel en alerta –, son la sencilla estructura para desarrollar una única situación: el asedio ‘in crescendo’.*¹⁷

La narrativa es, una vez tenidos en cuenta todos los elementos anteriores, clave para la buena conjunción de todos ellos. La habilidad del director en la planificación, en la puesta en escena, en los movimientos de cámara, algunos *travellings* memorables, pausados, para recrearse en el miedo, son ingredientes esenciales para que el terror sea ya toda una realidad y el miedo, ese miedo que tanto gusta trasladar al espectador se palpe. Carpenter muestra su ingenio a la hora de crear emociones, y no le importa si para ello ha de saltarse las normas que, supuestamente, le impongan y encaminado a este resultado, da pruebas de todas sus habilidades, como también lo refleja la revista “Dirigido por”:

*Carpenter es coherente consigo mismo, con su particular idea del cineasta como astuto fabulador, impenitente soñador y audaz creador de emociones, transgrediendo, en la medida de lo posible, toda norma establecida. “El terror y lo maravilloso se dirigen al inconsciente – afirma el realizador – dándole al espectador la oportunidad de expresar o canalizar sentimientos que no están bien vistos por la sociedad. A todos nos fascina lo prohibido”.*¹⁸

El objetivo último del director con *La Cosa* es generar pavor. Queda un poco al margen esos mensajes subliminales expuestos en *La noche de Halloween* y *La niebla*, en contra de un estado moral opresivo y una carencia de libertades, lo cual no supone su total desaparición. Resulta curioso que cuando el cine da un giro a la visión de los extraterrestres, que pasan de ser unos malvados que quieren aniquilar la Tierra, a unos seres tiernos, y con capacidad para sentir y

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

amar, gracias a uno de los éxitos más rotundos de toda la historia del cine, *E.T., el extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), Carpenter da un giro de tuerca y retoma el talante agresivo de los alienígenas, cuando los espectadores se habían hecho ya a la idea de las bondades de los venidos de más allá de nuestro Sistema Solar¹⁹. No deja de ser, cuanto menos, una curiosidad o una subversión más de este cineasta, empeñado en ir siempre contra corriente de los postulados marcados por las tendencias comerciales y los grandes estudios. Pero pagó cara esa osadía y le supuso un ataque frontal por parte de los estudios y buena parte de la crítica del momento, como el director explica:

*La Cosa es una de mis películas favoritas. Pero también una de las experiencias más dolorosas por las que he pasado como profesional. Probablemente mi carrera cambió. Hay que tener en cuenta otras cosas. Dos semanas antes de que saliera mi película se estrenó otra llamada E.T., el extraterrestre que montó un revuelo increíble. Entonces salió mi película que es justo lo contrario que E.T., el extraterrestre. No es una película lacrimógena, sino descarnada, es lo más desagradable que uno puede ver. Me criticaron mucho por las escenas sangrientas. Me dijeron que era un pornógrafo de la violencia. Ya me habían llamado de todo antes y con esta película volvieron a hacerlo. Sin embargo, yo pensaba que había hecho una gran película.*²⁰

Kurt Russell defiende la película y cree que es un clásico del género que, en su momento, no fue entendida y no tiene dudas al asegurar que aún no se ha superado este título a la hora de llevar a la pantalla una historia de terror, y que es todo un clásico del Séptimo Arte:

¹⁹ Fue, precisamente, la aparición en las pantallas de *E.T., el extraterrestre*, uno de los motivos del fracaso en taquilla de *La Cosa*. La película de Spielberg se estrenó varias semanas antes que la de Carpenter y el éxito que obtuvo provocó un rechazo a la propuesta carpenteriana de centrarse en un alienígena devorador de hombres y con ansias de devastar al mundo, muy al contrario de la ternura y humanidad de E.T. Carpenter tuvo, en este caso, verdadera mala suerte.

²⁰ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Via Digital, 30 de diciembre de 1999.

Era una película que daba mucho miedo y creo que John hizo una realización, muy arriesgada. La rodó como yo pienso que debía de rodarse. Además, uno de los motivos por lo que me gustó hacer la película, a parte de trabajar otra vez con John y de que me ofrecieran un papel que raramente me habría ofrecido otro director, fue hacer una película en la que aparecía, probablemente, el más extraordinario monstruo de todos los tiempos. No sé si alguien ha conseguido superar a aquel monstruo, estaba fantásticamente hecho. Desde mi punto de vista, el resultado final es que es una de las mejores películas en las que he trabajado. Estoy convencido de que es un clásico del cine y de que es una gran historia. Yo creo que lo que pasó, y esto lo he hablado con John, es que el público sólo ha sido capaz de soportar y apreciar al monstruo diez años después del estreno y a la vez ha sido capaz de apreciar la historia. El monstruo hacía lo mismo que nosotros, intentar sobrevivir.²¹

4.1.4.2 – Los personajes

Los personajes han sido siempre pieza fundamental en el cine de Carpenter. En *La Cosa*, su protagonismo no alcanza las cotas de analogismos con el *status* social y moral de la sociedad capitalista y conservadora de Norteamérica, aunque la galería de los existentes refleja ese sentir y ese pensar carpenteriano. Desde la lucha por la libertad y la vida por encima de otra condición, a la incredulidad a una realidad que se muestra delante, sin olvidar al arte del engaño como modo de alienar a la sociedad. Pese a no tratarse de una película con un fondo crítico y metafórico, al menos muy remarcado, no olvida esas pinceladas subversivas y esos comportamientos un tanto amorfos de una colectividad que se rige por unas normas a las que dan toda credibilidad, sin que falte quien, aunque las acepte, opte por acatarlas desde la soledad del insumiso.

Esa definición de la sociedad, a través de sus distintos miembros, también se plantea en *La Cosa*. Como en sus anteriores películas, aquellos que, de alguna manera, se mostraban disconformes con la funcionalidad del sistema, se

²¹ Emery, Robert J.: op. cit. Documental de Media Entertainment Inc / American Film Institute, 1997.

convertían en solitarios, porque era el coste de su osadía, la soledad. Es sorprendente la habilidad de Carpenter para crear, en un espacio muy acotado, en una unidad de tiempo muy limitado y en una situación extrema, personalidades no ya diversas, que resultaría obvio, sino altamente significativas a los pensamientos del director. Le bastan algunos gestos, algunas frases o algunos comportamientos, para definir esas conductas

Carpenter prosiguió con su hábito de identificarse, o para ser más exactos, crear un personaje que pensara como él, que fuera, de alguna manera, su espíritu. Sin tener connotaciones abiertamente de crítica social o política, la personalidad de Carpenter aparece encarnada en el personaje principal, que interpreta, no podía ser de otro modo, su amigo Kurt Russell, que da vida en la ficción a R. J. MacReady.²² MacReady es un superviviente, una persona de ideas claras, parco en palabras pero no así en la toma de decisiones. Es decidido cuando las circunstancias apremian porque no le gusta salir derrotado y porque la derrota puede suponer el caos personal o, en el peor de los casos, la muerte. Es un personaje, pues, que se mueve en pos de su propia existencia, buscando siempre la supervivencia como norma vital. Es, como otros tantos personajes carpenterianos, un antihéroe, que ataca al Mal por necesidad, no por vocación, al ser la única forma de seguir con vida. Y como todos los personajes dibujados por este cineasta, el ansia por vivir le hace ser resolutivo, decidido y desconfiado; prudente y escéptico, pues sus creencias no irán del lado de palabras o promesas, sino de hechos. Es, a la vez, una persona cultivada, pero de modales que dejan que desear, ya que no acepta la derrota, su derrota, contra la que se rebelará y de ahí que se convierta en un solitario, debido a su pensamiento, que va más allá que el de la colectividad, que tiene sueños materiales y los suyos son más bien filosóficos o metafísicos, en sintonía con la supervivencia y la libertad de acción.

Las connotaciones del personaje encarnado por Kurt Russell son expuestas desde el primer momento. Existen varios factores que hacen deducir una forma de ser y un comportamiento muy concreto en afinidad directa con los rasgos descritos, y que a medida que el metraje prosigue se van completando. El

²² Carpenter volvió a confiar en su amigo Kurt Russell para interpretar esta película. Los buenos resultados de *1997: Rescate en Nueva York* fueron decisivos para esta nueva colaboración. Además, Carpenter quiso entrar en los estudios junto a un actor al que conocía a la perfección y sabía como encarnar la personalidad del protagonista. Russell no le defraudó y, de hecho, esta es una de sus mejores interpretaciones de toda su carrera artística.

primero de ellos incide en su carácter solitario y extravagante. Si en *1997: Rescate en Nueva York*, Plissken, deambulaba solo por las desérticas y derruidas calles de un Nueva York caótico, es ahora MacReady el que retoma ese individualismo. Carpenter lo aísla del resto del grupo. Si sus integrantes tienen sus estancias en el mismo inmueble en que se centra la base, MacReady la tiene fuera, en un lugar apartado. Allí pasa, solo, el tiempo de ocio, es decir, se autoaisla. Esta situación queda forjada en la primera imagen de la película. Mientras la práctica totalidad del grupo pasa el tiempo en la sala de ocio, bien jugando a distintos deportes de salón o viendo la televisión, MacReady lo hace en su habitación, jugando una partida de ajedrez contra un ordenador. Rechaza las pautas habituales del tiempo libre, como es el juego en equipo o la siempre alienante televisión y opta por una actividad cultural. A este individualismo y rechazo de la colectividad marcada por la costumbre, se suma su carácter abrupto, puesto que al perder la partida de ajedrez, destroza la máquina echándole hielo en su interior. MacReady es un superviviente y no admite una derrota. Además de ese individualismo, se le dibuja como un ser que convive con una sociedad que no comparte y de la que, de alguna manera, reniega, de ahí que sea un adicto al alcohol, su único compañero de viaje y detonante de aquellos que viven cierta amargura que ahogan en la bebida.

Esta primera descripción se va, poco a poco, consolidando con el paso de los acontecimientos. Así, tras el primer incidente con los científicos noruegos dice que se va a su habitación “*a emborracharme*”. Esta adición al alcohol es asimilable a la de los vaqueros solitarios de los *westerns*, que mitigan su soledad en el *saloon*. Carpenter, que no pierde ocasión para introducir elementos de ese género, lo vuelve a hacer en la figura de este personaje, al que lo atavía con un sombrero vaquero, del que no se desprenderá durante toda la película.

La personalidad de MacReady se va conformando poco a poco. En primer lugar, Carpenter se centra en su apatía e indiferencia con los acontecimientos. Todos creen que el incidente de los noruegos fue debido a motivos psicológicos, concretamente de locura a causa del aislamiento. El hecho de no ver motivo que haga peligrar su vida, provoca que MacReady se desentienda. Por esta razón, cuando le dicen que ha de pilotar el helicóptero hasta la base noruega para investigar la procedencia de esa supuesta locura, intentará

revocar la orden haciendo énfasis en las malas condiciones climáticas. Su apatía también se recoge en los continuos equívocos, al confundir a los noruegos con suecos, en lo que no es más que otro punto de desinterés hacia aquello que no le reporta beneficio personal.

Esta conducta dará un giro de ciento ochenta grados cuando, poco a poco, comienza a vislumbrarse la realidad de los hechos y la posible existencia de algo maligno que puede también afectarles a ellos. Su actitud es similar al instinto animal, que cuando no percibe peligro, se desentiende de lo que sucede a su alrededor, pero cuando no es así, se pone alerta y agudiza todos sus sentidos para garantizar su supervivencia, instinto que poseen todos los personajes carpenterianos. Al descubrir que existe algo que puede amenazar su vida, cambia su forma de actuar. Decide volar nuevamente hacia donde los noruegos hacían sus expediciones y si la vez anterior ponía trabas para no ir, ahora, con una climatología más adversa, no sólo no pone obstáculos, sino que es él el promotor de la marcha. A partir de ese momento, se erigirá en líder, no ya por aclamación, sino por su determinación a abordar la situación. Se rebela contra la situación porque ve peligrar su vida y será el que protagonice su actuación hasta límites insospechados y, al igual que Plissken, no durará en matar si ello le garantiza sesenta segundos más de vida. Actuará siempre con total frialdad, en ocasiones con crueldad, pero siempre con claridad de ideas y sin dejarse llevar por el pánico.

Childs es el personaje más cercano, en su forma de ser, a MacReady. Si bien no se autoaisla ni reniega de la colectividad, es otro superviviente que tampoco dudará en matar si eso le garantiza su supervivencia, incluso es capaz de hacerlo ante una duda. El hecho de ser un defensor nato de su propia vida, provocará duros enfrentamientos con MacReady, al ser ambos, en este sentido, iguales. La diferencia radica en que Childs se deja llevar por la pasión, por la ira y carece de la frialdad de MacReady, vital para salir adelante y sortear todo tipo de problemas. Childs es otro de los personajes prototipos de Carpenter y precisamente el actor que lo encarna en *La Cosa*, Keith David, interpretará otro personaje de estas mismas connotaciones en *Están vivos*. Childs es el típico personaje carpenteriano que tiene pensamientos subversivos contra el sistema pero que no da el paso último de aislarse, y opta por la asimilación del mismo

como un mal menor, pero que no dudará en saltarse todas las normas morales cuando la situación sea crítica y será entonces cuando actúe igual que MacReady.

Justamente en el otro extremo se hallan Windows y Palmer. El primero representa al sector de la sociedad más vulnerable, el que confía plenamente en el régimen y cree que éste siempre le tendrá protegido. Por esta razón es confiado, pero cuando descubre que esa realidad no es así, se desploma y el miedo lo atenaza, igual que sucedía a una de las funcionarias de *Asalto a la comisaría del Distrito 13*. Así es este personaje, que es incapaz de tomar iniciativas, que todo lo que hace es porque alguien se lo manda. Es un operario más, una pieza del propio sistema al que se entrega hasta el punto de no tener capacidad de decisión propia.

Palmer es el incrédulo; cuando exponen MacReady y Cooper, con todo tipo de pruebas, la existencia de algo anormal, posiblemente extraterrestre, se niega a creerlo y lo hace porque desde el Gobierno siempre se ha negado la vida extraterrestre. Es, además, el cinismo en persona, ese cinismo e ironía de los que no tienen voluntad propia, de los que creen en lo que se les manda que han de creer. Al igual que ocurría con MacReady y Childs, Windows y Palmer son iguales, por eso los dos siempre estarán en disputa. Así, pues, los supervivientes lucharán entre sí para garantizar la vida y las meras piezas del sistema serán su comparsa y mientras unos serán los que lleven las riendas, los otros se dejarán llevar por su estela, sin decisión, y eso les supone el riesgo de no saber afrontar con aplomo las situaciones extremas a las que se puedan enfrentar. Carpenter es expeditivo a la hora de plasmar en la pantalla estas premisas. Cuando MacReady o Childs se vean cara a cara con el monstruo, sabrán reaccionar a tiempo para acabar con él antes de que sea el alienígena mutante el que haga lo contrario. Pero cuando Windows se encuentra en esa situación, es incapaz de reaccionar y lo pagará con la muerte.

El resto de los personajes se mueven en la banda que existe entre ambos caracteres, aunque siempre más cercano a los dos últimos (Windows y Palmer) que a los primeros. Existen varios elementos de juicio que hacen llegar a esta conclusión. En primer lugar, el responsable máximo de la base, el capitán Garry. Éste es el que, cuando sucede el incidente con los noruegos, acaba con la vida de uno de ellos, que amenazaba con seguir disparando contra el perro que se

cobijaba entre las piernas de los expedicionarios estadounidenses. Indudablemente, la habilidad de Carpenter para transmitir mensajes pseudo subliminales a través del desarrollo de los personajes es, en esta película, impresionante. Garry, se presupone de él que es el representante del Gobierno (a través del Ejército, un sistema aún más férreo en su organigrama y con formas siempre menos democráticas) y, por tanto, el que ha de velar por la seguridad tanto de la base como de la comunidad científica allí congregada. Sin embargo, tras acabar con el noruego, uno de los personajes dice: *“Me preguntaba cuánto tiempo tardaría el capitán en usar su arma”*, un comentario tajante que deja en entredicho la valía del mencionado capitán. Podría, además, interpretarse como una actitud cobarde y falta de autoridad manifiesta. Lo cierto es que ahonda en esa cobardía, porque mientras todos los científicos salen de sus habitaciones al exterior para ver lo que pasa con los noruegos, el capitán lo contempla todo desde la seguridad que da estar a cubierto tras una puerta, sin ser visto. En otro momento del filme, tras el sabotaje que alguien comete con las bolsas de sangre para abortar un posible experimento que pudiera clarificar quién es quién, se autoreleva del cargo y lo entrega, por lo que en ningún momento hace gala de su autoridad. En el lado opuesto se sitúa MacReady, quien también se convierte en sospechoso de ser el alienígena, pero lejos de actuar como el capitán y entregarse, se hace fuerte y logra dominar la situación. El capitán es, al igual que Windows y Palmer, otro personaje incapaz de individualismos, que no sabe cómo actuar sin la custodia del sistema, que se supone da seguridad y cuando ésta desaparece, rompe los esquemas preestablecidos y carecen de reacciones. Ello provoca actitudes como la de Norris, a quien le instan a ser el nuevo jefe cuando renuncia Garry, pero él mismo se autoexcluye, es incapaz de ocupar el cargo. Carpenter contrapone aptitudes. Norris, un cobarde más cuando la protección del sistema falla, frente a Childs, un superviviente nato, que quiere el cargo, pero que MacReady, otro superviviente aún más atrevido que Childs, quien no disimula su desencanto con la sociedad en la que convive, le veta y se autonombra nuevo líder.

4.1.4.3. – Fuerza narrativa: el poder de la imagen

En *La Cosa* se pueden ver “dos” películas. Una, aquella que habla sobre la sociedad estadounidense y las distintas filosofías de la misma, además del

permanente miedo a lo desconocido y a lo que el hombre es incapaz de controlar. La otra, una historia de terror espeluznante, tal vez una de las más conseguidas e impactantes de estos últimos años. La película, además, dio una nueva visión a las productoras a la hora de idear nuevas tendencias en el cine de terror, como es la del monstruo mutante, hasta ese momento inédito y que Carpenter introduce en el mercado. Sara Torres, también se percata de esta última tendencia:

La Cosa presenta uno de los primeros monstruos de forma cambiante del cine actual, ahora tan pródigo en tales criaturas.²³

Para alcanzar este clima de horror, se apoya en el texto del relato y sigue, como si se tratara de una guía, sus indicaciones para trasladarlas luego en la pantalla, indicaciones que casan perfectamente con las características de este cineasta a la hora de crear una historia de esta índole. Tal vez, la diferencia más acusada respecto a *La noche de Halloween* o *La niebla*, es que Carpenter, siguiendo el criterio del relato original de John W. Campbell Jr., apuesta por el horror físico, de una forma directa y sin contemplaciones, sin renunciar, en modo alguno, a la tensión o la intriga, pero éstas, siempre al servicio de ese horror, que es la culminación de cada una de las escenas.

Esa correlación película-texto original, que da más peso, si cabe, a esa idea de que *La Cosa* no es *remake* de *El enigma de otro mundo*, sino una nueva versión cinematográfica del relato *Who goes there?*, lo indica la revista especializada “Dirigido por”, cuando marca las pautas básicas del filme y las compara con pasajes originales del relato de Campbell:

Un torvo relato de horror físico (“El ser se lanzó sobre Conmat y los poderosos brazos del hombre descargaron el hacha para el hielo de plano sobre lo que podía ser una cabeza. Se oyó un terrible crujido y aquella carne hecha jirones, desgarrada por media docena de perros salvajes, se levantó nuevamente de un salto (...) la mano de siete tentáculos se

²³ Torres, Sara: *John Carpenter: Nostalgia de la Serie B*. “Fotogramas”, mayo 1990. Página 95.

*convirtió en una masa de mutilada carne que rezumaba un licor amarillo verdoso”), una historia de suspense (“Una atmósfera de destructora amenaza penetró en el cuerpo de todos los hombres mientras se miraban mutuamente. ¿Será un monstruo inhumano el compañero que está junto a mí?”), enmarcada en un decorado de hostilidad casi cósmica (“En la superficie, estaba la muerte blanca. Una muerte en que los dedos, helados y rígidos como agujas, rehuían del viento y buscaban el calor de las cosas tibias. El frío... y una blanca niebla del interminable nevar de los ventisqueros, lo lamían todo y oscurecían todas las cosas”). La fidelidad de la película dirigida por John Carpenter, en relación al relato original de John W. Campbell es, a grandes rasgos, evidente. **La Cosa** respeta y potencia su tendencia al horror físico²⁴*

Carpenter abre con este filme una tendencia en su propio estilo que repetirá en su última película, *Vampiros*: dar un protagonismo relevante al horror físico, en ocasiones rayando el *gore*. No significa que en sus anteriores trabajos obviara la violencia, porque ésta es algo innato en su cine, pero en pocas ocasiones radicalizando las imágenes hasta puntos insospechados. Baste recordar algunos momentos de *La Cosa*, como la escena en que uno de los personajes pierde los brazos, que son arrancados de cuajo por el ser mutante, o la propia transformación de éste a la vez que engulle a los perros o el desmembramiento de otro de los científicos que ha sido absorbido por el alienígena. Son momentos duros, de impacto visual, en los que la imagen, por su dureza directa, se erige en protagonista. Es un peldaño más en el estilo carpenteriano, muy dado al impacto visual de este tipo, pero hasta esta película no alcanzó cotas tan cercanas al *gore*.

Junto a lo apuntado con anterioridad, no hay que caer en el error de pensar que al contar con un presupuesto alto, Carpenter abandona en *La Cosa* su filosofía de no caer en la trampa del efectismo, error muy habitual en la superproducción de acción, terror o ciencia-ficción, que supeditan la propia

²⁴ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 57.

historia al efectismo propiamente dicho²⁵, porque en ningún momento es así, sino justamente a la inversa. Es cierto que lo holgado del presupuesto le permite contar con unos efectos especiales impresionantes, podría asegurarse que, dentro del género de terror, los más sobrecogedores vistos en una pantalla hasta la fecha, de un impacto, en ocasiones, brutal. Pero nunca el sensacionalismo es el dueño de la película, porque esas escenas están al servicio de la historia, jamás la historia al servicio de esas escenas. La narración es la que manda en la acción, y a ella se supedita todo lo que acontece, siguiendo el ritmo y la norma marcada en los trabajos de Carpenter. Tan sólo, y como diferencia más notable respecto a sus anteriores trabajos, es la exposición, sin disimulos, del horror físico impactante y brutal que forma parte de un todo, y tiene su sitio y su lugar, y no es, aunque pudiera pensarse, lo principal de la película; lo esencial es el miedo, el agobio, la sensación de estar atrapado y no saber, a ciencia cierta, contra quién ni a qué se enfrentan los protagonistas. Este conglomerado de elementos han llevado a críticos especializados en tildar *La Cosa* como la obra cumbre de Carpenter:

*La Cosa es una de las cimas del cine carpenteriano. La hipnótica brillantez de su escritura filmica, en progresiva estilización desde La niebla, ya no es un fin en sí misma, como sucedía en La noche de Halloween. Cada componente de la planificación y de la puesta en escena ostenta una nítida funcionalidad narrativa. Sin desdeñar por supuesto, cualquier inquietante sugerencia dramática, sus vapores atmosféricos más malsanos.*²⁶

Lo que resulta obvio es que en *La Cosa* todo tiene un objetivo, todo se suma a la narración con unas funciones claras. Si bien en *La noche de Halloween* buena parte de la narrativa se enfocaba en generar tensión, en *La Cosa* no se busca una tensión para que rompa en un final de infarto, sino que es como si hubiera comprimido en la película cinco, seis o siete *Halloween*, con otros tantos finales. Expuesto de otra forma, no trabaja en pos únicamente de un final, sino de

²⁵ Algo ya muy habitual en el cine fantástico actual, con la introducción de efectos especiales por ordenador, lo que ha provocado una ola de títulos producidos únicamente para mayor gloria de los efectos digitales.

²⁶ *La razón de las sombras: John Carpenter*. "Dirigido por", septiembre 1995. Página 58.

todo un proceso narrativo en el que todo tiene su valor y contenido en un relato denso, complejo y sin trucos. En *La noche de Halloween* jugaba con el espectador, porque éste sabía quién era el asesino, y le proponía unos momentos tensos, preparados de antemano, y en lo que algunos críticos han visto cierto artificio. Esto no ocurre en *La Cosa*, porque el espectador nunca sabe, a ciencia cierta, quién es quién en la película, ni tampoco cuál va a ser el momento en el que la tensión se dispare. El director atrapa, en un ejercicio magistral y un dominio absoluto de la narración, al espectador, que deambulará por la pantalla como los propios personajes, buscando, tenso, quién es el alienígena y en qué momento se va a dejar notar.

4.1.4.3.1. – Una narración a fuerza de contrastes

La Cosa es una película de contrastes, en la que la narración filmica descansa en un encadenamiento de contrastes de muy diversa índole. Esta nueva tendencia en el cine de este director no nace en esta película, pero sí podría asegurarse que es en *La Cosa* cuando alcanza cotas de un mayor protagonismo en la propia narración filmica. Los contrastes más que llamar al engaño o equívoco, lo hacen al suspense, que cuando concluye da paso al pavor.

El primero nace con la propia película. Presenta un encuadre bello, silencioso y, supuestamente, tan tranquilo como pacífico: una estampa del Ártico. Pero este momento es perturbado por una secuencia que rompe esa idea de tranquilidad, con la aparición de un helicóptero que persigue con cierta ansia a un perro con el claro objeto de acabar con su vida. Esa irracionalidad que parece transmitir la escena, sin que se explique o se detalle el por qué de esa actuación, va creciendo. Primero por el propio encuadre, que pasa de ser una visión lejana a un hecho cercano, con alternancia de primeros planos del helicóptero, del animal o de quien, desde el aparato, trata de abatir al can. La contrariedad de esta escena raya la locura cuando el perro consigue llegar a la base americana. Allí se cobija entre las piernas de los científicos estadounidenses, que se ven sorprendidos por la actitud de los que persiguen al animal, que no dudan en dispararlo a pesar de correr el riesgo de alcanzar a alguno de los científicos. La demencia y esta violenta presentación de la película alcanza su culminación cuando uno de los atacantes es víctima de su propia enajenación y pierde la vida al explotarle una

granada que se le cae de la mano, destruyendo también su helicóptero. El último de ellos es abatido por el capitán de la base estadounidense.

Carpenter introduce los pilares que sostendrán la película, la cual irá evolucionando a raíz de este primer acontecimiento. El lógico desarrollo de la acción hace indagar a los miembros de la comunidad científica el por qué de ese comportamiento y para ello, lo primero será averiguar quiénes eran. Mientras lo hacen, el perro objeto de la persecución, parece vigilante. Carpenter centra numerosos planos en el animal, de comportamiento nervioso, pero no del todo irracional, lo que da que pensar en una actitud un tanto anormal para un can, pero que pasa inadvertido por los científicos, no así para la cámara. El animal será punto relevante en los siguientes minutos del metraje. Después de identificar a los integrantes del helicóptero como miembros de una base científica noruega, decidirán acudir allí para, sobre el terreno, intentar hallar alguna evidencia que explique su extraño comportamiento. Carpenter, al igual que hiciera en *La noche de Halloween*, se vale de las elipsis para eliminar del metraje los tiempos muertos que no ofrecen información nueva y las introduce a través de fundidos, bien en blanco, tras un encuadre en las montañas heladas; bien en negro, para los saltos temporales más acuciados, pero siempre manteniendo la linealidad del relato. Uno de estos fundidos se da a continuación de una secuencia inteligente, sobrecogedora e intrigante. Tras los distintos planos del perro acosado, en los que se muestra su extraña actitud, un suave *travelling* lo busca para seguirlo y descubrir como entra en una habitación donde hay alguien. No obstante, la cámara sólo sugiere la presencia de ese alguien dejando ver su sombra, nunca su aspecto. La intriga se intensifica y por dos razones. La primera, la presencia inquietante del animal que queda a solas con alguien de la base; en segundo lugar, el anonimato de ese alguien, lo que agudiza tanto el suspense como la tensión de acontecimientos futuros. Informa al espectador, primero, de que el perro guarda algún siniestro secreto; segundo, que uno de los miembros de la base queda a solas con él y, por tanto, de un peligro aún incierto. Pero no desvelará, aún, ni detalles del peligro ni del individuo en cuestión. El espectador es consciente de la intriga, pero ésta sube enteros al desconocer datos esenciales. La razón de ello es, precisamente, aumentar la turbación en el patio de butacas.

Carpenter sigue fiel las premisas hitchcockianas, presentes en todo el filme. Esta influencia, seguida para crear intranquilidad entre el espectador, se deja notar cuando el perro noruego, que en realidad es el alienígena que ha tomado el aspecto del can, entra en una habitación donde hay alguien, pero que sólo se ve de él la sombra, dejando en el anonimato su identidad, pero no el hecho de esta convivencia entre el animal y la persona. En otro momento, un despojo de uno de los seres presuntamente muertos, se mueve bajo la manta que lo cubre sin que los personajes, de espaldas a ella, se den cuenta y certifica que es un peligro inminente y que afectará a quien se quede solo con esos restos. Son, pues, varios los casos en los que el cineasta da cuenta del peligro que los personajes no perciben hasta que es demasiado tarde, siguiendo la misma pauta marcada años atrás por el mago del suspense. Sin embargo, alterna este estilo narrativo con otro más directo y habitual en el cine actual, como es el impacto. Eliminar esa información sobre un peligro y mostrar de forma directa el hecho en sí. La alternancia de ambos estilos no es un contrasentido, sino un complemento buscado por el director, que primero prepara un ambiente de tensión y luego resuelve cada uno de ellos con una explosión de horror físico. En ningún momento la película entra en un vacío, siempre se mueve entre la sugerencia o el terror. Como se apunta en "Dirigido por", Carpenter se mueve entre lo sugerido y lo mostrado:

La eficacia de la escena no reside en su concreción filmica, sino en la tensión acumulada que libera, profetizando de paso horrores venideros. Carpenter construye La Cosa sobre una perpetua oscilación entre lo sugerido y lo mostrado, en la alternancia de secuencias preparatorias y breves, pero contundentes, explosiones de terror.²⁷

Un fundido en negro posterior es una elipsis que suprime el vacío temporal del vuelo en helicóptero de una a otra base. La imagen vuelve a ser esencial. Unos *travellings* suaves recorren las dependencias de la base noruega, y presentan cuadros dantescos: cuerpos yacentes y congelados, cuya muerte les

²⁷ Ibidem.

provino por un supuesto suicidio; y en los que el cineasta no duda en recrear con toda su crudeza tanto los cuerpos como la brutalidad de la muerte: venas cortadas pero que el frío reinante impidió que la sangre corriera por el suelo y queda congelada como extrañas estalagmitas que surgen de la muñeca yerma. Las preguntas se acumulan: muertos, un hacha clavada en una puerta, un bloque de hielo que halla MacReady con un agujero que hace preguntar qué había en el interior y en el exterior de la base; unos despojos aún más espeluznantes parcialmente quemados. Obvia las palabras, que no son necesarias para que la escena hable por sí misma y los comentarios que hacen los personajes son los mismos que se hacen los espectadores desde el patio de butacas: qué ha pasado, qué había en el bloque de hielo, qué es ese despojo de carne... Las palabras no aportan nada, si la imagen, que deja constancia de que algo brutal e inconcebible ocurre, algo que es capaz de matar o de llevar al suicidio, algo que tiende a la locura, algo, tal vez, de aspecto grotesco o sobrenatural, algo que pudiera venir del hielo. Todos los indicios son puestos sobre el tapete en esta escena, básica para la película, descriptiva, totalmente objetiva, narrada con una naturalidad envidiable y que Carpenter es capaz de que la escena hable por sí misma, añadiendo los aspectos grotescos que ahondan en la idea de ese terror físico que será una constante. La imagen es la gran protagonista y los leves movimientos de los *travellings* dejan constancia de la maestría del director para que las mismas alcancen esas cotas de protagonismo.

Tras un nuevo fundido, esta vez en blanco, otra elipsis, retornan a la base Cooper y MacReady. Desde una ventana, la pantalla se centra en el perro que vigila la llegada del helicóptero y un rápido encadenado del animal y el aparato deja de manifiesto su interés por los recién llegados y por lo que hayan podido averiguar. Carpenter domina la narración, con un hábil manejo de la cámara, un soberbio montaje y una perfecta planificación para que sean las imágenes las grandes protagonistas.

El estilo narrativo lleva al espectador, sin problema alguno, a encadenar ideas: el perro, la base noruega, el misterio. Algo ocurre. Las palabras, los diálogos obvian en todo esta primera exposición, que cuenta con una narración tan inteligente y eficaz, que si hubiera sido muda, el auditorio hubiera captado los mismos mensajes, las mismas ideas y las mismas sensaciones. Y lo seguirá

haciendo en esta nueva y soberbia escena. Cooper y MacReady muestran al resto de sus compañeros aquello que se han traído de la base noruega, los restos grotescos de algo de difícil definición: ¿un ser humano? ¿otro tipo de vida? ¿un extraño híbrido? Todo tiene cabida y un *travelling*, nuevamente lento por la alta descripción que busca la cámara, recorre los rostros de todos los componentes de la base, que miran, atónitos, intrigados y asustados, esos extraños restos. El *travelling* concluye en el ser y lo muestra íntegramente, tan desagradable y grotesco como deforme: una especie de doble cabeza unida por una boca deformada que cobija una cruel mueca de dolor, de pánico y de muerte; un cuerpo difícil de definir por su tamaño, su imperfección y su monstruosidad. Un encadenado descubre al perro como observa la escena, como atiende lo que allí se dice como si su futuro dependiera de ello. La imagen vuelve a ser esencial y el director parece querer decírselo así al espectador, así como, en un doble juego, dejar entrever que nada es lo que parece. Este doble cometido lo alcanza cuando Blair hace la autopsia al extraño ser, y al concluir mira a sus asombrados compañeros y les dice: “*Todo parece normal*”, para seguidamente, Carpenter volver a recrearse en el rostro del ser, que podría ser cualquier cosa menos algo normal. Si bien la frase de Blair hace referencia a que todo en el interior de la criatura, en cuanto a órganos y demás, es normal, el director introduce esa frase como un contrasentido y lo hace por dos razones básicas: la primera, para agudizar aún más la idea de que nada es lo que parece y, segundo, para dar a la imagen un protagonismo muy por encima de los diálogos.

Podría fijarse ese punto como el fin de la primera parte, la meramente expositiva de que algo anormal pulula por los alrededores, algo con lo que tiene que ver muy directamente el perro que perseguían los noruegos y algo ciertamente aterrador, en razón de los descubrimientos hechos por los científicos estadounidenses en la base noruega. Carpenter logra introducir en esta primera parte todos los ingredientes que dan paso tanto a la intriga en los planteamientos como al terror en los resultados de lo que propone.

4.1.4.3.2. – De la exposición a los hechos

El inicio de la que podría definirse como segunda parte, lo hará de forma similar al arranque de la película, en el sentido de conjugar una supuesta

tranquilidad (la vida en la Antártida) con una explosión de violencia irracional (los noruegos intentando matar por todos los medios al perro).

Esta segunda parte se inicia con una normalidad supuesta pero irreal. Los integrantes de la base ven la televisión. Podría parecer una situación ya normalizada, pero la presencia del perro, deambulando en la sala de ocio, deja constancia de que el peligro está presente, y el espectador no olvida que el animal dió origen a toda la encrucijada. Esta supuesta normalidad se romperá cuando se ordena llevar al perro junto a los otros y a partir de ahí comenzará a dilucidarse qué esconde el can. Sus compañeros de perrera son reacios a su presencia. La cámara recorre su comportamiento asustadizo ante el nuevo inquilino, presagian que no es lo que parece, que no están ante un nuevo compañero canino, sino ante una presencia maligna²⁸.

Hasta el momento, el perro actúa con una cierta diplomacia, se hace pasar por un animal asustado, pero en todo momento vigilante, intentando lograr algo sin que nadie se percate de ello. Esta estrategia no vale cuando es llevado con el resto de los perros. Allí es descubierto y es el momento elegido para mostrar, en realidad, qué se esconde e ir desvelando claves del misterio que hasta ahora sólo se ha intuido. Con crudeza, desarrolla esta primera gran escena en la que la ‘cosa’ hace su primera aparición ante la cámara. El animal se desmembrana, en realidad en su interior acoge a otro ser, que atrapa al resto de perros a los que va matando y transformando. A pesar de ser una escena con animales, logra introducir el terror y la congoja, sobre todo con el pavor mostrado por los canes, que intentan escapar. Incluso, a mordiscos, quieren hacer un hueco en las alambradas por donde poder escapar, en unos momentos sobrecogedores. Carpenter se recrea en una escena dura, violenta, agresiva y aunque los protagonistas sean animales, inhumana. No duda en recrear todo tipo de detalles: el ser que, literalmente, sale del interior del animal que le daba cobijo, destrozándolo; la angustia de los animales que, acorralados, no pueden escapar; la muerte, agónica, de alguno de ellos, asfixiados o destrozados. La dureza de las imágenes es atroz y Carpenter deja claro en la escena que, primero, la imagen es más poderosa que la palabra y que el horror

²⁸ Carpenter utiliza un recurso muy pródigo en el cine y que también está documentado científicamente, como es el instinto animal para percatarse del peligro que le acecha. Es sabido, por ejemplo, que los animales se ponen nerviosos horas antes de un terremoto, presagian también las tormentas u otros fenómenos atmosféricos. Su falta de inteligencia les obliga tener sentidos muy desarrollados para poder sobrevivir, sentidos de los que carece el ser humano, precisamente, por su intelecto.

físico es protagonista absoluto en un contexto de espanto casi sin límites. Obviamente, esta escena profetiza otras de igual, o mayor calado, a lo largo del resto del metraje.

El escándalo producido por los perros induce a uno de los científicos a investigar lo que ocurre y descubre el dantesco espectáculo, que le deja petrificado, sin capacidad de reaccionar. Será MacReady quien al escuchar el escándalo deduzca que algo pasa y dé la alarma. Carpenter vuelve, una vez más, a destacar la personalidad de MacReady, en el sentido de que sabe reaccionar, tiene iniciativa y es líder a la hora de defenderse ante las adversidades. Mientras su compañero es incapaz de dar la alarma, aunque está viendo lo que MacReady no ve. Todos llegan con rapidez a las perreras y ven atónitos la transformación del perro en un ser deforme, y será MacReady el primero en actuar a la hora de disparar contra todos los animales, refrendando su carisma de líder: primero al detectar al peligro y, segundo, al enfrentarse al mismo.

Esta escena libera la tensión acumulada hasta el momento y es parte de esa planificación, excepcional, de ir fragmentando la película en momentos de tensión que se culminan con otro de terror, como también lo apunta así la revista especializada “Dirigido por”:

Al final, todo desemboca en un estallido de visceral espanto, al revelar el perro de los noruegos su auténtica identidad – él es la “cosa” – sufriendo una transformación viscosa, cárnica, repugnantemente verosímil. La eficacia de la escena no reside en su concreción filmica, sino en la tensión acumulada que libera, profetizando de paso horrores venideros.²⁹

Esta explosión de terror abre nuevas expectativas. Primero, se despeja la incógnita del perro y, segundo, se comprende el ansia de los noruegos por acabar con él, a la vez que abre nuevas incertidumbres, la principal de ellas, la capacidad del ser para copiar organismos vivos y si habrá tenido tiempo para hacerlo con alguno de los científicos de la base. Ahora cobra vital trascendencia el

²⁹ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 59.

momento en que el perro entraba en una habitación donde había alguien, pero sin descubrir quién podría ser, dejando abierta la posibilidad de que alguno de los seres humanos no lo fuera ya, al tener en su interior al extraño organismo, datos que conoce el espectador, pero no los personajes.

Estas nuevas intrigas se refuerzan en la escena posterior. Blair hace la autopsia del perro muerto y dice que se trata de un ser capaz de imitar cualquier forma de vida y comienzan, pues, las sospechas de que alguien esté ya contagiado. Tan sólo queda por dilucidar de dónde proviene esa cosa y será expuesta en la siguiente secuencia. MacReady decide volar en helicóptero hasta el lugar donde los noruegos hacían sus experimentos y allí descubrirán una nave espacial que, según los cálculos, pudiera llevar allí cien mil años. Con esta secuencia se contesta la última pregunta que quedaba para desvelar el misterio, que era la procedencia del ser y ya se sabe que es alienígena, y a pesar de las pruebas irrefutables, aún hay quienes entre la comunidad científica se resisten a creerlo. Esta incredulidad la marca para redundar en la debilidad personal de alguno de ellos, que por miedo a afrontar la realidad, prefieren negarla, como si ello sirviera para solucionar el problema.

A partir de este instante, el esquema de la película va a ser muy concreto. Se iniciarán momentos supuestamente muertos, en los que la comunidad intentará seguir con su existencia, pero teniendo siempre en cuenta, primero, la posibilidad de que alguna otra 'cosa' conviva con ellos y, cuando esto se constate, la tensión ante un nuevo ataque. En todos los casos, Carpenter los culminará con una explosión de terror. Pero nunca dejará de lado el suspense, nunca desvelará quién es quién hasta el momento adecuado, para no dar respiro ni a los personajes ni al espectador. Incluso, se permitirá el lujo de jugar al engaño. Por ejemplo, Blair, en secreto, hace cálculos sobre el poder del intruso y en primer lugar descubre que existe un setenta y cinco por ciento de posibilidades de que alguien esté infectado y, seguidamente, el tiempo que tardaría el intruso en destruir a toda la civilización si entrara en contacto con ella: tan sólo veintisiete horas. Ese engaño antes expuesto no se desvelará hasta el tramo final, cuando se descubra que Blair es, en realidad, una de esas 'cosas', posiblemente la sombra que mostró el director al principio, cuando el perro entraba en una habitación. Y una escena en la que el espectador cree ver a un científico hacer cálculos para comprobar la

resistencia al intruso es, en realidad, los cálculos del intruso para hacerse con el planeta. La habilidad de Carpenter es hacer constante aquello de que nada es lo que parece y hacer que personajes y espectadores tengan en mente siempre esta máxima. Mostrará como Blair, en un ataque, supuesto, de locura, destroza el helicóptero, el quitanieves y la radio, y lo argumenta al asegurar que es la forma de evitar que la ‘cosa’ pueda escapar y llegar a la civilización. Pero también da que pensar que su estrategia sea otra: destruir las instalaciones y volver a quedar congelado, porque estaría ya contagiado. Esta ambigüedad, este no saber quién es quién y, por tanto, la incógnita sobre lo que pueda suceder, es una constante y Carpenter consigue mantener esa intriga, y concluirla con duros capítulos de terror, que ilustra con una frase, como no, de MacReady, que dice: “*Hoy en día, confiar en alguien es difícil*”, una frase muy habitual en el cine carpenteriano y con la que deja constancia su talante subversivo ante lo establecido, y la desconfianza ante promesas de todo tipo.

La película entra en su tramo final con ese mismo esquema. Las tensiones son presentadas por el director, para evitar cualquier relajación entre la platea y siempre de forma ejemplar, dejando que sea la imagen la que cuente y dé indicios de lo que va o puede suceder. Un ejemplo de ello es cuando tras hacer la autopsia a los restos del ‘perro-cosa’ y son llevados a un emplazamiento concreto, la cámara ofrece, en un primer plano, la sábana bajo la cual están los restos y ésta se mueve, o lo que es igual, que sigue vivo y busca otra presa: Bennings. Windows será el que lo descubra y dé la alarma. Cuando Windows da la alarma y todos se dirigen al lugar, Bennings ha huido, pero es descubierto, dejando ver que una de sus manos está todavía sin “terminar”, es decir, la metamorfosis aún no es completa. Carpenter ofrece ese plano por una sencilla razón, dejar constancia de que la mutación es total, que cualquiera puede ser una ‘cosa’, de ahí que la intriga y la tensión sean máximas. A partir de entonces, la incertidumbre no sólo se deja notar por posibles apariciones de la ‘cosa’, sino por la desconfianza absoluta que existe entre toda la comunidad. Nadie confía en nadie y ello supone enfrentamientos personales, odios viscerales que se agudizan, sobre todo, entre los enemigos “naturales”. Así, pues, si Windows y Palmer son dos personas “iguales”, entre ellos surgirá un odio que se agudizará con estos temores. Esos miedos se acrecientan cuando descubren que alguien ha boicoteado las reservas de

sangre, sangre que podría haber sido vital para un experimento que dejara constancia quién es quién. Este hecho y el boicot de Blair, provocan el caos y el desconcierto. En ese caos, en el seno de un ambiente de desconcierto y desconfianza, es el personaje al que da vida Kurt Russell el único capaz de pensar con la mente fría. “Yo sé que soy humano – dice – . Si todos vosotros fuerais cosas, me atacaríais, si no lo hacéis, es que entre vosotros hay más humanos”. Pero esta situación es compleja, como dice Childs, cuando expone que “si yo fuera una imitación perfecta, ¿cómo ibais a saber si soy yo el verdadero?” Carpenter consigue llegar a este punto con un desconcierto total entre los personajes, con lo cual la intriga llega a grandes escalas y el recelo se traduce en tirantez que hace casi imposible la convivencia. Ese clima hostil vuelve a culminar en una secuencia de terror físico: intentan reanimar a Norris, supuestamente muerto, pero resulta ser una de las ‘cosas’ que reconvierte su vientre en unas fuertes mandíbulas que arrancan de cuajo los brazos de Cooper, para luego transformarse en una figura espeluznante. Carpenter, fiel a esa estética, no pierde ocasión para recrearse en el horror y parece disfrutar con la grotesca transformación, incluyendo su decapitación y como la cabeza se reconvierte en una especie de arácnido de aspecto desagradable, al crecerle unas patas, unas antenas e intentar escapar ante la mirada incrédula y atónita de todos que, finalmente, logran reaccionar y acabar con ‘eso’. Este devenir de las situaciones, estas explosiones de terror, esas tensiones, también son resaltados por la revista “Dirigido por”:

Estos rodeos elípticos, estas arritmias del relato, orquesta un continuado tono angustioso sin tregua para la capacidad receptiva del espectador. No hay tiempos muertos en la puesta en escena carpenteriana, mezcla de pasmosa pericia técnica y energía creativa.³⁰

Ese hecho se repetirá en uno de los lapsos temporales más dramáticos de la película, cuando MacReady hace una prueba con todos para descubrir si hay más ‘cosas’ en el grupo, incluido él mismo. La atmósfera tensa es una constante,

³⁰ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 59.

porque el espectador ignora quién puede ser la 'cosa' y en qué momento puede surgir el caos. Y lo hace cuando se analiza la sangre de Palmer, uno de los que, a priori, nadie podría sospechar. Una vez más, el horror físico es sobrecogedor. Palmer sufre una rápida metamorfosis, su cabeza se abre y la sangre mana a borbotones. Windows, a pesar de tener un lanzallamas, es incapaz de disparar, el miedo le atenaza, no es un líder, y Palmer lo engullirá, Palmer engulle a su enemigo natural. Será MacReady quien, finalmente, acabe con Palmer y un Windows ya infectado. A partir de ahí dará inicio el desenlace. Se inicia cuando van a hacer la prueba a Blair, confinado en una caseta, y no está, ha escapado; descubren que es otra 'cosa' y su verdad oculta: no destruyó el instrumental para evitar que el monstruo infectara el planeta, sino para todo lo contrario, para que no se pudiera dar aviso de su presencia. Además, aprovechó la maquinaria destrozada para fabricar una nave espacial.

En este tramo último, todos irán cayendo ante la 'cosa', primero con el aspecto de Blair y luego de un monstruo, que se deja ver en toda su grandiosidad, tan grotesco como horrible, pero que MacReady, finalmente, logra acabar con él; deja sólo como supervivientes al propio MacReady y a Childs. Carpenter, en este final de infarto, introduce la visión de uno de los monstruos más desagradables que han pululado por el cine, más aún que los de la saga de *Alien*. Si bien los monstruos creados por Ridley Scott eran altamente letales, el de Carpenter lo es más por el hecho de convivir entre los humanos, pasando como uno de ellos y sólo manifestarse en caso de peligro. Además, en su aspecto natural, es gigante, feroz y mortal de necesidad. Otro dato que le da al monstruo un calado aniquilador, es el hecho que puede pasar millones de años congelado para despertar, lo que le convierte casi en inmortal.

El director no da tregua ni cuando el monstruo ha sido aniquilado. Los dos supervivientes, MacReady y Childs, cobijados en un recodo del campamento destrozado esperan una muerte segura por congelación, pero el misterio no está resuelto. Alguno podría estar infectado y en caso de ser así, la 'cosa' optaría por no correr riesgos y dejar que ambos se congelen. La 'cosa' sabe que si se congelan, el otro morirá, pero él sobrevivirá. MacReady deja abierta esa posibilidad cuando Childs, le pregunta que harán ahora y él replica:

– *Por qué no esperamos aquí un rato, a ver que ocurre.*

El tintineo de la música inicial de la película se repite para concluir, dejando el misterio aún en el aire.

4.1.5. – CONCLUSIONES

Con *La Cosa*, John Carpenter demostró algo que él mismo no fue capaz de continuar en su paso por los estudios: seguir adelante con proyectos en los que impregnara su particular forma de hacer cine. Con *La Cosa* obtuvo un sabor agri dulce. Hizo lo que quiso y cómo quiso, pero ello le enemistó con la productora, que vio en el resultado un producto demasiado violento y tuvo que ser él el único que lo defendiera. Un trabajo que no sólo tuvo repercusiones en su estado de ánimo, por esa adversidad en el producto final, sino graves problemas físicos, debido a que el rodaje le causó un cáncer de piel que le obliga a llevar siempre gafas de sol y a vivir en la sombra, porque estar demasiado tiempo al sol podría matarlo.

Carpenter sigue un esquema similar con el que Steven Spielberg obtuviera un éxito que le catapultaría al estrellato, *Tiburón* (1975). Spielberg demostró es un narrador de raza. *Tiburón* es una película, a priori, de pocas posibilidades y Spielberg era consciente de ello, por lo que apostó y ganó. En este tipo de películas, suele ser el comienzo el momento más espectacular y a partir de ahí, este tipo de filmes bajan en calidad e interés. Por esta razón, diseñó el filme en fragmentos, de forma que cada uno tuviera su arranque espectacular y los encadenó, consiguiendo una cinta espléndida, de ritmo soberbio, tensión acumulada que alivia en explosiones de terror. Ese mismo sistema es el utilizado por Carpenter. La película está segmentada, de manera que en cada uno de estos fragmentos la tensión se acumula hasta que la escena se completa con un momento en el que el horror físico alcanza cotas inimaginables, algo inusual en el cine hasta la fecha pero que, a partir de ahí, sería plagiado hasta la saciedad. A diferencia de *Tiburón*, la película de Carpenter posee más interesantes ingredientes. Si en el trabajo de Spielberg, desde el inicio el espectador sabe que el problema proviene de un escualo, Carpenter no desvela el origen ni las

cualidades de la ‘cosa’ hasta bien entrada la película y luego crea la incertidumbre: cualquiera puede ser esa misma ‘cosa’ y puede atacar, y mostrarse de la forma más desagradable posible. Además de todo ello, las apariciones del alienígena hacen gala de un onirismo nada frecuente en el cine estadounidense.

Carpenter mete el dedo en la llaga y logra su objetivo, ese objetivo que siempre dice buscar al hacer una película de terror, que no es otro que causar pánico. Y lo hace, pero no únicamente en las explosiones de terror, sino en la tensión que enrarece el ambiente durante todo el metraje, porque es una tensión para todos sabida: el miedo a lo desconocido. Nadie sabe lo qué es, lo que quiere ni cómo ni cuándo actuará. Todos lo temen y es ahí donde ahonda en su mensaje, ese miedo a todo aquello que de una manera u otra nos asola o nos puede amenazar y tememos tan sólo plantearlo. Nuestra posición suele ser la de Palmer, negar la evidencia antes de admitir la tragedia que se avecina. Si viene de algo desconocido, algo que no sabemos cómo combatir, cómo enfrentarnos a ello, que desconocemos sus puntos débiles, sus pretensiones, que desconocemos, a fin de cuentas, lo que pretende, optamos por negar su existencia antes que admitir que nos enfrentamos a algo que no comprendemos. Es en esa idea donde, en buena medida, bucea John Carpenter y lo expone con nitidez, con precisión y claridad.

Pero por encima de todo, *La Cosa* es una prueba más de la habilidad de este director cuando se pone frente a un proyecto. Maneja las imágenes, controla la película de principio a fin, es fiel a sus principios y no se acobarda de los prebostes de Hollywood, hasta el punto de enfrentarse a ellos en su primera colaboración, lo que denota ya ese aire subversivo y rebelde de este autor cinematográfico, fiel a una forma de pensar y fiel a una forma de hacer.

4.2. – CHRISTINE

Ficha técnica

Christine (Christine), Estados Unidos, 1983.

Director: John Carpenter.

Productor: Richard Kobritz.

Productores ejecutivos: Kirby McCauley y Mark Tarlov.

Productores asociados: Barry Bernardi y Larry J. Franco.

Producción: Polar Films, Delphi Productions para Columbia Pictures.

Guión: Bill Phillips, basado en la novela de Stephen King “Christine”.

Fotografía: Donald M. Morgan (en metrocolor y panavisión)

Operador: Chris Schwiebert.

Diseño de producción: Daniel A. Lomino.

Dirección artística: William Joseph Durrell jr.

Decorados: Cloudia.

Música: John Carpenter y Alan Howarth.

Montaje: Marion Rotman.

Ayudantes de dirección: Larry J. Franco y Jack Philbrick.

Jefes de producción: Robert Doudell y Karlene Gallegly.

Sonido: Thomas Causey, Robert J. Litt, Elliot Tyson y Steve Maslow.

Efectos especiales: Bill Lee y Eddie Lee Voelker, supervisados por Roy Arbogast.

Vestuario: Darryl Levine y Dawn Jackson.

Maquillaje: Bob Dawn.

Duración: 111 minutos.

Intérpretes: Keith Gordon (Arnie Cunningham), John Stockwell (Dennis Guilder), Alexandra Paul (Leigh Cabot), Robert Prosky (Will Darnell), Harry Dean Stanton (Rudolph Junkins), Christine Belford (Regina Cunningham), Roberts Blossom (George LeBay), William Ostrander (Buddy), David Spielberg (Sr. Casey), Malcolm Danare (Moochie), Steven Tash (Rich), Stuart Charno (Vandenberg), Kelly Preston (Roseanne), Marc Poppel (Chuck), Robert Barnell

(Michael Cunningham), Richard Collier (Pepper Boy), Bruce French (Sr. Smith), Douglas Warhit (Bemis), Keri Montgomery (Ellie), Jan Burrell (La bibliotecaria), Charles Steak (El tendero).

Sinopsis:

Arnie es un joven acopado, tímido y cobarde, amante de los coches y que se siente discriminado por todos. Sus padres le obligan a cursar unos estudios que no desea, y un grupo rebelde del colegio no cesa en meterse con él y hacerle todo tipo de burlas y agresiones. Pero todo cambiará cuando, de retorno a casa junto a su amigo Dennis, descubre en una parcela un Plymouth Fury del 58 que cambiará su vida. A pesar de estar destartado lo compra y le pone un nombre, Christine. Trabaja incesantemente en su arreglo y desde entonces su carácter irá cambiando. De ser un joven apacible se convierte en agresivo, duro e intransigente. No duda en increpar a sus padres e incluso amenazarles. Su amigo Dennis cree que el coche, de alguna manera, influye sobre él. Arnie da tal giro a su vida que logra salir con la chica más preciada del colegio, que también se sentirá acosada por el coche. La panda rebelde del colegio no soporta ver el éxito de Arnie y, como represalia, destrozan su coche. Cuando Arnie lo descubre entra en cólera, pero descubrirá que Christine tiene vida propia y es capaz de autoarreglarse. El vehículo no sólo tiene ese don, sino que posee el sentido de la venganza y, uno a uno, buscará a los pandilleros que lo destrozaron para matarlos. Arnie y Christine se convierten casi en una sola alma, dado que el coche influye sobre el joven y hará que se enfrente a todo aquel que se interfiera entre Arnie y el vehículo, hasta querer acabar con su amigo, Dennis y su novia, pero el enfrentamiento final supondrá, no sólo el final de coche, sino la muerte del joven.

En 1978, un jovencísimo director estadounidense revolucionó el género fantástico con *La noche de Halloween*, una, sobre el papel, mediocre, tópica y típica película de un psicópata, que la llevó a la pantalla con una habilidad tal que provocó, incluso, el nacimiento de un subgénero dentro del cine de terror. Imaginación, sentido narrativo, planificación e inteligencia, fueron las armas que John Carpenter supo manejar para tejer este éxito, que además de contar con el inconveniente de ser una producción de bajo presupuesto y de un director que comenzaba a dar sus primeros pasos, se convirtió en todo un clásico. Tan sólo cinco años después, ofreció su otro lado de la moneda con *Christine*, una, sobre el papel, mediocre, tópica y típica película de terror, que llevó a la pantalla con mediocridad; con el uso de todos los tópicos del género y realizada de una forma ramplona, simple, y con una carencia notable en la planificación, sentido del ritmo y sin ideas, a pesar de contar con un presupuesto notable, al ser una producción para un gran estudio.

Christine es, posiblemente, el peor trabajo de John Carpenter y supuso el inicio de una línea descendente tanto en popularidad como en calidad, justo cuando intentaba forjarse un nombre en los grandes estudios. Su fama por trabajos en la Serie B, no pudo plasmarla en productos más costosos y, por ende, más impersonales y, posiblemente, ahí radique una de las principales causas del declive y posterior caos de este cineasta que, incluso, durante esta crisis personal y profesional, llegó a plantearse su retirada del mundo de celuloide. Por ventura del Séptimo Arte, decidió seguir haciendo lo que tanto le gusta y hacerlo donde mejor lo puede hacer, en su retorno a la Serie B. Pero eso es otra historia.

Lo que más sorprende, de entrada, en *Christine* es la anulación de la personalidad de Carpenter, personalidad que no era sólo un sello esencial en sus películas, sino la línea sobre la que construye sus historias, una línea personal, propia, en la que refleja su espíritu libre; un estilo que deja de manifiesto su enfrentamiento con el Orden establecido, con la moral prefijada, con los cánones comerciales, con un modo de vida conducida y estipulada. Pues bien, *Christine*, salvo pequeños balbuceos, un tanto inconexos y mal resueltos, es lo más parecido a un producto vulgar del cine estadounidense más comercial, que de un cineasta tan, supuestamente, enfrentado a ese tipo de formas, como es John Carpenter, que,

de forma asombrosa, cae en las redes de esas producciones ramplonas, fáciles, y copadas de trucos y vacíos que tanto dice detestar.

Christine no sorprende tanto por su baja calidad, porque no fue el primero ni será el último gran director con alguna mala película en su currículum, como por su falta de personalidad. Por esta razón, las preguntas han de dirigirse a los motivos que puede haber tras esta clara desmotivación. Se puede apuntar, de entrada, una causa, que unido a una segunda circunstancia pudo ser el origen de este decaimiento en su interés a la hora de relatar “su” película. Ese motivo nacería en los problemas que tuvo que padecer con *La Cosa*, unido a los resultados, si no negativos, no los esperados, tanto por crítica como por el público (o lo que es igual, en taquilla). Carpenter sufrió, por primera vez, en sus carnes el sabor de la derrota. Hasta ese momento, sus filmes siempre habían sido éxitos, más o menos notables, pero éxitos, a fin de cuentas. Y nunca tuvo problemas ni enfrentamientos a la hora de planificar, rodar y concluir un trabajo. En su empeño de seguir adelante en la Serie A, y tal vez movido por las ansias de convertirse en director de renombre, se dejó llevar por ese cine, el típico de los grandes estudios: comercial, facilón, sin complicaciones, sin que apenas haga pensar, un cine de estética simple, de resolución típica, con diálogos que rayan la estupidez, destinado a un público sin pretensiones, capaz de devorar cualquier cosa y que se deja llevar con facilidad. Carpenter jugó y perdió. Quiso jugar a lo que no es, un director comercial, y no pudo ni supo afrontar el reto, y su producto resultante fue un extraño híbrido en el que se entremezclan curiosos e inteligentes diálogos pero que se antoja que en equivocados personajes.

Un factor que constata su falta de identidad es la disolución de su equipo habitual, la productora y guionista Debra Hill; el director de fotografía Dean Cundey; los montadores Todd Ramsay y Charles Borstein; el maquillador Rob Bottin; el director artístico, decorador y montador Tommy Lee Wallace y actores habituales en sus anteriores películas como Donald Pleasence, Jamie Lee Curtis, Tom Atkins, Charles Cyphers, Nancy Loomis o Darwin Joston. Tan sólo prosiguieron junto a él, el técnico en efectos especiales, Roy Arbogast y Alan Howarth, su colaborador habitual a la hora de componer las bandas sonoras, así como su colaborador más asiduo, Larry J. Franco, que participa como productor asociado y ayudante de dirección. Un intento de trabajar más de lleno con los

grandes estudios y pretender una renovación que agradara a sus nuevos patrones, estuvo detrás de esta dura metamorfosis que, a la postre, fue su peor error. Se constata este hecho con el paso de los años, cuando en su retorno a las formas de la Serie B volvió a contar con sus compañeros habituales.

La crítica fue feroz y no se anduvo con paliativos a la hora de enjuiciar el filme y no dio concesión alguna al giro dado por el cineasta. La revista especializada “Dirigido por”, a la hora de valorar esta etapa de Carpenter por la Serie A, a pesar de ser una publicación que ha defendido en todo momento la valía de este director, fue, en este caso, inapelable:

*Durante este catastrófico periodo, Carpenter pierde todo atisbo de creatividad cinematográfica. Ese situarse en el lugar del narrador y dejarte llevar por tus instintos. El ritmo, la planificación, la definición del espacio dentro del encuadre, la composición del plano y el cromatismo e iluminación de la fotografía, atienden a los peores estándares narrativos del cine americano contemporáneo. En **Christine** – nefasta adaptación de una no menos nefasta novela de Stephen King –, tales defectos se traducen en una abúlica realización – hay secuencias rodadas de manera redundante, unas igual a otras –, sin incidir en los aspectos más fantasmagóricos y malsanos de la historia y que una dirección más inspirada hubiese podido potenciar, moldear.³¹*

Este descenso en la calidad carpenteriana se deja notar en todo el metraje de la cinta y desde los primeros planos de la película. Si bien en los títulos de crédito, precede al título el lema “*John Carpenter’s*”, una especie de sello de calidad y de personalidad del director³²; esta garantía brilla, en todo

³¹ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 60.

³² “*John Carpenter’s*”, traducido al castellano sería “*De John Carpenter*”, o lo que es igual, una especie de acreditación de que la película cuenta con todos los parabienes de su director que, en alguna ocasión, ha insertado su nombre en el título de la película, como es el caso de su último trabajo. Éste, en realidad, no es *Vampiros*, sino *Vampiros, de John Carpenter*. Sólo en una de sus películas no aparece este ‘sello de calidad’ y es en *Memorias de un hombre invisible*, película realizada por encargo del productor y protagonista de la historia, Chevy Chase.

momento, por su ausencia y sólo leves destellos hacen recordar que John Carpenter sigue ahí, aunque más que vivo, latente.

En sus trabajos anteriores, las primeras escenas estaban siempre bañadas de ese tintineo salido de sus sintetizadores con los que gusta moldear sus bandas sonoras que él mismo, en la mayoría de los casos, compone. En *Christine* obvia este recurso y lo sustituye por un tema de los años cincuenta. Es bien cierto que estas canciones son un aviso de las andanzas del vehículo, pero no es menos cierto que ello no presupone su imposición sobre un estilo que había creado escuela. No es este, sin embargo, el peor defecto, sino una anécdota que revela la despersonalización del producto, aunque el mismo arranca con cierta brillantez: el *travelling*, unido al movimiento de grúa para situar la cámara justo encima del coche; ofrece un plano del empleado asesinado por el automóvil en la cadena de montaje, que cae del vehículo cuando otro abre la puerta del mismo, es tan excepcional como engañosa. Engañosa porque el espectador cree que está, una vez más, ante el carácter, el buen hacer y la calidad de este director, pero pronto, muy pronto, vendrá la decepción y esa secuencia no es más que una reminiscencia de un director excepcional pero en horas bajas.

Existe, no obstante, otro factor indispensable que explica, en buena medida, la razón de que Carpenter se pusiera tras un proyecto de esta índole y lo realizara de manera vulgar, destinado a un público juvenil y fácil de disuadir con escenas grandilocuentes, como son las transformaciones del coche, por otro lado, tan espectaculares como reiterativas. Carpenter, después del fracaso de *La Cosa*, quedó un tanto al margen del mundo de Hollywood, de forma que se aferró a *Christine* como una tabla de salvación para evitar su total defenestración, como el director explica:

Durante el rodaje de La Cosa llegué a un acuerdo con Universal para hacer Ojos de fuego³³ sobre una novela de Stephen King. Cuando los de Universal leyeron las críticas y se enteraron de que La Cosa no había recaudado tanto como esperábamos, perdí el trabajo. No volví a trabajar hasta ocho o nueve meses más tarde, no me ofrecían nada. Pensé que mi

³³ La película fue realizada, finalmente, por Mark Lester en 1984.

*carrera estaba acabada hasta que cayó como del cielo un libro de Stephen King, Christine, como necesitaba trabajo, lo hice.*³⁴

El cineasta ha renegado, de alguna forma, de esta película, que la realizó por una cuestión de supervivencia, al constatar que si no se ponía al frente de un proyecto cinematográfico, su carrera podría estar acabada. Aún así, los resultados, desde el punto de vista del director, no fueron buenos y aunque en el título aparece precedido por el lema '*Carpenter's*', no la considera una obra personal, es más, se arrepiente de haberla realizado:

*Christine es la única película que hice exclusivamente por trabajo, las demás son proyectos personales (...) Si volviera a empezar en el mundo del cine, haría las mismas películas que he realizado atrás en el tiempo, a excepción de Christine.*³⁵

4.2.1. – CONSTANTES TRASTOCADAS

El cine de Carpenter se caracteriza por una serie de constantes que, hasta la llegada de esta película, habían sido inviolables. Pero con *Christine*, si bien algunas de ellas permanecen, lo hacen sin fuerza, sin convicción o con una notable mutación, otro síntoma evidente de la despersonalización en la que cae a partir de este título. Carpenter siempre buscó elementos que agudizaran la tensión, remarcaran el terror y mantuvieran la angustia, tanto entre los personajes como espectadores. Para ello, situó siempre la acción en ámbitos muy reducidos, muy determinados y localizados, en los que no hubiera posibilidad de escape, en los que se entablaría la batalla entre el Bien y el Mal durante una unidad de tiempo casi relatada a tiempo real, corta y precisa. *Christine* vuelve a incidir en esa permanente lucha entre el Bien y el Mal, pero se siente incapaz de dilucidar en qué bando se sitúan algunos de los personajes. Los hace deambular sin sentido, sin control ni personalidad. Se echa de menos esa descripción de la que siempre

³⁴ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

³⁵ Golder, Dave: *Entrevista a John Carpenter*. "SFX", abril 1997.
<http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

ha hecho gala, creando unos arquetipos para cada uno de ellos que se extrapolan a un estrato social. En el filme, el perfil de los intérpretes es burdo, poco elaborado y dejándose llevar por las connotaciones más comerciales del cine de terror al uso.

Arnie³⁶, el protagonista, lo presenta, de entrada, como uno de los antihéroes que suelen pulular por sus historias y esa presentación inicial hace recordar, sólo por unos minutos, al personaje encarnado por Jamie Lee Curtis en *La noche de Halloween*. Al igual que Laurie, Arnie es un chico apocado, que no tiene sentido de la estética en su vestir o su conducta y que está imbuido en su mundo particular, el de los coches, que es para él como casi una religión que le aparta, incluso, del mundo de las chicas. Se siente oprimido por la autoridad, sus padres, que le obligan a cursar unos estudios que no desea, pero es incapaz de sublevarse por temor a las consecuencias. Estos primeros compases enseguida son echados a perder por una serie de recursos burdos y tópicos: los gamberros de turno que le maltratan y que es incapaz de hacerles frente y será su amigo el que dé la cara por él. Ahí da inicio al descabalgamiento de sus postulados clásicos. Si bien pretende crear una similitud Laurie-Arnie, fracasa cuando dibuja a un Arnie sin gallardía ni decisión. Lo convierte en un 'pelele' para dar luego más realce a su metamorfosis y convertirlo en un ser casi diabólico. Sin embargo, Carpenter falla en casi todo. Falla en la narración; falla en la planificación; falla en la puesta en escena; falla en el estilo narrativo.

Christine es una película vacía, con tan sólo vagos destellos de su calidad cinematográfica. Parece ser una capitulación al deseo de los grandes estudios tras el fracaso comercial de *La Cosa*. Hastiado, desengañado de la realidad de los grandes estudios, y un tanto decepcionado, parece que quiso premiarles con lo peor de su trabajo. En un intento que podría asegurarse de complacencia, rebuscó una novela de terror de unos de los escritores del género más comerciales, Stephen King, que muchas de sus obras han sido adaptadas a la gran pantalla; en la mayoría de los casos por directores mediocres en pobres producciones, tanto por su coste como por su calidad, salvo honrosas excepciones, como *Carrie* (1976), de Brian de Palma, o *El resplandor* (1980), de Stanley

³⁶ Carpenter se rodeó, en este caso, de jóvenes actores que, en ningún momento, supieron dar la talla en la película. Sólo la presencia de intérpretes secundarios de lujo, sobre todo Harry Dean Stanton, dan a la película cierto peso en esta parcela. Carpenter trabajó ya con Stanton en *1997: Rescate en Nueva York*, de ahí que volviera a confiar en él para un pequeño papel, insuficiente para levantar la película.

Kubrick. Pudo ser este dato, la película de Kubrick, un director, como Carpenter, independiente, crítico, subversivo, que se codeó con los grandes estudios para hacer lo que siempre quiso hacer, y que un texto de King sirvió para relanzar su obra en un momento difícil de su carrera. Carpenter parece que quiso buscar esa similitud de circunstancias, pero cometió un error de principiante. Kubrick tomó un texto comercial de una obra de King y lo llevó a la pantalla bajo las connotaciones particulares de su cine, de su arte; al igual de Brian de Palma hizo con *Carrie*, considerada un clásico del cine de terror y en ambos casos, los directores, sobre todo, ahondaron en la creación de atmósferas agobiantes que condujeran a una explosión de terror final.

La película pierde fuerza desde los primeros minutos. Tras una leve introducción que deja de manifiesto su maestría en el manejo de la cámara, deja escapar por momentos ese tenso ambiente que atrapa sus historias. En primer lugar, y pese a mediar entre esa introducción y la siguiente escena varias décadas, las enlaza con un encadenado simple. Prescinde de la elipsis, un recurso vital en su estilo. Este hecho, a simple vista, es significativo de que el pulso narrativo cojea, el aplomo en la linealidad del relato desaparece y esa unidad de tiempo, hasta ese momento algo imprescindible en su obra, se diluye. Deambula por un tiempo indeterminado, pero largo. La precisión en el relato es casi nula y tan sólo el espectador tiene conocimiento de ello por leves apuntes, algunos clásicos en su cine, como que sea la imagen la que dé esa información, pero que son las menos ocasiones, porque otras las resuelve simplemente con una leyenda informativa al pie de la pantalla. Eso denota una fuerte crisis resolutiva e imaginativa, que se traslada a sus labores de dirección, planificación y, lo que resulta más preocupante, de narrador, su mejor arma y su mayor virtud.

La presentación de los distintos elementos cae en el mayor de los tópicos del subgénero de adolescentes. El protagonista es un joven acopado, metido en su mundo y al que sólo le preocupa no ya su futuro, sino su *hobby*. Dennis es el amigo responsable, fiel y capaz que le aconsejará y mediará para resolver sus problemas. No faltará el perverso de turno, creado por la propia sociedad, y la chica que se enamora del protagonista y correrá un serio peligro. En todo este *maremandum* se introduce otro elemento, el vehículo, Christine. No deja de ser la amante perversa del protagonista que, asolada por los celos, es capaz de

moldear la personalidad del joven hasta convertirlo en un ser diabólico, como ella, que le lleve a destruir a todo aquel que se interponga entre la pareja de amantes. Si en vez de un coche hubiera sido otra joven, los tópicos hubieran sido totales.

La presencia de Christine es la nota disonante para convertir a la película en un producto más y Carpenter tenía en sus manos, como lo tuvo con *La noche de Halloween*, en volver a hacer algo grande, algo distinto, algo ajeno a los arquetipos habituales del género, pero sucumbió a las circunstancias y cayó en el peor de los tópicos. Sin embargo, los resultados artísticos no hubieran sido aciagos si la fuerza narrativa camuflara la historia, pero ni tan siquiera fue capaz de infundir a las imágenes de esa característica ejemplar de su cine.

El primer problema que es incapaz de resolver es el relativo a los personajes. En todas, o casi todas, sus películas, el personaje principal posee connotaciones muy similares, muy carpenterianas. Sin embargo, esta constante se disipa en *Christine*. Los personajes están desdibujados, carecen de fuerza, no aportan nada a un relato insulso y carente de interés. Arnie Cunningham, el protagonista y 'novio' del vehículo que da nombre a la película, se aleja totalmente de estos arquetipos. Lo cierto es que las contradicciones en las que le hace caer a lo largo de la historia son, cuanto menos, patéticas. Hace un intento vano en darle vida en los primeros compases del filme. Lo presenta como un ser indefenso ante todo y ante todos. Es el hazmerreír en el colegio, sus padres practican sobre él un ejercicio pleno de autoritarismo y él mismo se aísla del mundo que lo rodea, y sólo se preocupa de su propio universo, el de los automóviles. Este primer planteamiento, que irá mutando a lo largo del filme por las influencias de Christine, es banal y carece de la fuerza habitual en el desarrollo de los personajes carpenterianos, que ante todo son supervivientes. Intenta imprimir un aire de independencia en este joven que nunca consigue. El protagonista de *Christine* también se sitúa al margen de la sociedad que lo rodea, pero no lucha por su libertad, sino que es un perdedor, no es capaz de valerse por sí mismo y padece todos los males de este tipo de personajes en cualquier película ramplona de adolescentes. Su carácter irá variando tras conocer al vehículo. Se volverá agresivo, con instintos criminales y fuertemente autoritario, es decir, el contrapunto absoluto en un personaje central de cualquier otro título carpenteriano, que se caracteriza, precisamente, por su enfrentamiento al Orden y

al absolutismo. Carpenter juega, con este personaje, en una línea tan delgada y frágil como falsa. Pasa de ser un incomprendido y víctima del Orden (representado por su familia) a ser el ente opresor. Por el contrario, su amigo Dennis, que representa el mundo comercial, que dedica su tiempo a las chicas y se desentiende de sus obligaciones (en un paralelismo claro con las amigas de Laurie en *La noche de Halloween*), pasa luego a ser el antihéroe que intenta solventar la situación, y salvar del caos a su amigo y a la novia de éste, para que no caiga víctima de su instinto asesino auspiciado por las influencias del coche. Esta mezcla de valores enturbia el perfil de unos personajes que los hacen irreconocibles en el firmamento carpenteriano. Sucede lo propio con los supuestos malvados de la película, comenzando por sus padres y concluyendo con la banda liderada por Boody. A los padres los convierte, en los primeros compases del filme, en el eje del Orden opresor y autoritario para convertirlos luego en patéticos elementos víctimas de la opresión del oprimido, rebelado en grado sumo. Boody es el típico y tópico joven perverso, desdibujado, al que le resta connotaciones que definan sus pretensiones del tipo que sea, salvo la propia maldad, al igual que al resto de esa banda que más que horror da pena al espectador. Este planteamiento, que se aleja totalmente al realizado en su anterior trabajo, *La Cosa*, hunde las perspectivas de la película. Carpenter, irritado con los problemas de su anterior filme, se volvió sumiso a las pretensiones de los estudios y planteó unos personajes convencionales para una película de este tipo. Huyó de arquetipos sociales o políticos, se alejó de planteamientos profundos, de estudios o hipótesis que remarquen la injusticia social o el poder opresor del colectivo y se limitó a filmar una cinta de terror, que más bien parece querer vivir de las rentas de títulos de culto como *El diablo sobre ruedas*³⁷ (Steven Spielberg, 1971) o la irregular *Asesino invisible* (Elliot Silverstein, 1977).

No satisfecho con una pobre presentación y desarrollo de los personajes, se ridiculizó a sí mismo con el desarrollo de toda la película. Cayó en todos los usos de estas producciones de terror con adolescentes carentes de

³⁷ Existen más que concomitancias entre *Christine* y *El diablo sobre ruedas*, pero la película de Spielberg jugada con un factor que carece la de Carpenter, como es el camión de gran tonelaje, que por su tamaño, de entrada, impone y asusta. Carpenter admite que le costó mucho “lograr que el coche infundiera miedo” máxime cuando la película de Spielberg “aún estaba fresca y las comparaciones iban a ser obligadas”, como se recoge en la entrevista de Dave Golder a John Carpenter. “SFX”, abril de 1997. <http://vlsi2.elsy.cf.ac.uk/bright/interview/sfx.html>.

interés. Lejos de luchar para hacer de *Christine* una obra de culto, sucumbe a los prototipos marcados desde Hollywood. Da una importancia suprema a los efectos especiales, se repite en las situaciones, se mueve en el seno de los convencionalismos más absolutos y, salvo algunas excepciones, se hunde en el fango en una narración lenta, falta de interés, convencional y carente de una planificación adecuada para, al menos, hacer un producto mínimamente coherente.

La película, no obstante, contiene algunos elementos que hacen recordar a Carpenter, aunque muy diluidos en un producto final vacío. En primer lugar mantiene el esquema del Bien y del Mal, aunque de una manera un tanto turbia. En los primeros compases de la cinta, el Bien son Arnie y Dennis, y el Mal, los padres del primero y la banda de Boody. Con el paso del metraje, Christine se convierte en el maligno y Arnie sigue sus mismas pautas. El coche acaba con la vida de Boody y sus colegas, de una forma brutal y desmedida y Arnie intenta hacer lo propio con su novia y su mejor amigo, además de amenazar a su padre. El Bien se transforma en Mal y el Mal se convierte en víctima de su propia maldad. Sólo Dennis parece seguir en su puesto, a pesar de representar la sociedad en su sentido más convencional. Esta irracionalidad se llega al querer ser fiel a sus propios planteamientos en una película que los descarta, los anula y los aísla, de ahí esa confusión, esa insensatez en los sucesos y ese disparate en esa lucha inexistente entre el Bien y el Mal. Inexistente porque el Bien nunca ha sido el Bien y el Mal está tan poco definido que no se puede determinar, realmente, si los padres de Arnie son un poder opresor o simplemente los veladores del futuro de su hijo; si Boody y compañía son una banda de delincuentes o un grupo de “amiguetes” con ganas de fastidiar al más débil pero sin llegar a rasgos más preocupantes. Carpenter no define, no distingue, no se preocupa en trazar fronteras como lo hizo en la excepcional exposición de personajes en *La Cosa*. No sabe, o no quiere, detallar esa mutación entre el Bien y el Mal como tan bien lo supo hacer en *1997: Rescate en Nueva York* y, por supuesto, es incapaz de trazar una línea narrativa en torno al vehículo como lo hizo sobre la figura de Michael Myers en *La noche de Halloween*. Parece dudar en multitud de ocasiones a la hora de cargar la Maldad en el vehículo, en Arnie o en ambos. Las acciones violentas se las deja al coche, pero los comentarios que refrendan o se alegran de

esas actuaciones son de Arnie. Es como si el joven fuera el alma humana de Christine, que avala y comparte sus actuaciones, que se funden en la última escena cuando el joven, al frente del vehículo, intenta acabar con las vidas de su amigo y su novia. Es ese punto, tal vez, el más conseguido, esa compenetración entre máquina y hombre, esa comunicación interna que les convierte en un solo ser. El resto, caduco, falto de interés y resuelto de una manera burda y artificiosa.

Esa tensión, lograda gracias a una planificación inteligente, que logró en *La noche de Halloween* no se alcanza en momento alguno en *Christine*. Los contraplanos, los encuadres, el sabio uso de la panorámica, brillan por su ausencia. Si en la película protagonizada por Jamie Lee Curtis, cada vez que aparecía la figura de Myers la tensión subía de tono, la angustia era una constante y los encuadres, la planificación y la banda sonora era una mezcla perfecta para una secuencia de impacto, en *Christine*, la presencia del vehículo no levanta apenas tensión alguna. La presentación del coche en los escenarios en los que va a atacar a sus enemigos es predecible y la resolución de esas escenas, simple, sin garra, sin tensión, sin argumento. Luego, resuelve la situación con unos extraordinarios efectos especiales, que se vuelven rutinarios por su repetición, lo que da la sensación de estar ante un cortometraje que se repite una y otra vez. Sólo unos planos, en la primera reconstrucción del vehículo, en un magnífico encuadre, en el que Arnie, delante del vehículo, levanta sus manos y los faros del coche inundan la pantalla, es, tal vez, junto a la escena con la que arranca la película, lo mejor de la misma, un escaso, por no decir, nulo bagaje para un director de la talla y la categoría de John Carpenter.

El crítico de cine José María Latorre, fue incruento a la hora de hacer una valoración de esta película:

En Christine, basada en una novela del cargante Stephen King, Carpenter se muestra incapaz, incluso, de conseguir la atmósfera adecuada y de componer una narrativa fluida. De su incapacidad para trabajar con seres humanos ya sabíamos bastante a través de su obra anterior, por lo que no me sorprende en absoluto su pobrísimo tratamiento de los personajes de Christine (...) Arnie, quien, al erigirse en

*propietario del viejo, celoso y destartado automóvil, se convertirá en una persona distinta, capaz de cometer varios crímenes, en una de las transformaciones morales más inverosímiles jamás presentadas en una pantalla de cine: Arnie pasa de ser sumido a ser agresivo, de la bondad a la maldad, sin que Carpenter suministre un mínimo dato que lo justifique. Estamos en el reino de lo arbitrario, en el que un títere juega con otros títeres.*³⁸

4.2.2. - CONCLUSIONES

Carpenter, en *Christine*, parece haber querido hacer un híbrido entre aquellas películas en las que un coche ‘inteligente’ es el protagonista con el cine de terror en el que un espíritu malvado posee al personaje principal. Tal vez auspiciado con la serie de la Disney iniciada en 1969 con *Ahí va ese bolido* (Robert Stevenson), en la que un volkswagen, Herbie, de carreras tiene vida e inteligencia propia y es un colaborador más de sus dos colegas para salir adelante de todas las circunstancias. Spielberg retomó en 1971, con *El diablo sobre ruedas* el protagonismo de los vehículos, en este caso, un camión que acosa al coche conducido por Dennis Weaver y del que nunca se llega a ver al conductor, por lo que impregna de una atmósfera fantasmal al entorno del camión. En 1977, Elliot Silverstein filmó *Asesino invisible*, una película en la que un vehículo supuestamente fantasmal, asola una pequeña localidad del oeste americano. Pues bien, con estos antecedentes, Carpenter parece querer hacer un cóctel del que nace *Christine*. De la saga de *Ahí va ese bolido* (Robert Stevenson, 1969) toma la vida propia, la inteligencia del propio vehículo; del filme de Spielberg, el acoso a los inocentes y de *Asesino invisible*, la posesión del vehículo por un espíritu maligno que en vez de transmitirse al coche, queda prendado en Arnie. Así, pues, Carpenter parece hacer una extraña mezcla de películas como *Tiburón*, *El exorcista* y *Ahí va ese bolido*, una mezcla tan disparatada como absurda y los resultados son patéticos.

Curiosamente, la película funcionó bien en taquilla, debido, sobre todo, a la fuerza de atracción que posee en los Estados Unidos Stephen King y por

³⁸ Latorre, José María: *Christine*. “Dirigido por”, mayo 1984. Páginas 19 y 20.

el hecho de estar enfocada a un público juvenil sin grandes pretensiones. Pero Carpenter afrontó el proyecto con clara desgana, sin ilusión. Parecía querer buscar más un éxito comercial que un reconocimiento como cineasta, para poder reconducir su carrera en el Séptimo Arte. No era para menos. Acababa de perder un proyecto y temía por su futuro profesional, de ahí que aceptara lo primero que le llegó a las manos. Curiosamente, su peor trabajo supuso un balón de oxígeno para seguir en los estudios y no por la calidad del filme, sino por el funcionamiento en taquilla. Además, hay que ser justos, a pesar de su mediocridad, es una cinta superior a las que por esos años el cine de terror ofrecía que solían ser producciones de más baja calidad, en todos los aspectos.

4.3. – STARMAN

Ficha técnica

Starman, el hombre de las estrellas (Starman), Estados Unidos,
1984.

Director: John Carpenter.

Productor: Larry J. Franco.

Productor ejecutivo: Michael Douglas.

Productores asociados: Bruce A. Evans, Raynold Gideon y Barry
Bernardi.

Producción: Delphi II Productions para Columbia Pictures.

Guión: Bruce A. Evans y Raynold Gideon.

Fotografía: Donald M. Morgan (en metrocolor y panavisión).

Operador: Chris Schweibert.

Diseño de Producción: Daniel A. Lomino.

Dirección artística: William Joseph Durrell jr.

Decorados: Robert Benton.

Música: Jack Nitzsche.

Montaje: Marion Rothman.

Ayudantes de dirección: Larry J. Franco y Jeffrey Chernov.

Jefes de producción: Tom Joyler, Paul Pav y Patricia Ledford.

Director de la segunda unidad: Joe Alves.

Fotografía de la segunda unidad: Steven Poster.

Sonido: Thomas Causey, Bill Varney, Steve Maslow y Kevin
O'Connell.

Efectos especiales: Roy Arbogast, Bruce Nocholson y Michael
McAlister.

Vestuario: Andy Hylton y Robin Michel Bush.

Maquillaje: Peter Altobelli.

Duración: 115 minutos.

Intérpretes: Jeff Bridges (Starman), Karen Allen (Jenny Hayden), Charles Martin Smith (Mark Shermin), Richard Jaeckel (George Fox), Robert Phalen (Comandante Bell), Tony Edwards (Sargento Lemon), John Walter Davis (Brad Heinmuller), Ted White (El cazador de ciervos), Dick Blocker y M. C. Gainey (Los policías), Sean Faro (El conductor), George "Buck" Flower (El cocinero), Russ Benning (El científico), Ralph Coshan (El teniente de marines), David Wells (El asistente de Fox), Anthony Grumbach (El oficial de la NASA), Jim Deeth (El piloto del S-61), Alex Daniels (El empleado de la gasolinera), Mickey Jones (El camionero), Lu Leonard y Betty Bunch (Las camareras), Charlie Hughes (El conductor del autobús), Byron Walls (El sargento de policía), Victor McLemore (El teniente de la barricada), Steven Brennan (El sargento de la barricada), Pat Lee (La obrera), Judith Kim (La pregonera), Ronald Colby (El camarero), Robert Stein (El patrullero), Jeff Ramsey y Jerry Gatlin (Los cazadores), David Daniell y Jeff Ramsey (Los escribientes).

Sinopsis:

Un extraterrestre acude a la Tierra, como respuesta a un mensaje lanzado al espacio exterior por la sonda norteamericana Voyager, en la que se invitaba, a quien pueda oír, a visitar el planeta. Pero lejos de ser recibido como un amigo, el ejército estadounidense se pone en alerta cuando descubre en la atmósfera la presencia de la nave, que es abatida por aviones de guerra y se precipita a pocos kilómetros de una casa de campo en la que vive Jenny Hayden, una joven desolada por la reciente muerte de su marido. Starman acude a su casa y allí, valiéndose de una célula viva del cabello del marido fallecido, crea un clon exacto del mismo para conseguir un cuerpo por el que permanecer en la Tierra. La joven, cuando lo descubre, no sale de su asombro y teme seriamente por su vida, además de no entender lo que sucede, máxime cuando comprueba como el individuo, a través de unas extrañas esferas, puede realizar cosas asombrosas, desde fundir una barra de hierro a resucitar a un ser vivo. El alienígena le pide que le

ayude a acudir a un punto de Arizona, lugar de encuentro con sus congéneres para poder regresar a su planeta, dado que si en tres días no lo consigue, morirá. La joven, en principio, cree ser víctima de un secuestro pero a medida que conozca al ser, no sólo desaparecerá su temor, sino que sentirá un profundo cariño y amor hacia él, amor que es recíproco y ella luchará denodadamente por la libertad y la supervivencia del ser y éste utilizará dos de sus esferas para resucitarla, una vez que ha sido víctima de un ataque brutal de la policía. De manera paralela, el ejército se pone en marcha para localizar al ser venido del espacio. La operación la lidera un duro agente de la CIA, George Fox, con el que colabora un científico experto en vida extraterrestre inteligente, Mark Shermin, iniciando una persecución por varios estados en su busca. La pareja protagonista se irá encontrando con todo tipo de personas que les ayudan en su huida, aunque en otras, topará con algunos que sólo viven para sí y con los que tendrán más de un problema. A pesar de todo, alcanzan su destino y cuando están a punto de lograrlo son localizados, pero Shermin, sacrificando su trabajo para la CIA, permite que escapen para que, finalmente, Starman sea recogido por una gran nave espacial ante la mirada asombrada de los militares y el dolor de Jenny Hayden, quien espera un hijo del extraterrestre, engendrado gracias al poder del alienígena.

John Carpenter acometió en 1984 *Starman, el hombre de las estrellas*, su película “más hollywoodiense”, como el director ha admitido³⁹ y que sin ser una mala película, supuso un peldaño más en su tortuoso devenir por los grandes estudios. *Starman* es un filme que, con el paso de los años, gana enteros, tal vez porque se la visiona con más objetividad y sin buscar en la cinta una obra maestra, sino una buena o, cuanto menos, una agradable película, algo que no ocurrió en 1984. En aquellos años la presión sobre el director era más que

³⁹ Delorme, Gerard: *Carpenter por Carpenter*. “Premiere”, febrero 1995. Página 64.

evidente. Intentaba hacerse un sitio entre los grandes directores de Hollywood⁴⁰ y no dudó 'vender su propia alma' para intentarlo. O lo que es igual, renunciar a buena parte de sus postulados a favor de una mayor comercialización de su obra para, de esta manera, ser aceptado por Hollywood como uno de los suyos.

Carpenter era consciente que su paso por la Serie A de Hollywood pendía de un hilo. Su magnífica *La Cosa* no obtuvo el éxito de crítica y público esperado, y su patética *Christine* le dejaba en una situación más que delicada. No dudó, ante este panorama, actuar como otros tantos cineastas en idénticas situaciones: abordar un proyecto nétamente comercial para asegurarse un éxito de taquilla que elevara su cotización como director. Ya lo hizo, por ejemplo, el director británico Ridley Scott, quien tras su estrepitoso fracaso de *Legend* (1985), le llevó a rodar *La sombra del testigo* (1987), una simple, pero eficaz, película policiaca que le devolvió el crédito perdido.

John Carpenter se puso tras la cámara para filmar *Starman, el hombre de las estrellas*, un proyecto metido de lleno en los planes de los grandes estudios, como certifica la presencia de Michael Douglas⁴¹ como productor ejecutivo de la cinta. Curiosamente, este productor, director y actor estadounidense propuso también al anteriormente citado Ridley Scott la dirección de *Black rain* (1989), que devolvió definitivamente a este director los enteros perdidos y originó el cambio definitivo en su obra. Paralelismos al margen, *Starman* es una película menor en la filmografía de John Carpenter pero infinitamente superior a su anterior trabajo, *Christine*, y en la que se pliega casi por entero a los postulados más recalcitrantes del cine comercial estadounidense.

Son varios los elementos que hacen pensar en esta mutación de su cine, originada más por obligación que por devoción. Parece renunciar a su propio estilo, a cambio de un lugar en el Olimpo de Hollywood y no duda en querer dar un giro de timón a su carrera cinematográfica que no pudo o no supo hacer en su zafio anterior trabajo. En primer lugar, *Starman* está considerada como un *remake* de la película de Steven Spielberg, *E. T., el extraterrestre* (1982), observación

⁴⁰ Grandes directores en el sentido de ser reconocidos por la opinión pública, porque Carpenter demostró que, desde el punto de vista cinematográfico, es uno de los mayores directores actuales de los Estados Unidos.

⁴¹ Michael Douglas también fue el productor de una serie de televisión que pretendía ser una segunda parte de *Starman*, que no contó del beneplácito del público.

que el mismo Carpenter admite⁴² y que así ha sido vista por numerosos críticos cinematográficos:

*Starman se ofrece al espectador como un “remake” apenas velado de E. T., el extraterrestre, sólo que con una coartada adulta, motivo por el cual se muestran ciertos aspectos, también presentes en el filme de Spielberg (la intransigencia de la Administración, la persecución al “visitante”) de manera manifiestamente desembozada.*⁴³

Esta semejanza es más que evidente y, en algunos momentos, casi idéntica en sus planteamientos, lo que refuerza la idea del proyecto comercial que quiere ir a la estela de una de las películas más taquilleras de la historia del cine mundial. Podría verse, incluso, como una especie de continuación del filme de Spielberg o la hipótesis de que si en vez del entrañable E. T. fuera Starman el que hubiera llegado a la Tierra de un planeta lejano. Este primer planteamiento supone una merma en la originalidad de la historia, que suena a repetida. No propone nada nuevo, no desarrolla nada diferente, no se aventura a nada arriesgado, salvo pequeñas pinceladas, sobre todo en los instantes iniciales y en su tramo final, además de algunos diálogos inteligentes y muy en la línea de Carpenter.

Con estos antecedentes y con la seguridad de que apenas nada nuevo se iba a decir o mostrar en *Starman* que el espectador no esperara, la incertidumbre se centraba en las formas, en el cómo iba a desarrollar la historia, en su ingenio a la hora de la puesta en escena, la recreación de los personajes, el tratamiento de las situaciones o el protagonismo que iba a dar a los efectos especiales, por encima o no de la historia. El resultado es más que aceptable, aunque con la impresión de que Carpenter es capaz de llegar bastante más lejos si no se limita a seguir el juego a los grandes estudios.

⁴² John Carpenter tilda la película como “*un E.T. adulto*”, como lo recoge Gerard Delorme en *Carpenter por Carpenter*. “Premiere”, febrero de 1995, página 64.

⁴³ Torreiro, M.: *Un E.T. con coartada. Starman, de John Carpenter*. “Dirigido por”, agosto-septiembre 1985. Página 26.

4.3.1. – DE LA COSA A STARMAN

Carpenter, con este nuevo proyecto, quiso demostrar que, aunque es un director que se mueve por el mundo de la ciencia-ficción y el terror, también sabe hacer otras cosas. Porque esta película, si bien del género fantástico, acoge elementos nuevos en su filmografía, como una historia romántica o unas relaciones humanas más comerciales que en sus anteriores trabajos. Carpenter quería demostrar que era capaz de hacer otro tipo de cine:

Justo antes de que llegara Starman yo había estrenado Christine y me di cuenta de que si no hacía algo diferente me iba a encasillar en una parcela de la cual no podría salir. Si decido hacerme un director de películas de terror, bien, pero si no consigo demostrar a la gente que soy capaz de hacer otras cosas, no podré cambiar nunca. Así que Starman fue un salto definitivo. Algunos decían que seguía siendo ciencia-ficción y tenían razón, era otra película del mismo género que había cultivado anteriormente. Pero dentro de esta película había una hermosa historia de amor. Me empeñé en demostrar que era capaz de hacerlo.⁴⁴

Resulta más que evidente la transformación que sufre su visión cinematográfica en tan sólo tres películas, producidas al amparo de un gran presupuesto. En *La Cosa*, Carpenter hace “su” película y no duda, ni un instante, en establecer sus planteamientos sociales en el desarrollo de sus personajes. Es, cuanto menos, curioso que *La Cosa* se produjera en 1982, el mismo año que *E. T., el extraterrestre*. Pero dos años después, el alienígena mutante y asesino se transforma en un ser capaz de arriesgar su vida por un pobre animal; la crítica social se traduce en un sinfín de personajes que no dudan en ayudar a la pareja protagonista; la subversión pasa a ser sumisión. Carpenter pasa de ser el rey de su cine a un súbdito más de los grandes estudios. Su obra queda hipotecada y su capacidad cinematográfica, latente.

⁴⁴ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal “Hollywood” de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

La comparación de ambos títulos es inevitable para entender la peligrosa dependencia que comienza a sentir el cineasta del cine de gran presupuesto. Expuesto desde otra perspectiva, parece sucumbir a la particular voz de las sirenas que surgen del corazón de Hollywood. Ahí, precisamente, radica su equivocación y ahí, posiblemente, su fracaso, a la postre, en su corto periplo entre los grandes de Hollywood. Carpenter es un director muy válido y, puede asegurarse, el mejor en su estilo en el panorama del mundo cinematográfico hollywoodiense actual, en el que los narradores, los contadores de historias, no son muy frecuentes. Además, había demostrado en *La noche de Halloween, 1977: Rescate en Nueva York* o *La Cosa*, que su habilidad en el cine fantástico era absoluta y le otorgaba un estilo nuevo, cercano a la edad de oro de Hollywood y alejado de las modas imperantes en este género que lo habían degradado en grado sumo. Su error, es más que posible, radicó en querer demostrar lo que no es, un director meramente comercial, para abordar temas manidos y trabajar en proyectos muy alejados de sus propias perspectivas. No hay que olvidar en ningún momento, que Carpenter gusta de controlar la obra en todos sus escalones, desde el guión al montaje y participar en moldear la historia antes de comenzar el rodaje. Esta ruptura de hábitos ha de ser más que desconcertante e impersonal. Si esta misma historia hubiera llegado a sus manos en su primera etapa cinematográfica, se hablaría de una cinta muy distinta, no ya por la historia, sino por su desarrollo, su planificación, y un lenguaje más ávido, hábil y una narración que hubiera envidiado el propio Spielberg. Esta hipótesis se puede deducir de los brillantes destellos que se dejan ver en *Starman*, película mucho más entonada que su anterior trabajo, pero muy por debajo de lo que es capaz de hacer este director. Es una opinión también refrendada por la crítica:

Ciertos directores, como Carpenter, siguen rindiendo tributos desembozados al cine: si en su primera película, Dark Star (1971) el homenajeado era Kubrick y su 2001, si Asalto a la comisaría del distrito 13 (1976) era un indisimulado "remake" de Río bravo, si Los ojos de Laura Mars (1978, cuyo guión es suyo y cuya dirección abandonó por desavenencias) flirtea con Hitchcock o si La Cosa es el

“remake” ya comentado, *Starman* se apunta por igual a la tradición ya descrita y a las aportaciones spielbergianas. Es una lástima; Carpenter tiene talento para logros mucho mayores.⁴⁵

4.3.2. – *STARMAN, EL HOMBRE DE LAS ESTRELLAS*

Starman, el hombre de las estrellas, es el intento más plausible de Carpenter de querer borrar sus primeros y débiles pasos por los estudios y no duda en adentrarse en un proyecto que le diera el crédito perdido. Sabe que el público, a la postre, es el que marca la pauta y no son pocos los antecedentes en este sentido, tanto de buenas películas que se abocaron al fracaso por una escasa respuesta en taquilla o de malos productos que dieron importantes dividendos⁴⁶. Carpenter sufrió ese mismo castigo con *La Cosa*, uno de sus mejores trabajos pero que el público no pasó, como se esperaba, por ventanilla. Esta decepción debió influir decisivamente para ese cambio en su filmografía.

Con anterioridad se ha hecho alusión a las concordancias existentes entre *Starman* y *E. T., el extraterrestre*, en un intento, tal vez desesperado, de ir a la estela del Rey Midas de Hollywood y asegurarse un éxito comercial. Pero la competencia cinematográfica en los Estados Unidos es brutal y no vale simplemente un nombre o una estela, hay que dar algo más, porque de no ser así, todo se quedará en agua de borrajas. No supone, esta exposición, que toda la crítica especializada la atacara con dureza, porque, en otros casos, fueron elogios los que recibió, circunstancia ésta que ha marcado, y sigue marcando, la trayectoria de este director. En *Starman* ocurre lo propio, como se denota en esta crítica de Ovidio Martí:

⁴⁵ Torreiro, M.: *Un E.T. con coartada. Starman, de John Carpenter*. “Dirigido por”, agosto-septiembre 1985. Página 28.

⁴⁶ La historia del cine está plagada de ejemplos. En 1963, los cimientos de la Fox se tambalearon por el estrepitoso fracaso de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz), una superproducción que apenas tuvo respuesta en taquilla. En 1982 fue Francis Ford Coppola quien se abocó a la ruina por el fracaso de una de sus películas más personales y emblemáticas, *Corazonada*, cuyo mal funcionamiento en taquilla puso en jaque a su productora, Zoetrope. Incluso Steven Spielberg supo lo que es un fracaso comercial con *1941*, por otro lado, una de sus mejores películas. Claro que, en el otro lado, se hallan películas como *Parque Jurásico* (1993), también de Spielberg, que a pesar de ser denostada por la crítica fue secundada de manera apabullante por el público.

*En una película como Starman, en la que los efectos especiales deberían ser protagonistas, Carpenter lo resuelve casi todo con iluminación y movimientos de cámara, tal y como lo prueba en emblemático final, contado con una sencillez sorprendente. (...) Starman se relaciona, aunque sea involuntariamente, con Je vous salue, Marie, y hay referencias a Ford y a la voluntad de hacer cine de sentimientos, que no sea sentimental. (...) Comedia y película de ficción científica a la vez, Starman es una extraña, por transparente, conjunción de aciertos y errores, de méritos y limitaciones.*⁴⁷

Esta opinión está más acertada a la realidad, porque sin ser una película espléndida, sí es aceptable y en la misma, como apunta Martí, se dan una conjunción de aciertos y errores, de méritos y limitaciones. Las limitaciones arrancan en el esquema de la película, un esquema muy explotado. Además, las concurrencias con *E. T., el extraterrestre* son tan evidentes, que resta frescura a la historia y el espectador deduce, desde el principio, el desenlace. Carpenter, no obstante, no arriesga lo suficiente y la película lo nota.

Aún así, un sector de la crítica sigue alabando este filme al asegurar que generó en torno a sí una cierta corriente social:

*Uno de los mayores éxitos de John Carpenter como director fue su película Starman. A pesar de que las secuencias de violencia, accidentes de coches y explosiones fueron casi inexistentes, la película cautivó el corazón del público por todo el mundo, e incluso llegó a formar a su alrededor todo un negocio sobre Starman, con club de fans, objetos publicitarios, un libro de canciones e incluso una serie de televisión, que permaneció poco tiempo en antena.*⁴⁸

⁴⁷ Octavi Martí, *Chico busca chica*. "El País", 17 de agosto de 1985, página 17.

⁴⁸ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

Las influencias spilberbergianas son notorias, porque además de las reminiscencias de *E. T., el extraterrestre*, el inicio del filme se asemeja, en cuanto al planteamiento, a otro título de Steven Spielberg, *Encuentros en la tercera fase* (1977). Esta película se centraba en un hipotético contacto entre una civilización alienígena con la terrestre y es así como Carpenter arranca su película. La sonda espacial ‘Voyager’ surca el Sistema Solar portando un valioso contenido, un disco de oro en el que se recoge un mensaje “*a quien pueda interesar*”, invitando a civilizaciones extraterrestres a visitar el planeta Tierra⁴⁹. Este mensaje es recogido por una de esas civilizaciones y acepta la invitación, y ahí nace la historia. A partir de ese instante, la historia cambia de influencia y abandona la de *Encuentros en la tercera fase* y recoge la de *E. T., el extraterrestre*.

El mayor problema con el que se enfrenta, es el de moverse por un mundo para él desconocido, como es el género romántico, muy presente en la historia y que, hasta ese momento, nunca había sido tratado, al menos de manera profunda, en ninguna de sus películas. Nunca había tratado en la pantalla una historia sentimental tradicional, algo que supuso un reto, por otro lado, esperado y ansiado por el cineasta, como él mismo asegura:

*Starman fue mi oportunidad para hacer una comedia romántica, algo que quería hacer desesperadamente. Alguien me la ofreció y tuve a mi disposición un gran presupuesto, por lo que acepté sin dudar, más allá de que hubiera sólo una escena sentimental en toda la película.*⁵⁰

Tuvo que ser paradigmático para un director como Carpenter, experto en el género fantástico, trabajar en un proyecto en el que prevalece un fuerte sentido romántico, tratamiento inédito, hasta la fecha, en su filmografía y que apenas volverá a aparecer en proyectos futuros. Ese cierto confusionismo también lo reflejó el director en un comentario que gira sobre esta misma idea:

⁴⁹ Este dato, lejos de ser ficticio es real.

⁵⁰ Lerman, Gabriel: *Entrevista a John Carpenter*. “Dirigido por”, junio 1995. Página 36.

*Es divertido ver como la gente percibe las cosas de maneras distintas. Cuando hice **Starman**, los puristas de la ciencia-ficción me preguntaron por qué me rebajaba a hacer algo semejante. Y si me iba a hacer algo como **La Cosa**, me decían que por qué no seguía haciendo cosas como **Starman**.⁵¹*

Este comentario pone de manifiesto el ambiente enrarecido por el que se movía el director tras su entrada en los proyectos de altos presupuestos. Carpenter se adentraba en un terreno desconocido y le llevaba a una peligrosa pérdida de identidad. Su deseo de filmar una comedia romántica se antoja más como un pretexto que una realidad para justificar la realización de *Starman*. Nunca ha tratado a sus personajes como seres humanos reales, sino como arquetipos sociales y eso lo nota *Starman*, una película en la que, supuestamente, los personajes son de carne y hueso, personas reales y con este tipo de figuras nunca se había encontrado en la pantalla. Además, es un maestro a la hora de someter al mayor de los infiernos a sus personajes, ponerlos en una encrucijada casi imposible de superar para explotar el sentimiento del miedo, pero nunca desde una perspectiva humana, sino vital, de supervivencia.

En *Starman* se plantea una nueva encrucijada, pero ésta sí está vista desde la perspectiva humana, cálida, sentimental y sentida. Las diferencias son más que notables para que el filme no lo resintiera. Ante esta dificultad, parece querer humanizar sobre manera a sus personajes, dotarles de alma y sensibilidad y es tal su empeño que cae, en ocasiones, si no en la semblirería, sí en un tratamiento inadecuado, que se antoja un tanto artificial. Tal vez traicionado por su inconsciente, traza escalas en la definición de personajes, que no llegan a ser puros y la tremenda humanidad o inhumanidad que les otorga lo delata; el espectador no da crédito, no cree lo que ve, porque sabe que no es ese el perfil real de la gente, que no se la puede distinguir, únicamente, por su poder económico. Porque ese es el condicionante marcado por Carpenter para diferenciar a los “buenos” de los “malos”. Curiosamente, todos los personajes que se cruzan en el camino del protagonista o son de un *status* humilde o elevado, no existe, por regla general, una línea media. Y los primeros son los “buenos”, que ayudan a lo que

⁵¹ Ibidem.

sea, sin preguntar ni un por qué, ni para qué, simplemente dejan todo lo suyo para ayudar a los demás, convirtiéndose en unos samaritanos imposibles. En el otro lado, los potentados, que los identifica con seres engreídos, prepotentes y capaces de cualquier barbaridad sin pararse a preguntar tampoco un por qué o una razón válida para esa agresividad por momentos tan innecesaria como injustificada. Es posible que el director, en esa mentalidad de crítica social, se vale de las clases sociales para dejar inserta su particular rebeldía. Las clases bajas, humildes, identificadas con el proletariado, son los sinceros, los libres de espíritu; los poderosos, identificados con el sistema, parece convertirlos en autoritarios, capaces de luchar para que la sociedad no sufra ningún cambio que pueda repercutir en un sistema ideado para esas clases altas. Esta visión queda reflejada entre líneas, nunca de manera tan directa como en trabajos anteriores ni, por su puesto, como en una de sus obras cumbres, *Están vivos*, en la que ahonda en esta idea pero de manera directa y sin cortapisas de ningún tipo.

4.3.2.1. – Los personajes

En *Starman* se denota un leve intento por volver a recuperar su identidad, pero el resultado es un tanto irregular, precisamente por no saber controlar las particularidades de los personajes de la película. El hecho de no ser autor del guión pudiera ser uno de los motivos de ese romo desarrollo.

Con estos prolegómenos en torno a los personajes⁵², es momento de analizar el tratamiento que hace de ellos. Hay que adentrarse en la propia historia del filme, con la pareja protagonista que, en su travesía de tres días, ha de llevar al alienígena al punto de encuentro con los de su raza para volver a su planeta. En ese trazado, se irá cruzando con una serie de personajes que, en mayor o menor grado, influirán en la historia. Carpenter no profundiza en momento alguno en ellos, que se antojan huecos, vacíos, carentes de personalidad y que son meros comparsas de los protagonistas y la excusa de que se vale para romper la monotonía del relato. Los distintos figurantes (porque en realidad su relevancia no pasa de ahí) actúan según su nivel social. Los humildes y sencillos son buenos y

⁵² Para esta película de gran presupuesto, Carpenter se rodeó, para los principales papeles, de actores habituales en filmes de Hollywood que nunca han sido debidamente reconocidos, como es el caso, principalmente, de Jeff Bridges, que logra aquí uno de sus mejores trabajos, al saber introducirse, desde el principio, en la filosofía de su personaje. Karen Allen, una actriz a la baja, supo también estar a la altura en esta cinta.

los poderosos, malos. Y esta es una constante que se repite con tal insistencia que raya en lo monótono. El primero con el que se cruza la pareja protagonista es el conductor de una furgoneta que acude en ayuda de Jenny Hayden cuando ésta grita que ha sido secuestrada. Este enfoque choca frontalmente con los principios que Carpenter reflejó en *La noche de Halloween*. En este filme, su protagonista es perseguida por un psicópata y pide ayuda en una mansión y la respuesta que obtiene es la negación absoluta de auxilio y el desinterés por la suerte de la joven. En alusiones a esa escena, aseguraba que quería reflejar una realidad que era patente en los Estados Unidos, donde nadie ayuda a nadie y el egoísmo personal es una forma de conducta. Sin embargo, este mensaje se viene abajo en *Starman*, mostrando un comportamiento opuesto, en el que se presta ayuda sin preguntar, sin saber a quién se ayuda ni tan siquiera el por qué de esa ayuda. Es un síntoma más que significativo del giro en las formas de un director que ve como su identidad queda aplastada por el poder del dinero, por seguir haciendo películas con los grandes estudios. Pero si esta situación sólo se hubiera dado en un caso, se podía pensar en una excepción, que no es así por lo repetitivo de las mismas. En otra ocasión, cuando la pareja come en un restaurante, ella pide a una camarera ayuda, con el fin de huir, pero sin dejar en la estacada al hombre de las estrellas. La cocinera acepta, sin preguntar, la ayuda solicitada. Acto seguido, el protagonista se verá envuelto en una pelea y esa misma cocinera saldrá en ayuda de la joven y a pesar de no haber pagado la comida, ni tan siquiera se lo reclamará. Más adelante, son recogidos por una humilde familia de indios, que les traslada en su furgoneta. Al llegar a su destino, en una parada ferroviaria, y ante la lluvia que cae, una de las indias baja de la furgoneta, corre hasta el vagón del tren para acercarles una manta, a pesar de su humildad, en un gesto de altruismo y generosidad. No finalizan aquí estos episodios. *Starman* es el que, posteriormente, huye del lado de la joven, para evitar que resulte herida, y lo hace con un cocinero, que se ofrece a darle conversación, le invita a fumar y mantiene siempre un trato cordial y afable. Ella, al percatarse de su ausencia, que lo descubre cuando una camarera se lo dice sin que se lo pregunte, en otro caso de atención privilegiada hacia la pareja por casi todos aquellos con los que se cruzan, pide un voluntario para ir en su ayuda. No tarda en ofrecerse un joven que luego, incluso, sin preguntar y sin temor a las consecuencias, se hará pasar por el

extraterrestre para centrar la atención del ejército y permitir la huida de la pareja. Por último, en su paso por Las Vegas, alguien les avisa que la policía intenta forzar su coche y esa misma persona les ayudará para escapar de los agentes. Queda constancia del giro dado por Carpenter, que pasa de crear situaciones en las que nadie ayuda a nadie o si lo hace es por necesidad (como ocurre en *1997: Rescate en Nueva York*), pero siempre bajo un clima de desconfianza absoluta (como sucede en *La Cosa*), a un estado opuesto, en el que se socorre sin preguntar, en el que el egoísmo brilla por su ausencia, el desprendimiento es absoluto, pero siempre por las clases sociales sencillas. Desaparece esa imagen de insatisfacción, abandono, ruindad y se muestra al pueblo americano amable, desinteresado, bondadoso y samaritano hacia los demás. Va, incluso, más allá con el científico que les persigue, una persona que describe como amante de la vida y de la verdad, que busca el poder abrir las mentes en vez de cerrar los corazones. Este científico, que debe su posición como colaborador del ejército, no dudará en sacrificar ese bienestar a fin de salvar al alienígena. Esa compasión, esa humildad, esa solidaridad sin parangón es inédita en el cine carpenteriano y, desde luego, no tiene correlación con su estilo, su visión de la sociedad y el tratamiento que hace de la misma en toda su obra⁵³.

Al margen de la calidad última de la película, el amante de su cine no puede más que verla con cierto escepticismo, sin llegar a entender qué ha pasado con John Carpenter y dónde está. Se preguntará por su socarronería, por su espíritu rebelde, por sus planteamientos maestros y críticos. Este viraje, además, redundará en el resultado final del filme. En los planteamientos carpenterianos, la incertidumbre es una constante, lo que provoca tensión y, según los casos, terror, pero siempre desasosiego. En este caso, estas premisas desaparecen, porque siempre habrá alguien que ayude a la pareja, siempre surgirá un buen samaritano, de manera que la indecisión se diluye, a pesar de los intentos que quiere hacer para compensar la situación, pero sin alcanzar nunca esa sensación de tensión hacia el patio de butacas, perdiendo, pues, otro de los ingredientes básicos del cine de este director.

⁵³ Carpenter, hasta este momento, había dibujado sus personajes como seres individuales, egoístas y materialistas, que sólo ayudarían a los demás si obtenían algo a cambio o si les unía alguna estrecha relación de amistad. Rompe este esquema en *Starman*, con actitudes altruistas propias de una ONG.

Estos parámetros también son observados por buena parte de la crítica especializada, que arremeten hacia este cambio de formas en el cine de John Carpenter. He aquí un ejemplo:

*A la depreciación formal vivida por el cine carpenteriano a lo largo de dicho período, debe sumarse una suavización del tono narrativo, con vista a neutralizar cualquier perverso exabrupto temático o visual. Por consiguiente, es tarea bastante ardua encontrar al venenoso realizador de **La niebla** o **La Cosa** en las imágenes de **Starman**. Sacarínosa ficción centrada en el romance que viven un extraterrestre con apariencia humana y una joven viuda terráquea, al adoptar el primero el aspecto del fallecido esposo.*⁵⁴

En *Starman* esa visión de la sociedad “malvada” se encuentra en tres grupos: unos cazadores desaprensivos; una pareja de policías con ansias de poder y triunfo y un despiadado agente de la CIA que persigue a muerte al alienígena. A los primeros los trata con desprecio desde su aparición en pantalla. Son unos cazadores que se congratulan de haber abatido a un ciervo y su comportamiento es prepotente. Starman resucita al ciervo y lo deja libre, lo que desata las iras de los cazadores que le darán una paliza, en una lección de intolerancia y salvajismo, frente a un Starman afable, inocente y con ganas de hacer el bien por encima de todas las cosas. Los segundos son los policías que descubren a la pareja y, a pesar de tener órdenes de no intervenir, lo hacen con el anhelo de convertirse en héroes, pero al igual que los cazadores, su intento será baldío.

Por último, el agente de la CIA, George Fox, es un ser despiadado, que sólo quiere acabar con el extraterrestre, al que ve como un peligro nacional, a pesar de las muestras dadas de inocencia. Podría hallarse una correlación entre este George Fox con Bob Hauk, el alcaide de *1997: Rescate en Nueva York*, por su ímpetu a la hora de ejecutar una misión, “su” misión, aunque jamás logra la perfección que alcanzó al moldear el personaje al que dio vida Lee Van Cleef. Éste era una representación del poder, con los abusos que el mismo trae consigo,

⁵⁴ *La razón de las sombras: John Carpenter*. “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 60.

pero a la vez era una persona de principios, fiel a su palabra. El Bien y el Mal se alternaban en su interior puestos al servicio del Estado más que del poder, aunque se valía de éste para acometer su misión. Fox carece de principios, no porque el personaje pueda o no tenerlos, sino porque Carpenter no profundiza nunca en él. Lo presenta como un ser con altas cotas de poder, que se mueve sin saber nunca a quién representa y que órdenes sigue y la evolución de su personaje se sitúa más en los arquetipos del cine de Hollywood en torno a la crítica de los poderosos que abusan de su poder, pero que no representan al Estado⁵⁵, de manera que evita un ataque frontal al sistema, al que no cuestiona. No obstante, deja notar un cierto aire crítico, de manera muy velada, en cuanto a sus injusticias, pero sin profundizar en ellas, convirtiendo esa visión subversiva en poco menos que una reseña que se confunde en un contexto comercial.

Carpenter, en esta descripción y posterior desarrollo de los personajes, se recrea en el lado amable y cortés de la sociedad americana, y castiga el lado oscuro de la misma, en un mensaje abiertamente comercial. Define perfectamente a aquellos que se mueven por humanidad, entre ellos la pareja protagonista, y los que lo hacen por egoísmo, ansias de poder o autoritarismo. Éstos últimos nunca alcanzarán sus objetivos y sí los primeros. Es el mensaje habitual de Hollywood, que siempre premia a los buenos y castiga a los malos. Además, con este perfil, parece decir que la sociedad americana es una balsa de aceite, un mundo idílico en el que predomina, ante todo, la solidaridad, mensaje muy diferente al de sus anteriores películas, en las que dibujaba una sociedad acosada, rota y al borde del abismo.

4.3.2.2. – La planificación

El *status quo* habitual en las películas de este director también queda trastocado en *Starman, el hombre de las estrellas*. Carpenter siempre ha apostado por una puesta en escena y una planificación ajustada, precisa, modélica y concordante con su filosofía de impresionar al espectador, de mantenerlo adherido

⁵⁵ En Hollywood es habitual desviar las carencias del sistema a elementos corruptos que se desenvuelven en el mismo, pero siempre planteando que el Orden, como tal, está ajeno a ese mal funcionamiento y será el propio sistema el que depure esos conatos de corrupción. En estos últimos años, el cine de acción, muy pródigo a estos casos, ha presentado ejemplos de este tipo, en películas como *Enemigo público*, *Air Force One* o *Asesinato en la Casa Blanca*. En todas ellas existe una conspiración para controlar el poder, pero que son abortadas por otros elementos del sistema.

a la butaca, de impregnar la película de inquietud desde el primer instante. En *Starman* vuelve a darles la espalda, a pesar de mejorar notablemente el sentido narrativo, respecto a su trabajo anterior, aunque aún muy por debajo de su primera etapa.

En este filme desaparece la acotación espacial hasta puntos impensables a la hora de analizar una película de John Carpenter. De una nave espacial, una comisaría, un pequeño pueblo, Manhattan o una base científica en la Antártida, siempre localizaciones muy concretas, pasa a un basto territorio que se distribuye en varios estados estadounidenses, desde donde cae la nave extraterrestre hasta la ubicación en la que deberá ser recogido por sus semejantes. La delimitación temporal también desaparece, porque de horas pasa a tres días. Es cierto que, por ejemplo, en *La Cosa*, la acotación temporal se prolonga por espacio de dos o tres días, pero en aquella ocasión, el sentido narrativo, el uso de las elipsis y la sabia reorganización del guión generan la sensación de una narración lineal, sin saltos en el tiempo y ajustado al tiempo de proyección de la película. Este sentido no se alcanza en *Starman*, con notables subidas y bajadas de ritmo motivado por una desigual narración. Intenta, no obstante, recuperar el prestigio perdido y quiere remediar estas deficiencias a través de la persecución a la que es sometida la pareja, el control existente hacia la misma y su localización en todo momento, de manera que ese control sustituya en la pantalla a la claustrofobia que generaban sus anteriores trabajos. Aunque nunca alcanza el desasosiego ni acumula tensión por los hechos narrados, es cierto que esa mutación en las formas consigue, en parte, su objetivo.

Carpenter pretende hacer de *Starman* y Jenny Hayden lo que en su día hizo con los protagonistas de su ópera prima en *Dark Star*. En aquella película, los personajes estaban, literalmente, encerrados en una pequeña nave espacial que se movía por el basto universo, y a pesar de ese amplio radio de acción, estaban encerrados en el pequeño habitáculo. Quiere, de alguna forma, reencontrarse a sí mismo volviendo a esa misma idea: los estados que la pareja protagonista ha de atravesar serían el equivalente al universo de *Dark Star* y la nave espacial podría ser el equivalente al vehículo utilizado por *Starman* y su pareja para llegar a su destino. Fuera de ese vehículo (entendido éste no como uno sólo, sino como los medios de transportes utilizados), está el universo, es decir, el peligro y la

perdición, materializado en los efectivos del ejército que quieren darles caza. Sin embargo, y pese al intento, los resultados son pobres, aún consiguiendo una película aceptable, pero en el seno de los cánones comerciales, aunque, una vez más, no hace un uso abusivo de los efectos especiales y apuesta por la sencillez en la puesta en escena, algo que favorece al resultado último de la producción. El crítico cinematográfico M. Torreiro hace énfasis en estos últimos apuntes:

Lo curioso es que, con materiales tan endeables, Carpenter logre mantener en pie el interés del espectador. Porque, adelantémoslos, los perseguidores carecen de entidad, actúan sin mayores explicaciones y el director no se detiene ni cinco minutos en definirnos psicológicamente qué son. Todo el interés de Carpenter radica en ese proceso sentimental/iniciático del ser en nuestro entorno, y toda su habilidad reposa en el hecho incuestionable de hacer creíble un guión (en el cual, por una vez, él mismo no ha participado) y una pareja (Karen Allen, espléndida, y Jeff Bridges, igual) tan descabellados como resultones.⁵⁶

Más benévolo, incluso, se muestra el crítico del Diario “El País”, Octavi Martí:

*De entre los nuevos valores del cine de Estados Unidos, John Carpenter destaca por ser el menos malicioso. Se diría que cree en las historias que cuenta y en el lenguaje que utiliza. Su cine no pide perdón por ser ingenuo ni nos dirige guiños de complicidad buscando satisfacer nuestra vanidad. Y eso lo logra siendo quien más fielmente sigue a los grandes narradores del cine clásico del Hollywood de los treinta o los cuarenta. Por ejemplo, en una película como **Starman**, en la que los efectos especiales deberían ser protagonistas, Carpenter lo resuelve casi todo con iluminación y movimientos de cámara,*

⁵⁶ Ibidem.

*tal y como lo prueba el emblemático final, contado con una sencillez sorprendente.*⁵⁷

Carpenter siempre ha optado porque la cámara sea la protagonista real, la que narre. Son detalles que sobresalen en los minutos iniciales de *Starman*. Por ejemplo, muestra a la nave Voyager surcando el espacio con su mensaje de invitación a seres inteligentes de otros mundos y, tras un encadenado, deja ver como una nave espacial se acerca a la Tierra. No ha necesitado de una frase, de una explicación ni una introducción para que el espectador conozca el desarrollo de los hechos. Siguiendo con esa línea, se centra en como los servicios de Defensa estadounidenses detectan la nave y despegan cazas en su busca, con el objeto de abatir la nave espacial. Otra vez demuestra su raza narradora en esta secuencia en la que las palabras son pocas y se vale de una sucesión de encadenados precisos, explicativos, que relatan la situación. En unos pocos minutos logra una introducción del filme a partir de imágenes, planos y un montaje muy adecuado, pero sin verborreas innecesarias que romperían el ritmo del metraje. A la vez, deja constancia de una de las pocas notas críticas de su película, como es la doble moral o, tal vez, doble lenguaje del poder. Mientras lanzan al espacio un mensaje invitando a seres de otros planetas a visitar la Tierra, cuando uno de ellos acude, se le ataca sin conocer, de antemano, sus intenciones. Ese doble lenguaje, en materia alienígena, no es una constante en el cine y baste recordar títulos como *Encuentros en la tercera fase* o las producciones más recientes como *Independende day* o *Mars attack!* (Tim Burton, 1997), para ver ejemplos opuestos, en los que los mandatarios terrestres se muestran abiertos al contacto, al diálogo y al entendimiento con civilizaciones extraterrestres, además de los hechos que, en cada caso, sucedan a lo largo de cada una de estas películas.⁵⁸

Ese sentido narrativo sigue adelante en la primera secuencia, ya sobre la Tierra, una vez que el alienígena sale de la nave, entra en la vivienda de la

⁵⁷ Martí, Octavi: *Chico busca chica*. "El País", 17 de agosto de 1985. Página 17.

⁵⁸ En este aspecto, se vuelve a notar una fuerte influencia de *E. T., el extraterrestre*, con algunas variantes. En la película de Spielberg, la acción se mueve en tres vertientes: la amistad entre el alienígena con Elliot, el niño que lo encuentra, y su grupo de amigos; el afán del ser por retornar a su planeta y la obsesión por el ejército por atraparlo. Son idénticas las vertientes que se esconden en *Starman*, con las variantes lógicas del contexto, pero parece que la cinta de Carpenter está sacada de un calco de la anterior.

protagonista y adopta la forma del marido fallecido de ésta, ante su incredulidad y escepticismo por lo que ve y no alcanza a creer⁵⁹. A pesar de que esta escena está impregnada de un sentido altamente comercial por sus formas, es también cierto que el tratamiento narrativo es, a su vez, impecable, con un dominio absoluto de la imagen, la planificación y la puesta en escena. Lo lamentable, el fondo gastado del esquema adoptado en un guión que no se aventura en nuevas fórmulas y que Carpenter, al margen de la narrativa, tampoco quiere desbaratar.

A partir de ese momento, la película toma un cariz más vulgar, más comercial y copia, casi con exactitud, el planteamiento que Steven Spielberg plasmó en *E. T., el extraterrestre*. En primer lugar, la llegada de un ser extraterrestre de enorme bondad y sin deseo alguno de hacer el mal, más bien todo lo contrario. De forma paralela a los avatares terráneos del visitante, los movimientos de los equipos de Defensa con el objeto de localizarlo y atraparlo y toda la ficción se desglosa en dos frentes, que surcan por la pantalla en paralelo, como es la huida de la pareja protagonista y su persecución por parte de los militares, acotando poco a poco el cerco sobre los fugitivos. No obstante, a favor del director, deja notar destellos de su personalidad y de sus añoranzas, en las formas de abordar esquemas propios del *western*. De un lado, la pareja que huye por bastos territorios, perseguidos por un ejército, que recuerda a películas del Oeste en las que los protagonistas han de enfrentarse al poder, a la mayoría. Pero se encuentran otros elementos que recuerdan, si no filmes de ese género, sí elementos propios del mismo: el ferrocarril en el que huyen; la furgoneta con la que los indios les transporta, cargados de mantas y con un bebé, que rememora a las caravanas tradicionales en aquellas cintas del género de mediados de siglo. Son detalles que aporta a la producción en un intento de dejar destellos de su idiosincrasia en el seno de una obra muy alejada de sus arquetipos, pero que desea que no se aparte por completo de sus señas de identidad.

A pesar de todo ello, la película sucumbe, en numerosas ocasiones, en el chiste fácil, en un humor grueso, simple, en parte cómplice con el espectador asegurando cuanto menos una sonrisa, pero logrado sin apenas ingenio y forzando la imaginación en el grado más sencillo, sin mayores complicaciones. Así está ese

⁵⁹ Carpenter demuestra en esta escena su habilidad con el lenguaje cinematográfico. Sin una sola palabra y valiéndose únicamente de la imagen, forja la transformación del extraterrestre en aspecto humano y toda la escena está perfectamente explicada por el detalle narrativo.

juego de palabras mientras Starman intenta aprender el idioma, con frases socorridas como cuando le indica a la protagonista al lugar dónde ha de ir y ésta dice, observando el mapa que ha creado en la luna del coche, que es “*Arizona, tal vez*” y él repite: “*Pues vamos a Arizona Tal Vez*”⁶⁰.

4.3.2.3. – El tramo final

La película prosigue con todos estos parámetros hasta su resolución, en un final que se antoja una de las partes más logradas de la cinta, como lo fue el inicio. En primer lugar, cabe reseñar la carencia de lógica que la historia posee hasta llegar a este punto. Carpenter presenta a un ser venido de otro mundo que posee un gran poder. Con unas pequeñas esferas, es capaz de resucitar a animales y personas (lo hace con un ciervo y con la propia protagonista), de arrancar el premio mayor, de medio millón de dólares, a una máquina en Las Vegas e incluso de dejar embarazada a Jenny Hayden aunque ésta, teóricamente, no puede tener hijos. Sin embargo, un ser capaz de estos milagros (porque sus poderes, para un terrestre, no pueden tener otro calificativo) es incapaz de llegar a su destino por sus propios medios, ni de esquivar múltiples problemas ni de moverse con libertad. Esto último no deja de ser una contradicción con los minutos iniciales de la cinta, cuando el alienígena, en forma de luz brillante, sale de la cápsula espacial moviéndose por el espacio y la pregunta es obvia: porqué no prosiguió así hasta el punto de encuentro con los suyos. Son asuntos, éstos, en los que el guión no entra, prefiere no hacerlo, y lo solventa simplemente ignorándolos y Carpenter se presta a ello⁶¹. Se trata del tratamiento de una historia con posibilidades de una manera superficial, sin compromisos, sin visiones sociales, sin dramatismos reales, lo que supuso la crítica de especialistas cinematográficos, tales como José María Latorre:

*Es de lamentar que John Carpenter no supiera
trabajar más a fondo las múltiples posibilidades que le ofrecía*

⁶⁰ Este recurso fácil es habitual en productos de Hollywood, como sucede, por ejemplo, en *Terminator 2* (James Cameron, 1991), cuando el androide, encarnado por Arnold Schwarzenegger, aprende las coletillas de su joven amigo como si fueran expresiones habituales y las repite en el primer momento que se le presente, provocando la gracia de turno.

⁶¹ A favor de Carpenter, en este aspecto, hay que recordar que este director no presenta un especial cuidado al guión, sino al desarrollo de la historia, contada con aplomo. En *Starman* sucede que se une la comercialidad del relato, con una narración más suave que en su primera etapa, de ahí que los defectos del guión parezcan más graves que en trabajos precedentes.

*la relación (...) Starman sólo puede verse, y a veces con cierto agrado, como una manera de explicar cómo se vería al pensamiento y a la mirada de una inteligencia superior, el funcionamiento de la sociedad americana (...); es decir, lo que mantiene el interés siempre relativo de Starman es la oportunidad que da a una sociedad para examinarse a sí misma.*⁶²

En relación con esta misma opinión, la revista “Dirigido por” apunta:

*Un examen, dicho sea de paso, harto superficial, expresado a través de enfrentamientos de unos caracteres individuales que actúan como representantes del bien y del mal, sin ambigüedades, sin claroscuros psicológicos.*⁶³

Llegados a este punto, y en el tramo final, comienza a reflejar unos más que curiosos resultados y no menos mensajes que, en su mayor parte, son totalmente contradictorios a los que Carpenter solía reproducir en sus anteriores trabajos. Frente a su habitual visión, da un giro de ciento ochenta grados no para olvidar la crítica, sino para alabar a esa sociedad que tanto se preocupó en criticar. Esta exaltación social, casi cercana a la propaganda, sale de la boca del protagonista, minutos antes de partir hacia su planeta. Habla de su hogar y lo describe así para, seguidamente, realizar una alabanza del ser humano, al que envidia, a pesar de su espíritu violento:

– Es maravilloso. Sólo existe una ley, un idioma, un pueblo donde no hay ni hambre ni guerras... somos muy civilizados... Sois una rara especie, no como otras. Sale lo mejor que lleváis dentro cuando peor están las cosas.

⁶² Latorre, José María: *El cine fantástico*. Barcelona: Ediciones Dirigido por, S.A., 1987.

⁶³ *Ibidem*.

Parece que habla de una sociedad irrefutable, inmejorable e incluso idílica. No es así y lo desvela en su oratoria cuando añade: “*Pero hemos perdido algo*” y habla de experiencias vividas en los días como terráqueo, tales como “*comederos, canciones, bailes y supertarta de manzana... y otras cosas...*”. Starman se siente encantado con la fuerza vital que ha hallado en la Tierra, aunque en su panegírico olvida la persecución, los disparos, la muerte o los puñetazos recibidos. Se trata de una alabanza tanto al ser humano como a la sociedad estadounidense, una visión típica de Hollywood que gusta de destacar la bondad de sus ciudadanos, máxime cuando lo asegura alguien que ha estado a punto de morir por esos mismos humanos. Pero, claro, como mandan los cánones de Hollywood, esos “malos” son los menos y no representan a la totalidad de la sociedad que, como siempre, resulta revalorizada.⁶⁴

Es una visión, pues, un tanto particular, sesgada, interesada y, por supuesto, subjetiva e irreal. No se trata de querer asegurar que la vida en los Estados Unidos sea un infierno, pero no el marco idílico que presenta un extraterrestre que ha sido víctima de una persecución atroz, consciente de que su vida pendía de un hilo. Suena un tanto ridículo, pero el público lo cree porque, ante todo, es lo que quiere oír, sobre todo el público estadounidense, muy acostumbrado, por otra parte, a este tipo de mensajes en las producciones de los grandes estudios. Esta idealización que Starman saca de su corta estancia en la Tierra explica el por qué del interés de Carpenter en introducir a esos personajes sencillos, humildes, de gran corazón, entusiastas en la ayuda al prójimo incluso poniendo en riesgo su propia integridad o dando aquello que ellos precisan. Es el altruismo en escala máxima, totalmente opuesto al egoísmo imperante en los ambientes dibujados por el cineasta en películas precedentes. Denota aquí como sucumbe al mensaje imperialista, se deja seducir por la ansiedad de la fama y se comporta, y no deja de ser esto una más que curiosa paradoja, como muchos de sus propios personajes de películas anteriores, personajes que confían en el poder y que por seguir sus trazos son destruidos.

Y es fruto, se sobreentiende, del romance entre la pareja protagonista el hecho de que el alienígena vea tan encantadora la Tierra, pese a que su corta

⁶⁴ Carpenter bien podría querer decir que el hecho de luchar por su vida, de tener ilusiones ajenas a lo cotidiano es un rasgo que da a la vida un aliciente para la existencia que hace sentirse vivo y agudiza y dinamiza sus sensaciones y le da razones rotundas en las que creer y por las que sacrificarse.

estancia en la misma ha sido objeto de un acoso. Carpenter no se maneja con soltura en estos ambientes y se deja notar en los cambios de ritmos, en la ralentización de la acción en esos momentos, de ahí que se ciña al esquema de un guión muy anodino para esas escenas. Es un cineasta del fantástico, de la acción, de imprimir tensión y angustia, pero no para entablar romances convencionales en sus películas. Aún así sale del paso, sobre todo, porque limita al máximo los momentos puramente románticos, que podrían reducirse únicamente a dos: en el tren y en la despedida final, en la cafetería junto al cráter donde lo recogerán sus congéneres. Si hubiera optado por teñir el relato de más romance, el filme lo hubiera notado y la calidad última hubiera sido muy inferior.

A pesar de todos estos arquetipos típicos en el cine más convencional de Hollywood, despide la película con su maestría habitual, lo que es señal que dentro de sí aún existe un movimiento de autocomplacencia y una reivindicación, ligera, de su idiosincrasia, que intentaría dejarlo más de manifiesto en *Golpe en la pequeña China*. En este tramo último, se deja notar por el dominio en los planteamientos artísticos (planificación, encuadres...) como en, por fin, aparecer, aunque levemente, en la piel de uno de sus personajes, por otra parte, práctica habitual hasta *La Cosa*. Obtiene, en estos últimos minutos, un complejo equilibrio entre los esquemas más tradicionales del cine hollywoodiense, con los suyos propios, alcanzando mayor brillantez que en una realización meramente comercial. Carpenter tenía a su disposición un elevado presupuesto y en el momento final hacen aparición las fuerzas militares, a la vez que la nave espacial que rescatará a Starman. En contra de lo habitual en este tipo de situaciones, apuesta por la sencillez, dar protagonismo a la historia por encima de los efectos especiales, prácticamente inexistentes en esta última secuencia. Sabe ubicar cada elemento en la pantalla, con planificaciones acertadas. Nunca busca el protagonismo ni de la acción ni de la violencia, sino de la historia, que patentiza en un montaje vibrante que redunde en que la tensión haga mella en el espectador, a pesar de ser consciente de conocer el resultado final. Pero maneja con tal sobriedad todos los elementos a su alcance, que consigue ese objetivo, hasta el momento inédito en la película.

Se obvian efectos especiales a favor de planificación, encuadres y sencillez; se premia el fondo a la forma. Era previsible un desenlace en esta línea

tras encontrar a Carpenter en la película. Su “espíritu” se cuela en el personaje de Charles Martin Smith, el científico que investiga la posibilidad de que haya vida extraterrestre. Desde un principio, lo dibujó con bosquejos muy tradicionales en este tipo de historias en los que un militar o un alto mando de la CIA quiere imponer su ley. Era el bueno de entre los malos. Era el que buscaba la verdad, el que se movía por profesionalidad, el que cotejaba los pros y los contra de cada acción. No obstante, a lo largo de la película no pasó de ahí. Una persona avezada, de mente abierta y fiel a sus ideales. En los trances finales, descubre, en el mando de operaciones, los preparativos para el alienígena: Una mesa para diseccionarlo. Ahí comienza su rebeldía, cuanto increpa a Fox la situación creada y éste le contesta con las claves que desvelan, tímidamente, a Carpenter: “*¡Quieres conservar tú imagen de rebelde! O te adaptas, o te vas (...) Sal para allí si quieres seguir en el equipo. Y deja de fumar esos malditos puros*”. No son pocos los mensajes subliminales que se pueden esconder tras esta frase, incluso la rebeldía no sólo del personaje, sino del propio director. Las claves hay que buscarlas en dos marcos y completando dicha frase con la parte final de la película:

1. – Estilo carpenteriano. El primer marco es el puramente estilista. Carpenter arroja dos ideas básicas en su cine: la rebeldía y el hábito de fumar. La primera es una constante en su primera etapa y todos sus personajes son, en mayor o menor medida, unos rebeldes. Hasta ese momento, en *Starman* nadie se había rebelado al sistema, ni tan siquiera la pareja protagonista: él llega a la Tierra invitado por sus mandatarios; ella tan sólo le ayuda a sobrevivir y, en ningún caso, sin cuestionar autoridad alguna. Pero este científico sí se rebela, sí se enfrenta a la autoridad, sí cuestiona las formas, sí se opone a las órdenes jerárquicas porque las cree injustas, inhumanas e innecesarias. Y esa rebeldía a que hace alusión Fox se materializa cuando deja escapar a la pareja, a pesar de ser consciente de que perderá su *status*, que se sacrifica por sus ideales de libertad, justicia y paz. Hace lo que cree debería hacer el Poder que por su condición no acepta prerrogativas y actúa como tal.

En segundo lugar, el hábito de fumar. Pudiera parecer algo sin relevancia y lo sería, posiblemente, para cualquier otro director y, muy posiblemente, hubiera obviado el hecho de que algún personaje fumara. En *Starman* no queda tan patente este hecho como en *Asalto a la comisaría del*

Distrito 13 ó en 1997: *Rescate en Nueva York* y, por supuesto, en la secuencia que cierra 2013: *Rescate en Los Ángeles*, en la que abiertamente identifica este hábito con el espíritu americano, que no es otro que la libertad. Esta libertad personal, esta decisión propia de actuar conforme a los principios, se constata cuando se enfrenta a Fox, tras dejar escapar a la pareja, y le replica, con tono sarcástico: “No sabe cuánto lo siento que no le gusten mis puros”, lanzándole el humo al rostro. En estos apuntes, Carpenter se deja notar, por supuesto, sin la fuerza y la consistencia de anteriores trabajos, pero es un indicativo claro de querer salir de su atonía y su impersonalidad.

2. – Mensaje a los estudios. El segundo marco en que puede analizarse estas secuencias es en el personal. Fox encarnaría a Hollywood, a los grandes estudios, y Martin Smith, a Carpenter. El director parece lanzar un mensaje muy convencional, diciendo que quiere volver a ser él, que quiere volver a coger las riendas de su cine, que quiere volver a ser un rebelde, aunque el riesgo de ello sea el rechazo de los estudios. Aboga por su libertad, su estilo y su propio rumbo. Constata esta idea su posterior película, *Golpe en la pequeña China*, en la que, a pesar de sus muchos convencionalismos, resurgen numerosas pautas carpenterianas y vuelve a estar arropado de algunos de sus habituales colaboradores que no lo acompañaron ni en *Christine* ni en *Starman*.

4.3.3. – CONCLUSIONES

Starman es, a la vez que la película más convencional de Carpenter, un intento del director en trazar un nuevo rumbo en el seno de los estudios, en los que quiere permanecer. Apuesta por una producción sin riesgos, pensada de cara a la taquilla, de ahí que se plagie la película de Spielberg *E. T., el extraterrestre*. No duda en someterse, a priori, en uno de sus proyectos más impersonales, a pesar de que en el título aparece el ya clásico “*John Carpenter's*”, señal de identidad carpenteriana. Pero prueba de todo lo contrario se halla en que trabaja con un guión que no es suyo, no participa en la banda sonora⁶⁵ y se adentra en escenas románticas, algo nuevo para él. Pero, por otra parte, quiere aprovechar este

⁶⁵ Tampoco compuso la banda sonora de *La Cosa*, aunque algunos sonos pudieran asegurarse que son suyos. En cuanto al guión de *La Cosa*, tampoco era suyo, inicialmente, pero no dudó en hacer, personalmente, cambios más que significativos. De todos modos, estas circunstancias no supusieron ninguna traba a la hora de hacer la película que quería. En *Starman* renuncia a la banda sonora y ni reclama sus habituales toques sonoros y se desentiende del guión y abandona sus formas más subversivas.

trampolín para lanzar leves señales de su retorno, de la vuelta a sus esquemas, a sus hábitos, a sus mensajes y sus historias. El resultado es irregular, y a pesar de todo, la película se deja ver con agrado, porque opta por la sencillez, por los planteamientos adecuados y por primar la historia por encima de los efectos especiales. Es, tal vez, el principio de otra era que apenas tendría continuidad por el fracaso en *Golpe en la pequeña China*, que lo abocaría, nuevamente, al cine independiente.

Por otro lado, con esta película, Carpenter quiso agradar, no sólo a Hollywood, sino al público en general, mostrando el lado amable de la vida y la felicidad que se puede hallar en las pequeñas cosas. En una tarta de manzana, en un baile, en un beso. Algo, por otro lado, muy típico en Estados Unidos, el buscar la felicidad en los detalles, no en las grandilocuencias, de manera que éstos perduren en la memoria por encima de las pesadillas. Es el mensaje optimista por excelencia de Hollywood, que refrenda la idea de que esta película, salvo momentos concretos, es un trabajo comercial al más puro estilo de los estudios.

4.4. – GOLPE EN LA PEQUEÑA CHINA

Ficha técnica

Golpe en la pequeña China (Big trouble in little China), Estados Unidos, 1986.

Director: John Carpenter.

Productor: Larry J. Franco.

Productor ejecutivo: Paul Monash y Keith Barish.

Productores asociados: Jim Lau y James Lew.

Producción: Taft-Barish-Monash Procutinos para 20th Century Fox.

Guión: Gary Goldman, David Z. Weinstein y W. D. Richter.

Argumento: Gary Goldman y David Z. Weinstein.

Fotografía: Dean Cundey, en color DeLuxe.

Operadores: Raymond Stella y Gary B. Kibbe.

Diseño de Producción: John J. Lloyd.

Dirección artística: Les Gobruegge y George Jensen.

Decorados: George R. Nelson, Craig Edgar y Steve Schwartz.

Música: John Carpenter y Alan Howarth.

Montaje: Mark Warner, Steve Mirkovich y Edward A. Warchilka.

Ayudantes de dirección: Larry J. Franco y Matt Earl Beesley.

Jefes de producción: James Herbert, Steve Shoolnik y John Bush.

Director de la segunda unidad: Tommy Lee Wallance.

Fotografía de la segunda unidad: Steven Poster.

Sonido: Thomas Causey, Robert Renga, Don Bassman, Richard Overton y Kevin F. Cleary.

Efectos especiales: Richard Edlund, Joseph Unsinn, Stanley Amborn y James Fredburg.

Coreografía: James Lew.

Vestuario: April Ferry, Paul Lopez y Michele Neely.

Maquillaje: Ken Chase.

Duración: 99 minutos.

Intérpretes: Kurt Russell (Jack Burton), Kim Cattral (Gracie Law), Dennis Dun (Wang Chi), James Hong (Lo Pan), Victor Wong (Egg Shen), Kate Burton (Margo), Donald Li (Eddie Lee), Carter Wong (Thunder), Peter Kwong (Rain), James Pax (Lightning), Suzee Pai (Miao Yin), Chao Li Chi (Tio Chu), Jeff Imada (Needles), Rummel Mor (Joe Lucky), Craig Ng (One Ear), June Kim (White Tiger), Noel Toy (Señora O'Toole), Jade Go (La chica china), Jerry Hardin (El abogado), James Lew, Jim Lau, Ken Endoso, Stuart Quan, Gary Toy, George Cheung y Jimmy Jue (La banda de Chang Sing), Noble Craig (El monstruo de la alcantarilla), Danny Kwan (El guardián), Min Loung (Tara), Paul Lee (El jugador), Al Leong, Gerald Okamura, Willie Wong, Eric Lee, Yukio G. Collins, Bill M. Kyusaki, Brian Imada, Nathan Jung, Daniel Inosanto y Vernon Rieta (Los matones de Wing Kong), Daniel Wong y Daniel Eric Lee (Los guardias de Wing Kong), Lia Chang, Dian Tanaka, Donna L. Noguschi y Shinko Isobe (Los guardias de Wing Kong).

Sinopsis:

Jack Burton, un excéntrico y solitario camionero preocupado únicamente de su mundo, que gira en torno a su camión, se ve inmerso en una increíble peripecia cuando acude a Chinatown persiguiendo a los secuestradores de la novia de su amigo Wang Chi. Será testigo de sucesos imposibles, protagonizados por seres con poderes sobrenaturales, súbditos de Lo Pan, un espíritu maligno condenado eternamente a habitar un cuerpo viejo y maltrecho, que necesita de una joven de ojos verdes para ofrecerla en sacrificio al dios que lo condenó para recuperar su cuerpo. Burton, junto con Chi, una joven periodista y su amiga y un viejo chino conductor de un autobús turístico por Chinatown, unirán sus fuerzas para rescatar a la joven. Pero los problemas se agravan cuando otra de las jóvenes, Margo, también de ojos verdes, es secuestrada. En un sinfín de aventuras, que se desarrollan en el subsuelo de la Ciudad, entre canales, habitáculos, trampas y pozos, se enfrentan finalmente a Lo Pan y su banda, destruyéndolos a

todos ellos en una batalla en la que la magia toma un especial protagonismo.

John Carpenter quiso reencontrarse a sí mismo, tras su alarmante pérdida de identidad sufrido con *Christine*, y quiso dejar patente esa reconciliación con los seguidores a sus hábitos en *Golpe en la pequeña China*. No tuvo suerte en su experiencia con los prebostes de Hollywood, a lo que se sumó un supuesto afán de la crítica por desmerecer todos y cada uno de sus trabajos en esta etapa y, para ser justos, si bien la misma es, posiblemente, la más irregular de su carrera, no está muy alejada, en calidad, a otros directores que sí se afianzaron en los estudios. Tal vez su talante un tanto irreverente y subversivo no era bien visto filmando en unos estudios que hacen patria, en el sentido literal de la palabra, algo con lo que este director no comulga y de ahí que tuviera dos opciones: o sucumbir a los postulados, vaciando de contenido sus trabajos, o rebelarse.

Ante este panorama, Carpenter reivindicó sus formas en *Golpe en la pequeña China*, que recuerda formas ya vistas en *1997: Rescate en Nueva York* y que, desde cierto punto de vista, podría hasta considerarse una parodia de la misma. Pero, al igual que sucediera con *Starman*, miraba de reojo a la taquilla, porque aunque es consciente de que poseía un público entregado, también sabe que ese sector es el que seguía con entusiasmo su periplo por el cine independiente, libre de ataduras morales, comerciales y éticas. Seguía buscando un sitio entre los grandes y de ahí que, a la vez que quería decir a los suyos que retornaba a su estilo, quería también ser descubierto por la masa, aquellos que devoran habitualmente el cine más comercial y recalcitrante *made in Hollywood*.

Con el fin de poder alcanzar esos objetivos, envuelve su obra en un género, por entonces, en alza, como es el de aventuras, revalorizado desde 1981 gracias a *En busca del Arca perdida*, de Steven Spielberg, existen no son pocos los momentos que recuerdan escenas tanto de ese filme como de su secuela, *Indiana Jones y el Templo maldito* (1984), también de Spielberg. Se sumaron otros dos géneros, el fantástico, en el que Carpenter se mueve con comodidad, porque es su mundo, y el del Kung-Fu, que generalmente ha sido bien recibido por el público estadounidense, sobre todo en producciones de Serie B. No

obstante, esta conjunción de géneros fue lo que más encrespó a la crítica, que vio en *Golpe en la pequeña China* una película sin norte, sin identidad, un plagio de formas ya vistas y de un humor grueso y ramplón. Pero pocos, muy pocos, entraron a diseccionar el producto, a buscar sus claves, a buscar al propio Carpenter en este filme que, tras *La Cosa*, es su mejor trabajo en su paso por los estudios, e incluso, podría afirmarse, que estamos ante una pequeña joya del cine carpenteriano, una película menor, en la que el director osa reírse de sí mismo, a la vez que rendir un nuevo homenaje al cine de aventuras de los años cincuenta y sesenta.

4.4.1. – RETORNO A LAS FORMAS

Lo primero que llama la atención en *Golpe en la pequeña China* es el retorno a los ambientes carpenterianos. Carpenter pone de manifiesto que quiere recuperar su identidad perdida y lo hace sabiendo el riesgo que corre si el resultado final no es el deseado, como así fue. Una nota relevante del retorno a su estilo es que volvió a contar con algunos de sus colaboradores habituales, que habían desaparecido de sus filmes después del traspies de *La Cosa*. Además de uno de sus colaboradores más fieles, Larry J. Franco, que también permaneció en su equipo en *Christine* y *Starman*, volvió a contar con su habitual director de Fotografía, Dean Cundey, así como uno de sus operadores que siempre se mantuvieron en su equipo inicial, Raymond Stella. Recabó la colaboración de otro de sus antiguos habituales, el técnico de Sonido Thomas Causey y John J. Lloyd en las tareas del diseño de Producción. Igualmente, Carpenter, junto a Alan Howarth, se hicieron cargo de la banda sonora y retornó a su equipo técnico su amigo Tommy Lee Wallance, en este caso, como director de la segunda unidad. Esta reunión, sino completa, sí importante de sus asiduos colaboradores, da idea del cambio de trayectoria que planeaba el director, al de su cine más personal, de ahí que necesitara de su viejo equipo. Ese conjunto hace que la maquinaria ruede con facilidad y que, en todo momento, cada uno de ellos sepa, en su parcela, llevar a la pantalla aquello que el director quiere.

Necesitaba calcar paso a paso sus esquemas. En primer lugar era necesario una historia angustiosa, en un marco fantástico. Y que mayor angustia que un secuestro por el que no se pide rescate, sino que la muerte sea el desenlace.

Esa acción debería darse en un lugar acotado, que acrecentara esa sensación alarmante y de la que fuera difícil escapar. Para ello eligió el subsuelo de Chinatown, un mundo subterráneo plagado de angostos pasillos, oscuros habitáculos, trampas mortales y seres fantasmagóricos. La aflicción y la tensión se acrecientan en su cine si se limita el tiempo, es decir, si hay un plazo concreto y breve para resolver la situación. Y lo hay, unas pocas horas. Por último, para trenzar este esquema en un breve esbozo, alguien tendría que ponerse a la cabeza de la acción, pero tendría que ser un antihéroe, alguien abocado, sin quererlo, a meterse en líos, pero con ideas claras, afán de supervivencia y cierto egocentrismo. Y lo recreó en un nuevo personaje de su ya curtida galería de ellos: Jack Burton. De forma esquemática, estos trazos son idénticos a los creados en *Asalto a la comisaría del Distrito 13*, *La noche de Halloween*, *La niebla*, *1997: Rescate en Nueva York* y *La Cosa*. A todo esto se pueden sumar que renace con fuerza el enfrentamiento habitual en su cine entre el Bien y el Mal, y todo aderezado con una garra narrativa muy lograda, con una cámara muy activa y un montaje trepidante. Otros detalles, como el uso calculado de los fundidos-encadenados, hacen pensar en un Carpenter recuperado, vigoroso y que retorna a sus raíces.⁶⁶

Junto a todas estas características, *Golpe en la pequeña China* posee algo más, algo que la diferencia notablemente a los títulos iniciales en su periplo por el mundo del celuloide: su sentido del humor. No se trata de un humor como el que desarrolló en *Starman*, muy al uso y muy típico de Hollywood, o ese irónico y socarrón de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* ó *1997: Rescate en Nueva York*. No. Es un humor paródico, un habitual sentido del humor que subyace en todas aquellas películas que rinden un peculiar homenaje a un género, a un título, a un director, a un estilo de hacer cine y lo hacen a través de la parodia. No se trata, por supuesto, de una cinta del orden de *Aterrizas como puedas* (David y Jerry Zucker, 1980) o la saga de *Agárralo como puedas* (David Zucker, 1989)⁶⁷ o ese cine habitual que durante algún tiempo realizara Mel

⁶⁶ Otro síntoma de que vuelve a ser John Carpenter, es que en *Golpe en la pequeña China* supervisa el guión e introduce cambios, algo que apenas hizo en *Starman*.

⁶⁷ Esta película contó con dos secuelas, *Agárralo como puedas 2 1/2, el aroma del miedo* (David Zucker, 1991) y *Agárralo como puedas 3 1/3: El insulto final* (Peter Segal, 1994). Este tipo de películas, al igual que la de *Aterrizas como puedas*, son historias alocadas que parodian géneros muy concretos, desde las de catástrofes, a las de James Bond.

Brooks⁶⁸. Carpenter, sin llegar a esa escala, sí opta por un estilo novedoso en su cine, no ya el homenaje, que está presente en todas sus películas, sino hacerlo con toques paródicos e, incluso, riéndose de sí mismo, porque no son pocas las alusiones existentes a su *1997: Rescate en Nueva York*, detalle también observados por otros críticos cinematográficos, como es el caso de José María Latorre:

*El camino elegido por John Carpenter ha sido el de 1997: Rescate en Nueva York, aunque desarrollado en esta ocasión por la vía del humor.*⁶⁹

Esta afirmación no es gratuita, porque la película da pie a esta hipótesis, al igual que a pensar que aunque el modelo elegido sea el de las aventuras de Plissken en la devastada ciudad de Nueva York, extiende su parodia, su homenaje al cine de aventuras, en su visión más clásica de la edad de Oro de Hollywood, como a aquellas viejas películas por episodios que proseguían su ritmo los espectadores semana a semana, en lo que sería el germen de las series en televisión. Así también lo refrenda José María Latorre:

*John Carpenter ha querido rodar un filme de aventuras – en clave de humor, por supuesto – que fuera tanto una recreación de las antiguas películas de episodios como una revisitación del siniestro orientalismo hollywoodiense, desarrollado a la sombra de Fu-Manchú, de Sax Rohmer y otros malvados y acólitos de la mitología subterránea.*⁷⁰

⁶⁸ Tal vez fue Mel Brooks el que inició la moda en Hollywood de parodiar películas de éxito. Lo hizo con gran acierto con la soberbia *El jovencito Frankenstein* (1974), un homenaje, en clave de parodia, de *El doctor Frankenstein*, que James Whale filmara en 1931, pero con posterioridad, cayó en la vulgaridad con títulos infumables como *La loca historia del mundo* (1981) o *La loca historia de las galaxias* (1987).

⁶⁹ Latorre, José María: *Jack Burton y los fantasmas subterráneos: Golpe en la pequeña China*. “Dirigido por”, noviembre 1986. Página 32.

⁷⁰ Latorre, José María: op. cit. Página 32.

4.4.1.1. – El paralelismo con *1997: Rescate en Nueva York*

Son numerosos los elementos que hacen pensar en este paralelismo, empezando por el protagonista de ambas películas, su amigo Kurt Russell⁷¹. Jack Burton es una clara parodia de Snake Plissken, perfectamente reconocible para el seguidor de la obra carpenteriana. Los aspectos definitorios de ambos son coincidentes: Burton, al igual que Plissken, es un ser independiente, que añora, ante todo, la libertad, “su” libertad y su única preocupación es él mismo. Burton, en un momento, deja patente su seña de identidad, y lo hace cuando, en el último tramo de la película, su amigo Wang Chi hace una acalorada defensa de lo americano:

Wang Chi: *Por el ejército, la Marina y las batallas que han ganado. Por los colores de América, colores que nunca destiñen.*

Jack Burton: *Que las alas de la libertad nunca pierdan una pluma.*

Lo que puede parecer únicamente una exaltación de lo americano, que por otra parte lo es, es algo más, es una declaración de principios del personaje encarnado por Russell. Mientras su amigo hace un discurso más cercano a la propaganda política que a los deseos de un final feliz, Burton se limita a reflejar su auténtico pensamiento: la libertad, que se sitúa por encima de estados, naciones o postulados ideológicos de cualquier índole. Es un pensamiento idéntico al de Plissken, que Carpenter remarca de una manera especial: presenta a Burton como la parodia de Plissken, pero a la hora de recitar esa frase, su faz se vuelve seria, sus palabras concisas y los balbuceos desaparecen, es como si dejara de ser él por un instante para resurgir su verdadero espíritu. Pero existe, en esa misma secuencia, otro dato ciertamente curioso. Ese diálogo lo mantienen un chino y un americano y es el chino el que hace patria de lo americano, mientras que el

⁷¹ Carpenter volvió a recabar los servicios de su amigo Kurt Russell en un momento muy delicado de su carrera. Era consciente de su mala situación en los estudios y necesitaba un producto de éxito. La responsabilidad era notable, de ahí que quisiera rodearse del actor que mejor le conoce y que sabe perfectamente lo que quiere. Russell entendió a la perfección el mensaje y el sentido paródico de la película, por lo que forjó una interpretación que no era más que una parodia de los mismos personajes que había encarnado en trabajos anteriores con Carpenter.

estadounidense lo hace lacónicamente de la libertad. Es una muestra más de ese paralelismo entre ambos personajes (Plissken – Burton). Para ellos no existe patria como tal, sino la libertad.

Hay otros puntos que reivindican esa similitud, que el cineasta camufla en bienes materiales lo que en realidad son principios y señas de identidad. En *1997: Rescate en Nueva York*, su protagonista sólo ansía cumplir su misión para escapar de la ciudad y salvar su vida. En *Golpe en la pequeña China* esa idea está reseñada en el reiterado afán de Jack Burton de recuperar su camión. La pregunta es obvia: ¿Qué relación puede haber con un camión, un elemento puramente material, con un valor tan profundo como es la libertad? Aunque teóricamente parecen ser puntos contrapuestos, en realidad, en el sentido que se ofrece en el desarrollo del relato, son análogos. Jack Burton es una persona independiente, y esa libertad le viene dada a través del camión, que es su forma de vida y a través del cual expresa sus pensamientos, su filosofía, su modo de vida. Lo apunta Carpenter tanto en los prolegómenos del filme como en su conclusión, cuando viaja en su camión. En la secuencia inicial, en su monólogo a través de la radio del camión, dice:

*– Me dirijo a todos los que me estén escuchando.
Como decía a mi última mujer: Cielo, no puedo conducir más deprisa de lo que veo; además, todo es cuestión de reflejos.
Hagan caso de este consejo en una noche oscura y de tormenta:
Si un gigantón de más de dos metros le coge por el cuello y golpea su delicada cabeza contra un muro y le mira furibundo preguntándole si ha pagado sus deudas, mire muy fijamente a ese cabrón y acuérdesse bien de lo que dice Jack Burton en ocasiones así: ¿Has pagado tus deudas, Jack? Sí señor, mandé un cheque por correo (...) No estoy diciendo que haya estado en otros planetas y lo haya visto todo, pero está claro que vivimos en un mundo más que sorprendente y hay que estar un poco loco para creer que estamos solos en el Universo.*

En la despedida y segundos antes de los títulos de crédito finales, vuelve a lanzar un nuevo pensamiento a través de la radio de su recuperado camión:

– *Jack Burton mira con los ojos a la tormenta y le dice: Dime lo que quieras, “tía”, no me enfadaré.*

Son cuatro pensamientos que esconden más de lo que, a primera vista, pudiera parecer. En su interior, en su filosofía, se esconden buena parte de las ideas carpenterianas reflejadas en el prototipo de sus personajes y da idea del retorno a esa filosofía en esta película. Pero lo más natural es hallar esa clave en cada uno de esos pensamientos:

– *Me dirijo a todos los que me estén escuchando.
Como decía a mi última mujer: Cielo, no puedo conducir más deprisa de lo que veo; además, todo es cuestión de reflejos.*

En primer lugar, exalta su grado de libertad, al emitir un mensaje “a todos los que me estén escuchando”. No hace comparaciones, no lanza ideas sesgadas o tan sólo a un estrato de la población. Comparte sus pensamientos, en una filosofía de reflexión libre e independiente, pero, además, con la convicción de estar, en cierto modo, en posesión de la verdad. Es un rasgo inequívoco de los personajes tipo carpenterianos y en esta idea descansa, en buena medida, la propia filosofía que intenta transmitir en la mayoría de sus películas: Un mensaje a quien quiera escuchar, pero con la razón como bandera.

Ese signo de independencia se refrenda en la siguiente frase: “*Como decía a mi última mujer*”. Es señal de que Burton ha estado, al menos, casado en dos ocasiones y otras tantas veces separado⁷². Esa resistencia a las ataduras inciden a pensar en su libertad, en un afán por vivir su vida a su modo y manera. Por último, este primer pensamiento concluye cuando dice: “*Cielo, no puedo conducir más deprisa de lo que veo; además, todo es cuestión de reflejos*”. Se está

⁷² Al igual que el propio Carpenter, con la diferencia que el director sigue casado con su segunda mujer, la productora Sandy King.

ante un pensamiento a la vez que profundamente racional, altamente autocomplaciente. Ese “no puedo conducir más deprisa de lo que veo” es un símil para abordar su forma de vida, que nunca va por delante de lo que ve, de lo que percibe. Es decir, es una persona que cree en lo racional, en lo que advierten sus sentidos y nunca pretende ir por delante de ellos. Es realista, sin más sueños que esa libertad. Por último, cuando dice que “todo es cuestión de reflejos” deja constancia de su seguridad a afrontar la vida, a ser capaz de reaccionar ante lo que pueda surgir. En un síntoma de seguridad, de creer en él mismo como único camino para solventar los problemas que se encuentre en su vida.

Estos pensamientos se van refrendando, poco a poco, en distintos momentos de la película. Esos reflejos los demuestra, en parte, como una cualidad física, que salen a relucir en dos ocasiones muy concretas: cuando coge la botella que su amigo ha sido incapaz de cortar con un machete y sale disparada a su cara o, al final, cuando Lo Pan le arroja un cuchillo que intercepta antes de alcanzar su rostro y rápidamente lo vuelve a lanzar contra Lo Pan, clavándoselo en la frente y, con toda naturalidad, se encoge de hombros y dice: “Cuestión de reflejos”.

– Hagan caso de este consejo en una noche oscura y de tormenta: Si un gigantón de más de dos metros le coge por el cuello y golpea su delicada cabeza contra un muro y le mira furibundo preguntándole si ha pagado sus deudas, mire muy fijamente a ese cabrón y acuérdesese bien de lo que dice Jack Burton en ocasiones así: ¿Has pagado tus deudas, Jack? Sí señor, mandé un cheque por correo.

Una de las filosofías de Burton, Plissken, Wilson... es el “vive y deja vivir”. Reivindicar su libertad, pero a la vez, ser consecuente con sus actos, nunca interferir en vidas ajenas, al igual que no desea que lo hagan en la propia. De ahí que apueste por cumplir con sus obligaciones, que en este pensamiento lo representa como las deudas. Quien está al corriente de sus obligaciones no tendrá porqué temer represalias de ningún tipo y, por tanto, podrá seguir adelante con su vida. Aunque los personajes de este director rayan la anarquía y se muestran

rebeldes, nunca han sido, ni serán, revolucionarios⁷³. No promoverán luchas por una causa, aunque sea la suya, porque sólo se preocupan de su propio bienestar y, para ello, han de tener las espaldas cubiertas.

– *No estoy diciendo que haya estado en otros planetas y lo haya visto todo, pero está claro que vivimos en un mundo más que sorprendente y hay que estar un poco loco para creer que estamos solos en el Universo.*

La filosofía carpenteriana, no obstante, no es totalmente irrefutable. Lo apunta Burton (Carpenter) cuando dice que “*No estoy diciendo que haya estado en otros planetas y lo haya visto todo*”. No es un sabio, no es alguien que sea incapaz de abrir su mente y oír otras ideas, otro signo evidente de libertad, el de las ideas. Además se muestra un tanto crédulo ante aquello que no se pueda explicar, algo que pudiera entrar en contradicción con su primera idea, aquella que decía que no iría por delante de lo que ve. En realidad, no es una contradicción, porque el hecho de no entender, no quiere decir que no crea. Es una mente abierta, dispuesta a escuchar, a entender y a recepcionar todo tipo de mensajes, pero nunca ceñirse al pensamiento único, filosofía clásica del viejo y arcaico Comunismo. Es una de las bases del pluralismo democrático y los pilares de un Estado de Derecho, la diversidad de pensamientos.

– *Jack Burton mira con los ojos a la tormenta y le dice: Dime lo que quieras, “tia”, no me enfadaré.*

En esta última idea, redonda en su cariz tolerante, como apunta en ese lacónico “*Dime lo que quieras, ‘tia’, no me enfadaré*”, a la vez que refleja ese talante, sino provocador, sí desafiante cuando añade: “*mira con los ojos a la tormenta*”, es decir, al peligro, al riesgo, al que afronta cara a cara y luchará contra él, a la vez que admitirá sus propias ideas, pero defenderá las suyas, en ese constante desafío que ha hecho de su vida.

⁷³ Un revolucionario abanderará un cambio en la sociedad. Los personajes de Carpenter no lo son porque no abogan por un nuevo sistema, únicamente porque les dejen vivir su vida, sin más, despreocupándose de la suerte de los demás.

Todos estos pensamientos no son más que filosofías que comparten tanto Snake Plissken como Jack Burton, en un paralelismo más que evidente. Claro que *Golpe en la pequeña China* es una peculiar parodia de *1997: Rescate en Nueva York*, de ahí que su personaje principal, Jack Burton, también sea objeto de esa misma caricatura. El director respeta el fondo, la filosofía, el pensamiento, el ánimo, y ha variado la forma. Así, si Plissken es un personaje parco en palabras, Burton es un parlanchín. Si el primero ejecuta sus acciones con exactitud milimétrica, el segundo es un “patatas” capaz de complicarse la existencia por él mismo. Si Plissken es un experto en armas, Burton apenas sabe como utilizarlas. No obstante, ambos son decididos, plantan cara al peligro, saben en todo momento lo que han de hacer y el miedo, aunque lo conocen, no lo expresan y saben como combatirlo, sin que nunca les pueda. Son, además, personas íntegras, de principios, que jamás darán la espalda a sus pensamientos ni a sus planteamientos ante la vida. Burton se muestra fiel a sus principios cuando la protagonista le insta a la vida en pareja y él, de manera muy sublime, lo rechaza, porque es un solitario y hacer lo contrario, sería traicionarse así mismo y renunciar a esa independencia que tanto añora y desea.

Todas estas características están trasladadas a la pantalla, como todo el filme, como una caricatura de los personajes carpenterianos. Éstos están basados en los vaqueros del *western* y, sobre todo, tienen a John Wayne como uno de sus modelos, por lo que Jack Burton es una mala copia de Wayne, como apunta John Carpenter:

*La verdad es que Kurt hace una imitación de John Wayne. Hace de Wayne en aquella película, es un Wayne idiota e incompetente, habla demasiado. Es un fanfarrón que no es capaz de encontrarse el culo con las dos manos.*⁷⁴

Otro paralelismo notable existente entre *1997: Rescate en Nueva York* y *Golpe en la pequeña China* se haya en la acción que, en ambos casos, ha de abanderar el protagonista, que se trata de un rescate. Rodean a los secuestrados

⁷⁴ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal “Hollywood” de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

connotaciones similares, no en la forma, sino en el fondo. En ningún caso el secuestro se realiza hacia la persona como tal, sino por lo que representa. Se quieren valer de sus cautivos para escapar de sus respectivas prisiones y, así, sembrar la maldad de forma más vehemente y profunda en la sociedad. Y para evitar ese caos, Plissken y Burton han de liberar a los secuestrados, y evitar que la maldad quede libre de ataduras.

Las similitudes van más allá de los meros secuestrados. La forma en que se ha de afrontar la liberación en *Golpe en la pequeña China* recuerda también a muchos aspectos de *1997: Rescate en Nueva York*. Al igual que en ésta, el tiempo corre en contra de los protagonistas, que tienen unas pocas horas para ejecutar su misión. Igualmente, deberán desarrollar su acción, en todo momento, en territorio hostil, afrontando problemas que recuerdan, en ocasiones, a las tribus que pululaban en esa caótica ciudad neoyorquina, en este caso, encarnados, por una parte, en los cuatro secuaces de Lo Pan y el particular ejército que posee.

4.4.2. – EL REGRESO DE JOHN CARPENTER

Golpe en la Pequeña China es un particular híbrido entre su estilo más tradicional y puro, con un intento de darle una forma que agrade a los consumidores del cine más comercial, como se denota en que, a pesar de la tensión que intenta inculcar, desde el primer momento, el espectador es consciente del final feliz. Por todo ello, no gustó y se dio una situación un tanto injusta en la que no se valoró, realmente, el producto final. Las críticas fueron devastadoras, incluso venidas de aquellos que no dudaron en aclamar su cine en épocas pasadas, como es el caso de la revista especializada “Dirigido por”:

La vulgaridad de la puesta en escena y de la planificación, aderezada por notables efectos especiales de estragada grandilocuencia, casi ajenos a la propia lógica del relato, roza el ridículo más atroz. La blandura del tono es sustituida por un humorismo supuestamente irónico (...) Golpe en la pequeña China deriva en un triste espectáculo de barraca de feria que, saqueando imágenes del cine de ayer y hoy, y en

*lugar de divertir, crispa los nervios mejor templados. Peor imposible.*⁷⁵

Resulta, cuanto menos, curioso como se critica a Carpenter en esta película por lo que denomina un “saqueo” de “*imágenes del cine de ayer y hoy*” cuando estos mismos críticos han alabado, sin paliativos, los homenajes que ha realizado este director a clásicos del Séptimo Arte. Ahora, parecen obviar esa capacidad, constante, en el cine carpenteriano de glosar esas películas y esos estilos añejos que resuenan, una vez más, en este filme. En la práctica totalidad de su obra cinematográfica, existen no alusiones, sino homenajes, plasmados en secuencias, imágenes, narraciones, al cine de los cincuenta y sesenta. Pero, el crítico anterior aseguraba una de las claves de este tipo de ataques furibundos hacia algunos de sus trabajos:

*Con toda probabilidad, John Carpenter es uno de los cineastas más incomprensidos.*⁷⁶

A pesar de todo, parte de esa dura crítica tiene su razón de ser, entendida como salida de alguien que, sobre todo, valora muy positivamente el cine carpenteriano:

*Hoy en día, un realizador de las características de John Carpenter es una rara avis, el superviviente de una especie en extinción. El director de 1997: **Rescate en Nueva York** es un cineasta de oficio a la vieja usanza que, atrincherado en la obstinada práctica de un género – el fantástico – desafía a la generalizada despersonalización del cine americano contemporáneo. En el presente, cuando el cine de género se ha convertido en una especulativa previsión de marketing multinacional, no existe mayor disidencia frente al sistema que*

⁷⁵ *La razón de las sombras: John Carpenter.* “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 62.

⁷⁶ *La razón de las sombras: John Carpenter.* “Dirigido por”, septiembre 1995. Página 46.

*frecuentar aquel con el rigor y continuidad ostentadas por
Carpenter.*⁷⁷

He aquí, pues, el *handicap* de Carpenter. Los defensores de su cine, de sus hábitos, como el crítico anterior, añoran a ese Carpenter puro, a ese estilo rudo, seguro, acusador y subversivo de su primera etapa, y no entienden como puede renunciar, aunque sea en parte, a esa forma de hacer para adentrarse en parodias blandas. Claro que para los habituales al cine comercial, el hecho de que no se decantara, abiertamente, por las formas del cine de aventuras moderno y mezclara esas connotaciones propias y particulares produjo el efecto idéntico al anterior: el rechazo. Carpenter se situó entre la espada y la pared, y quiso lidiar con ambas y ambas, a la postre, cargaron contra él.

Es plausible esa morbidez a la que hacíamos antes referencia. Carpenter inserta elementos en él habitual y que, en buena medida, parecía haber olvidado. Sin embargo, descarga a la narración de la tensión que en él es habitual. El terror, que tiene todos los visos de ser protagonista, se ahoga en las caricaturas de los malvados, que nunca alcanzan a poseer la maldad innata que ocultaba tras su sepulcral silencio Michael Myers; las hordas asesinas nunca se muestran letales como las bandas de *Asalto a la comisaría del Distrito 13*; los seres fantásticos jamás transmiten el pavor del alienígena de *La Cosa* y el subsuelo de Chinatown no ofrece al espectador esa angustia que el caótico panorama de su Nueva York de 1997. Ahí, tal vez, radicó el error en su planteamiento. Era tan obvia su estructura que no daba lugar a un bosquejo cómico. Pero el problema que tuvo es que, según se desprende de la generalidad de las críticas, apenas nadie entendió el sentido de su proyecto; ese intento de reírse de sí mismo y conservar, o tal vez, recuperar su estilo, tanto en la planificación, en la estructura como en sus elementos habituales y honrar a un género, el de aventuras, con un relato en el que tan sólo pretende el espectáculo y la diversión.

Kurt Russell, por su parte, cree que la película ha amasado un importante número de admiradores que se han ido forjando con el paso de los años, una vez que la película desapareció de los cines y fue redescubierta en

⁷⁷ *Ibidem.*

vídeo, debido a que problemas con la productora la retiraron de la cartelera cuando comenzaba a funcionar:

*Al igual que otras películas de John en las que he trabajado, esta ha reunido en torno de sí, una enorme masa de admiradores. No sólo les gusta la película, les encanta. Tienen toda la información sobre ella, captan todos los matices, comprenden a los personajes en profundidad, mucho más que en otras grandes películas de mucho éxito que he hecho (...) Fue otra película que no tuvo éxito en el momento del estreno, tuvo problemas políticos en la Twentieth Century Fox y fue una pena, porque estaba empezando a despegar cuando llegaron los problemas. No podrían haber surgido más inconvenientes contra la película. Se estrenó y se perdió de vista rápidamente. Sin embargo, luego salió en vídeo y me decían que no era posible tener una copia disponible de **Golpe en la pequeña China**, siempre que la dejaban, alguien la alquilaba inmediatamente. De todas las películas que he hecho con John, esta es la que peor funcionó al principio, pero con el tiempo empezó a tener un gran número de adeptos. La cinta es magnífica, es pura acción y el rodaje fue muy duro.⁷⁸*

4.4.2.1. – Planificación

Carpenter quiso, desde el primer momento, controlar, a su modo, la planificación. Optó, una vez más, por un prólogo en el que insertará las claves del relato. La única diferencia radica en que esta introducción es en el tiempo posterior a la propia acción, no precursora de la misma, por lo que la historia es un único *flash-back* en relación con este preámbulo. No obstante, el fundamento del mismo es idéntico a sus anteriores prefacios: esquematizar las líneas básicas por las que se moverá el filme.

⁷⁸ Emery, Robert J.: *Directores: John Carpenter*. Documental producido por Media Entertainment Inc. en colaboración con el American Film Institute en 1997. Emitido por el canal "Hollywood" de Vía Digital, 30 de diciembre de 1999.

Este prólogo también posee otra particularidad casi inédita. Hasta ahora, estas introducciones, habían sido formuladas a través de la imagen, manejando el sentido narrativo para el que está perfectamente dotado, como sucedía en *Asalto a la comisaría del Distrito 13* ó *La noche de Halloween*. En este caso opta por un arranque similar a la de *La niebla*, en el que la palabra es la protagonista, pero en un tono misterioso que sustentaba los futuros acontecimientos. Con un tono menos fantasmagórico, pero igualmente enigmático, construye esta preliminar. Si en *La niebla* era una leyenda que un viejo marinero relataba a un grupo de niños en torno a una hoguera, ahora es un diálogo entre uno de los protagonistas de la historia con un abogado. Esta secuencia, en realidad, no tiene cabida en el relato, sino que es un nexo destinado al espectador que está representado por el abogado. Prueba de ello es que al final la película no se vuelve a esta primera secuencia, como si nunca hubiera existido, por lo que ha de entenderse como una excusa para crear un marco intrigante que levante expectación e interés en el patio de butacas.

El citado diálogo, envuelto por una banda sonora inquietante que a medida que avanza la plática se va incrementando para tomar tonos de misterio, es el siguiente:

Egg Shen: *¿Quiere saber la verdad?*

Abogado: *Claro. Pero antes dígame su nombre y su profesión... para la ficha.*

Egg Shen: *Egg Shen y llevo un autobús.*

Abogado: *¿Un autobús? ¿Qué clase de autobús y qué recorrido?*

Egg Shen: *De visitas... para turistas, en la Pequeña China de San Francisco.*

Abogado: *Gracias. Antes de hablar del tema de esta conversación, una pregunta. ¿Sabe usted dónde está el señor Jack Burton o su camión?*

Egg Shen: *¡Olvidese del señor Burton y su camión!*

Abogado: *Señor Shen por favor, le aconsejo que me lo diga o podría buscarse un buen lío. ¡Ha estallado una*

manzana en medio de una llama verde, ¡una llama verde! ¡Un auténtico infierno! Y hay gente que dice que está usted implicado, incluso que podría ser el responsable, que es un hombre muy peligroso. Oiga, si quiere proteger a Jack Burton...

Egg Shen: ¡Deje usted en paz a Jack Burton! Estamos en deuda con él. Ha demostrado ser muy valiente.

Abogado: ¡Ah! Bien, de acuerdo. Pero si quiere que sea su abogado, hay algunas cosas que debo saber, porque yo no las entiendo. Por ejemplo, ¿cree usted en la magia?

Egg Shen: ¿Se refiere a la magia negra china?

Abogado: Sí.

Egg Shen: La magia existe.

Abogado: ¿Lo dice usted en serio? Y también cree en los espíritus y fantasmas, claro.

Egg Shen: Sí señor. Y en la brujería.

Abogado: Y me imagino que usted piensa que yo también creo en esas cosas, ¿verdad?

Egg Shen: Verdad.

Abogado: ¿Porqué?

Egg Shen: ¡Porqué existen!

Abogado: Cómo puede demostrármelo, señor Shen.

Egg Shen: ¿Cómo?

Abogado: Sí, cómo. Convéncame usted. Sí, cómo...

(El abogado ve, atónito, como su cliente levanta sus manos y de las mismas surgen unos rayos verdes).

Egg Shen: ¿Ha visto? No ha sido nada. Pero siempre empieza de esta forma, por muy poquito.

El tono del diálogo está, cuanto menos, envuelto en un halo de misterio y en el seno del fantástico, género habitual y prácticamente único en el cine carpenteriano. Se habla de magia, brujería, de llamaradas verdes, de espíritus o fantasmas y de una demostración de la existencia de esa magia, demostración destinada al espectador, para que tome conciencia de que el relato va a ir por esos

derroteros y va a contener los elementos citados, aunque en ningún momento los detalla, para reforzar el interés por la acción.

Pero Carpenter es sumamente hábil en este diálogo y hace el uso de las palabras siguiendo la misma tónica que hace gala con la imagen. Así, pues, sin una pregunta que haga alusión al lugar en el que se desarrolla la acción, éste se cita cuando Egg Shen apunta que trabaja con un autobús de visitas por la Pequeña China de San Francisco. Otro dato que introduce es el personaje principal, Jack Burton y la relevancia que se da a su camión, origen, en buena medida, de todo lo acontecido. La acción heroica de Burton, la llamarada verde y esos otros detalles completan este esquema, básico, pero sustancioso que introduce al espectador en un mundo de magia. Queda todo listo, tan sólo es preciso el inicio de la cinta.

Carpenter inicia la acción a través de un guión, como es en él habitual, poco elaborado, un tanto tosco, carente, en momentos, de lógica, pero eficaz desde el punto de vista narrativo, como así lo apuntó el crítico de “El País”, Octavio Martí:

*John Carpenter es un cineasta con un estilo narrativo claro y directo, buen heredero de la manera de los clásicos Hawks o Walsh, y es, por consiguiente, un hombre muy dotado para fabricar cintas de acción. Golpe en la pequeña China es eso, lo que los americanos llaman una action movie.*⁷⁹

Carpenter no busca un guión perfectamente elaborado, ni tan siquiera una historia lógica, sino una excusa para crear una cinta del género fantástico en una envoltura del cine de acción. El director busca una excusa para adentrar a los protagonistas en la Pequeña China y una vez allí, han de huir al estar en medio de una guerra de hordas, por la cual pierde Burton su camión y, desde ese momento, su obsesión será recuperarlo, por encima de otros factores, como la novia de su amigo, secuestrada por Lo Pan. Es un detalle más de individualismo, otro de los rasgos comunes de los típicos personajes carpenterianos.

La película entra en una dinámica a la vez que simple, efectiva, y sigue, paso a paso, el manual del cine añejo de acción. IncurSIONES en terreno

⁷⁹ Martí, Octavi: *Fu Manchú en la discoteca*. “El País”, 27 de diciembre de 1986. Página 26.

enemigo, encuentros con seres fantasmagóricos, los protagonistas son retenidos pero logran escapar; sus amigos también son apresados pero son rescatados y cuando las fuerzas malignas parecen tenerlo todo a su favor, en una última batalla, el Bien, una vez más, se impone al Mal. En todo momento, juega con habitáculos reducidos, opresión de los elementos (habitaciones que se estrechan y cámaras repletas de restos humanos), en ese afán de poner al límite a sus personajes. Pasillos angostos, enfrentamiento al Mal como única solución final. Claro que el ambiente sosegado, casi cómico del planteamiento, resta tensión a la historia y no aflora en el espectador esa sensación de angustia que sí transmiten la mayoría de sus películas. Si tras *Starman* decía que afrontó el proyecto por su deseo de rodar, cuanto menos, una escena romántica, en este caso hace lo propio, pero con el cine de Kung Fu, como él mismo asegura:

*El guión de W. D. Richter era originalmente una especie de western en el que un vaquero entraba en Chinatown y se metía en algunos líos muy extraños. Luego, el propio Richter situó la acción en nuestros días. Pensó que si **La semilla del Diablo** funcionaba tan bien, era porque se trataba de una película moderna sobre fantasmas, demonios y un mundo oculto. (...) Arrastro desde hace muchos años mi afición al cine de Kung Fu, difícilmente compatible con mi amor al género fantástico, y esta película me ofrecía la oportunidad de mezclar ambos de alguna manera.⁸⁰*

4.4.2.2. – Vuelve la narración

Como ya hiciera en *1997: Rescate en Nueva York*, las composiciones horizontales, por el buen uso que hace de los setenta milímetros, realza esa narrativa, que vuelve a ser el corazón del relato, siempre en forma lineal, tras el *flash-back* inicial. La cámara es testigo fiel de los hechos e informa, en todo momento, al espectador, si bien es cierto que no está tan depurada como en obras anteriores.

⁸⁰ Golpe en la pequeña China: En las garras del mandarín. "Fotogramas", octubre 1986. Página 30.

La cámara vuelve a estar viva, con incesantes *travellings*, que ayudan a generar secuencias dinámicas, rápidas, ayudado también por un montaje acorde a las necesidades y tan sólo roto, en ocasiones, por ese tono paródico que quiere dar a la cinta que, tal vez, trastoca esa narrativa tipo que suele hacer Carpenter. La lucha final, trepidante, magistral, con un montaje diligente, compartiendo protagonismo varios frentes al unísono, es trastocada por los problemas de Burton al quedar atrapado bajo uno de los bárbaros que, con armadura incluida, ha quedado encima de él. Esa parálisis en la acción contrasta con la dinámica del resto, en una coreografía espléndida. No es este el único error, porque los hay de *raccord*, como los planos de la protagonista, poco después de estar atrapada. Su rostro aparece inmaculado, el maquillaje incólume, el pelo, como de recién salido de la peluquería. No sería éste un defecto a no ser porque la joven acaba de salir de bucear de uno de los laberintos del inmueble.

Se halla en todo momento en la narración elementos de las películas añejas del cine de aventuras e incluso reminiscencias del filme de Steven Spielberg *Indiana Jones y el templo maldito*. Es más, no son pocas las coincidencias entre ambos títulos: en las dos existe un secuestro; el protagonista corre al rescate, aunque en principio se resiste a ello; la acción tiene lugar bajo tierra, entre laberintos y habitáculos; las peleas con las hordas asesinas y el uso de espadas, son constantes, así como los comentarios cómicos, como aquel que dice Burton cuando va a rescatar a sus amigos y éstos le preguntan como los va a liberar: “*No tengo ni idea*”, dice, en una respuesta que Spielberg no hubiera dudado en ponerla en boca de Indiana Jones, quien también posee un humor socarrón.

4.4.3. – CONCLUSIONES

Golpe en la Pequeña China es, ante todo, el retorno de John Carpenter a sus formas, aunque no quiere arriesgar, no quiso que le sucediera lo mismo que cuando filmó *La Cosa*. Por esa razón, oculta su estilo bajo una parodia de sí mismo y quiso rendir homenaje a otro género clásico de la edad de Oro de Hollywood, el de aventuras y servirse de apoyo en las de Indiana Jones, porque el

personaje creado por George Lucas⁸¹ es, a su vez, producto de un homenaje a ese mismo cine aventurero de mediados de siglo. Y, segundo, porque Carpenter, como ya hizo en *Starman* quiere rentabilizar un éxito comercial con una película que posea muchos de sus ingredientes; empezando por un antihéroe que se mete en líos sin querer, de humor socarrón, personalidad fuerte, duro por naturaleza, de principios muy arraigados, mujeriego pero amante de la soledad y libre por encima de otros condicionantes. Y si uno, el arqueólogo, está rendido a su pasión por esta ciencia, el otro lo está a su camión. Cada uno tiene su alma y su forma de vida y lucharán por ella. Son, pues, paralelismos más que notables para hablar de una coincidencia.

Retoma ese enfrentamiento entre el Bien y el Mal, que no sólo plasma en la acción (seres malignos contra los defensores de la legalidad), sino en pensamientos filosóficos, como en la frase que dice Egg Shen: “*Todo movimiento de Universo está causado por la tensión de las fuerzas positivas y negativas*”, en clara referencia a la eterna lucha entre el Bien y el Mal. Existen otras frases, del mismo personaje, ya centradas en el Mal: “*Juega a ser un hombre, una criatura con poderes oscuros y muy destructivos*” o “*Sólo existe para amargar la vida a los demás*”. Y en el seno de esa lucha, vuelve a aflorar otra particularidad del cine carpenteriano: el temor a lo desconocido. Esta película está plagada de misterios, de magia, de brujería, de poderes sobrenaturales, sin que en ningún momento se explique su procedencia, sino que provienen de seres superiores, con cierto poder de destrucción. Ese misterio genera un temor a esas fuerzas ocultas.

El problema se centra en la formaseudocómica de tratar la historia, que provoca que ese miedo a lo desconocido no se palpe con la fuerza de sus primeros trabajos. En *La noche de Halloween*, el temor se escondía tras la máscara de Michael Myers; o las almas vengadoras de *La niebla*; o bien, la fuerza destructiva del alienígena de *La Cosa* que, en cualquier momento, era capaz de destrozarse los nervios del espectador. En estas películas, el ambiente es angustioso y esa angustia no aparece en este nuevo filme, de ahí que el miedo se pierda.

⁸¹ La trilogía de las aventuras de Indiana Jones, *En busca del arca perdida* (1981), *Indiana Jones y el templo maldito* (1984) e *Indiana Jones y la última cruzada* (1989), si bien están dirigidas por Steven Spielberg, son producciones de George Lucas, creador del personaje, de la trilogía y de la cuarta entrega, que volverá a dirigir Spielberg e interpretar Harrison Ford en el 2002.

Existen otros dos aspectos relevantes a la hora de completar las conclusiones. Al margen de recuperar su estilo y sus planteamientos, Carpenter hace un curioso equilibrio entre su cine subversivo y el respeto e, incluso, aplauso a los valores más tradicionales de una sociedad que, como norma, siempre criticó en trabajos anteriores. Si bien dibuja al protagonista, Jack Burton, como alguien independiente y de pensamiento liberal, inserta diálogos propios de películas hollywoodienses. Por ejemplo, cuando van a entrar al edificio, Burton dice al resto:

– Muy bien, quedaos aquí, guardad bien el fuerte, mantened el fuego del hogar encendido y si no hemos vuelto al amanecer, llamad al presidente.

Al margen del tono irónico con que se dice la frase, se incluyen aspectos como “*el fuerte*”, síntoma de poder. De hecho, en los *westerns*, los fuertes eran bases del ejército *yanqui*; habla del “*fuego del hogar*” un término muy familiar, muy arquetípico de la sociedad americana. Es un falso patriotismo que destila Carpenter, con el único afán de congratularse con los estudios y con el público americano, muy sensible a este tipo de comentarios sobre su país y su sociedad. Es este un extraño equilibrio, en ocasiones imposible de conjugar, con otros comportamientos egoístas y egocéntricos del protagonista:

*– Humo verde, hombres volando de un lado a otro... Era increíble. Quiero hablar con la policía. Quiero que me devuelvan mi camión.*⁸²

La obsesión del personaje por su camión es, a priori, un síntoma de individualismo, en detrimento de la colectividad. Vela únicamente por lo propio, en un comportamiento similar al de Plissken en su periplo por el Nueva York de 1997, que poco a poco va mutando a una cierta solidaridad, que ennoblece su persona y le otorga un cariz humano, por encima de postulados ideológicos.

⁸² Este personaje aún no contiene la pureza de Plissken o de Wilson. Éstos nunca hubieran optado por avisar a la policía, sino que hubieran actuado por sí mismos. Burton lo hace una vez que se percató de que la policía no va a ayudarle.

A pesar de ese retorno a las formas carpenterianas, *Golpe en la pequeña China* adolece, además de una blandura en sus formas, de una mirada crítica hacia la sociedad estadounidense. Salvo pequeños tópicos, tales como que la Policía nunca entra en Chinatown⁸³; la película carece de mirada crítica, algo inusual en una producción carpenteriana al uso, lo que desnaturaliza el producto final. No supone que al carecer de esa subversión merezca las duras críticas de las que ha sido objeto, pero sí que es una de las obras de este director más vacía de contenido y que se convierte, prácticamente, en un vehículo para el entretenimiento, sin entrar en apenas postulados de ninguna índole, salvo pequeños apuntes ideológicos, pero muy localizados. En este sentido, la, por momentos, sensiblera *Starman* contiene más elementos críticos que *Golpe en la Pequeña China*. Este dato puede tener su explicación en ese equilibrio que Carpenter mantenía para perpetuarse en los estudios. Era consciente de que su pérdida de identidad le restaba enteros y repercutía de forma negativa en su obra. Pero también, que los estudios no verían con buenos ojos que una de sus producciones atacara la forma de vida americana, al estilo de *Asalto a la comisaría del Distrito 13* ó *La noche de Halloween*.

Este cúmulo de circunstancias provocó que los fieles a su cine echaran en falta esa profundidad, esa ausencia de compromiso, esa carencia de pronunciamiento y no se habituaron a un Carpenter simple, sencillo y poco arriesgado. De ahí que la jugada no le saliera bien y tuviera que abandonar los estudios porque, en realidad, el cine de Carpenter nunca podrá comulgar con los principios esenciales de Hollywood, que ven una América absolutamente opuesta a la que percibe este director.

El fracaso final de este título no hay que verlo, cinematográficamente, como una desgracia, vistos los resultados posteriores en su retorno al cine independiente, aunque siempre quedará la duda de saber qué hubiera sido de su obra de haber permanecido en los estudios, si hubiera gozado de libertad para hacer trabajos a su medida o, por el contrario, tendría que haber sido sumiso a los postulados hollywoodienses, algo que se antoja más que difícil por el carácter insurrecto del director, que prefiere abandonar las grandes producciones antes que

⁸³ Un aspecto que vuelve a situar la película junto a otras producciones de Hollywood, por los tópicos en torno a este barrio, muy pródigo en películas de corte policiaco.

someterse a sus más que rígidas normas. De hecho, la productora no quedó conforme con esta última película y Carpenter, como ya hiciera en *La Cosa*, se quedó solo defendiéndola y los intentos de los estudios de introducir cambios sin su consentimiento, irritaron tanto al director que no sólo se negó a ello, sino que renunció a seguir con los estudios. Es una muestra más de esa rebeldía, de esa insurrección y el decir ya “basta” a un periplo en el que veía que se perdían sus señas de identidad y en el que la manipulación era una constante. De ahí que optara por volver a su reducto, la Serie B, donde puede desplegar con total libertad y sin presiones su particular forma de ver y hacer cine.

ABRIR TOMO II

