



Facultad de Estudios Superiores

Acatlán

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

**EL CINE DE CULTO. AQUEL QUE NACE POR LA ADOPCIÓN RELIGIOSA DE SUS
FANÁTICOS Y EL QUE SE CONVIERTE EN REFERENTE HISTÓRICO POR SUS
APORTACIONES TEÓRICAS Y TÉCNICAS.**

TÉSIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

MARIO ALBERTO FRANCO GUZMÁN

ASESOR: LICENCIADO TARSICIO GUSTAVO CHÁRRAGA PINEDA





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



INTRODUCCIÓN

PÁGINA 4

CAPÍTULO UNO: EL CULTO

PÁGINA 7

1.1.- Definición de Culto.....	7
1.2.- Especificaciones teológicas, sociológicas y psicológicas.....	8
1.3.- El culto en la época moderna.	14
1.4.- Estereotipos mediáticos.	17
1.5.- Contraculturas, tribus urbanas y grupos definidos por los medios.....	21

CAPÍTULO DOS: EL CINE DE CULTO

PÁGINA 30

2.1.- Contextualización básica.	31
2.2.- Definiciones específicas.	35
2.3.- Dos definiciones principales.	43
2.3.1.- El cine adoptado por el público.	44
2.3.2.- Referentes históricos del cine.	46

CAPÍTULO TRES: CINE DE CULTO EN LA HISTORIA

PÁGINA 51

3.1.- Europa.	52
3.2. - América.	67
3.3.- Asia.	83

CAPÍTULO CUATRO: CASOS ESPECÍFICOS	PÁGINA 92
4.1.- Pulp Fiction de Quentin Tarantino.	92
4.1.2.- Ficha Técnica.	94
4.1.3.- Antecedentes.	95
4.1.4.- Estructura del Filme.	97
4.1.5.- Uso de la Violencia.	100
4.1.6.- Iconografía.	101
4.1.7.- Desarrollo de Personajes.	104
4.1.8.- El fan de Pulp Fiction.	107
4.1.9.- Influencia Sociocultural.	109
4.2.- Star Wars de George Lucas.	113
4.2.1.- Ficha Técnica.	114
4.2.2.- Antecedentes.	115
4.2.3.- El Mito Moderno.	116
4.2.4.- Filosofía y Religión Jedi.	121
4.2.5.- El Fan de Star Wars.	124
4.2.6.- Parafernalia.	127
4.2.7.- Star Wars en Otros Medios.	129
4.2.8.- Influencia Sociocultural.	132
4.3.- El Topo de Alejandro Jodorowsky.	134
4.3.1.- Ficha Técnica.	135
4.3.2.- Antecedentes.	136
4.3.3.- Argumento.	137
4.3.4.- Iconografía.	138
4.3.5.- El Fan de Jodorowsky.	141
4.3.6.- Influencia Sociocultural.	143
4.3.7.- John Lennon y Alejandro Jodorowsky.	145

CONCLUSIONES	PÁGINA 148
---------------------	-------------------

BIBLIOGRAFÍA	PÁGINA 151
---------------------	-------------------



La imperante necesidad del hombre por encontrar una deidad a la cual encaminar su existencia y darle sentido a su vida ha estado presente en el mundo desde el principio de la civilización, sin importar si se trata de fenómenos naturales, un tótem, Jesucristo o de un planeta.

Dicha necesidad ha cambiado de formas muy diversas a lo largo de los siglos y se presenta muy particularmente en cada región del globo. Lo que es innegable, es que toda agrupación humana tiene objetos de culto y una filosofía detrás de ella, aun cuando dejamos de lado si el origen de este pensamiento es de corte social, político o moral.

Durante la segunda mitad del siglo XX, manifestaciones artísticas han sido elevadas a la calidad de religión, aun cuando en muchos casos, se carece del reconocimiento oficial de las mismas o en otro sentido, de formas bien definidas u organizadas en relación con cultos bien conformados como el cristianismo o el budismo. Sin embargo, y me refiero al caso específico de este trabajo de investigación, el cine, como religión; como una serie de metamensajes adoptados por los fanáticos para su adoración y adaptación de estilos de vida a logrado que con el tiempo se haya dado a algunos filmes el categórico de: cine de culto. Pero en realidad ¿A qué nos referimos con este adjetivo?

El cine desde hace décadas se ha convertido en una de las expresiones artísticas que el hombre ha explotado con más fuerza y heterogeneidad. Con un principio básico de imágenes en movimiento (24 cuadros por segundo), los genios de la lente han aportado al arte lo mismo clásicos románticos, que comedias, documentales o hasta las historias más desgarradoras.

Así mismo, pese a que el cine es el “séptimo arte” no podemos olvidar su importancia como medio de comunicación, el poder de convocatoria que detenta y la facultad de reflejar la vida humana en cada periodo histórico a partir de los inicios del siglo XX, lo que lo convierte en un referente mediático de la vida moderna.

A lo largo del tiempo, la gama de géneros que presenta esta disciplina artística y medio de comunicación, van desde los clásicos de terror, drama y suspenso hasta los eufemistas “cine de arte” e “independiente”; dicha clasificación se ha ampliado hasta un punto tal, que en algunos casos, resulta imposible colocar una producción fílmica en un género u otro. ¿Cómo generar una definición especializada, de un categórico (cine de culto), que no es privativo de un país o región, que está presente en distintas etapas históricas y que, no obstante, elude la pertenencia a una corriente específica?

Por tanto, la hipótesis principal del trabajo de investigación que presento es: **El término “Cine de Culto” no es un género cinematográfico, sino una manifestación social con implicaciones religiosas, que poco o nada, tiene que ver con la teoría cinematográfica.**

Sabemos a que se refieren cuando se habla de cine de culto, pero ¿Qué es en realidad? ¿De dónde viene?

Estudios acerca del tema hay muchos, por desgracia, la mayoría de ellos se encuentran en un franco deterioro histórico, ante el surgimiento de nuevos y mucho más distintos tipos de cine de culto, por si fuera poco, las referencias en español de este tema son prácticamente nulas, por no decir inexistentes.

Así mismo, resulta difícil eliminar el peso que tiene la palabra culto dentro del categórico, lo que me lleva a una pregunta principal, ¿Porqué no se le asocia con pensamiento de carácter religioso y sí con el de la teoría del lenguaje cinematográfico?

En una aproximación escueta de nuestro objeto de investigación no sería erróneo verlo como un género cinematográfico, sobre todo por la forma en que ha sido clasificado dicho cine a lo largo de la historia, no obstante, sus implicaciones religiosas y su similitud con formas de pensamiento moral son innegables, toda vez que se realiza una aproximación mucho más especializada del tema.

Por tanto, me sirvo del siguiente esquema para someter a escrutinio, comprobar y concluir mi hipótesis:

EL CINE DE CULTO

El presente trabajo de investigación consta de cuatro capítulos. En el primero de ellos realizo una aproximación del culto y las religiones desde el punto de vista de la teología, la psicología y la sociología.

Una vez realizada la contextualización de dicho tema en su composición íntima, procederé a buscar las similitudes existentes entre la religión en su forma más pura y el cine de culto, con el fin de explicar el porqué del cine como objeto de culto y materialización teológica.

La propuesta de nueva definición que formulo en el capítulo dos de mi tesis será respaldada por tres ejemplos de cine de culto contemporáneo, con películas que se consideran dentro de esta categoría por sus implicaciones mediáticas, aportaciones al terreno de las ciencias de la comunicación y por supuesto su influencia sociocultural y religiosa.

La razón por la cual elijo como ejemplos a la saga de **“La Guerra de las Galaxias” (1977-2005, Dir. George Lucas)**, **“Tiempos Violentos” (1994, Dir. Quentin Tarantino)** y **“El Topo” (1970, Dir. Alejandro Jodorowsky)**, atiende a las discrepancias entre cada filme, desde las épocas de estreno hasta el terreno económico; mientras que la Saga de Star Wars pertenece al terreno del cine comercial, adscrito a la inapelable maquinaria hollywoodense, Pulp Fiction es un filme que nace de la tradición del cine independiente. Por último Jodorowsky es la antesala del cine de autor en Latinoamérica.

Sin embargo, los tres filmes están catalogados por igual, en el terreno del cine de culto, pienso que esta elección ayudará mucho más al lector a comprender mi hipótesis acerca del objeto de estudio que me dispongo a contextualizar.



1.1.- DEFINICIÓN DE CULTO

Para comenzar a abordar nuestro objeto de estudio es necesario partir de lo general a lo particular, es decir, comenzar por definir la palabra culto, pero no sólo en sus atributos etimológicos, sino también el acto de rendir culto y sus implicaciones, tanto antropológicas, teológicas y psicológicas, pues es este término el que da voz al cine que pertenece a dicha clasificación o definición.

En un estricto sentido la palabra culto deriva del latín “*cultum*” que significa cultivar, por tanto, la acción del cultivo en el ámbito agropecuario se refiere al trabajo de la tierra. No obstante, también del latín proviene la voz “*colere*” que define a la honra o adoración que se tributa a un Dios o a cualquier otro objeto sagrado.

Esta última definición es la que mejor converge con nuestros propósitos, pues es la acción de idolatrar o fanatizar un objeto o idea del que parte el ejercicio de rendirle culto a un filme, director, actor o actriz.

Con el paso del tiempo, el culto como palabra ha sido aplicado a contextos sumamente distantes de una definición religiosa, por tanto el culto al dinero, al amor o a una figura pública son usados con una implicación lingüística correcta, sin embargo, esta evolución del lenguaje corresponde mayoritariamente a una cuestión de masificación o en su defecto, de la adición de atributos distintos a los que poseía la definición originalmente, mismos que puede adquirir una palabra al correr de los años y su recurrente popularización.

1.2.- ESPECIFICACIONES TEOLÓGICAS, SOCIOLÓGICAS Y PSICOLÓGICAS

Culto, como significante, pertenece para muchos, en su más pura expresión, al terreno de la teología y religión, pues en un principio, como se refirió en párrafos anteriores, el término nació para definir un aspecto de dichas organizaciones.

Como veremos más adelante, no podemos desprender la palabra culto y lo que representa en nociones básicas como Iglesia o Religión, sin importar bajo qué disciplina nos estemos soportando para generar una definición.

Sin embargo, un problema básico que es fácil encontrar cuando de teología estamos hablando son las figuras retóricas, metáforas, o alusiones poéticas, es decir, si quisiéramos definir lo que significa una Iglesia, basados en literatura básica del género encontraríamos que *La Biblia usa varias imágenes para describir lo que es una Iglesia: un edificio, el cuerpo humano, una familia, un rebaño, una viña, etc*¹.

Como podemos leer en el párrafo anterior, es difícil mantenerse centrado en la búsqueda de una definición a la que estamos acostumbrados, es decir, aquella que arroja conceptos tácitos y no subjetivos a nuestro objeto de estudio, sin embargo, la teología, como corriente filosófica también tiene reglas básicas para delimitar los conceptos clave que detenta y, a decir verdad, que usa con mayor recurrencia que otras formas de pensamiento humano.

De acuerdo con Henríquez, hablar de culto es *referirnos, específicamente a la manera colectiva y celebrativa de la fe que realizan las comunidades cristianas en un día, espacio y tiempo determinado. Tiene que ver con la respuesta que la comunidad de fe expresa a Dios en una actividad específica, donde convergen, cantos, lecturas, testimonios, música, oraciones, sermones, entre otros elementos*².

Es decir, para el Teólogo de la Universidad Bíblica Latinoamericana, dentro de la tradición cristiana, el culto se representa como una ceremonia, un acto público que consta de distintas etapas y que tiene como fin, hacer del conocimiento de un ser superior, la adoración y seguimiento de un grupo indeterminado de feligreses.

¹ HENRÍQUEZ M., César A., *Culto Teología y Postmodernidad*, Ponencia presentada en la Consulta teológica: "La iglesia ante los desafíos de la postmodernidad", convocada por el Seminario Evangélico Asociado del 4 al 7 de abril de 2002. (http://www.montedesion.com.mx/Documentos/Liturgia_Reformada/culto_teologia_postmodernidad.pdf).

² Ídem.

Hernández menciona la voz “colectividad”, por tanto, podemos asumir que el acto de culto religioso no puede ser desarrollado dentro de las barreras de la intimidad, por otro lado, este acto se nos revela dentro de un tiempo determinado para realizarlo, en lugares designados específicamente y en muchos casos de duración delimitada, pero que se caracterizan por su actividad.

De acuerdo con Walther Eichrodt, el culto es *la expresión de la vida religiosa en acciones externas llevadas a cabo dentro de una comunidad a través preferentemente de ministros legítimos y según formas fijas*³.

Aunque pudiera parecer que esta segunda definición poco difiere o mejor dicho, poco aporta a este apartado, encontramos que para el autor, además de lo anteriormente señalado, el culto necesita ser guiado por un ministro, aquella persona preparada para interpretar la lectura de documentos y la instrucción de los seguidores. Es fácil encontrar como formas de culto el aleccionamiento de estatutos básicos a feligreses, a los que se les explica las reglas bajo las cuales se desarrolla la forma de vida religiosa, por tanto, podemos ver, en muchos casos, un dictamen en cuanto a formas de vida, dirección, toma de decisiones, pero sobre todo, de formas de pensamiento que son inherentes a cualquier doctrina religiosa y, dicho sea de paso, filosófica o política, por mencionar similitudes.



En resumen encontramos que para la teología el culto es un acto religioso que se desarrolla en la colectividad de grupos o células que comparten formas de pensamiento y modos de actuar. Dicha agrupación estará siempre definida por la manera en que los seguidores asisten al culto y se desarrollan dentro de él, es decir, es presumible señalar que un feligrés no formará parte de una Iglesia activamente si no se suma a esta mecánica de ceremonias, en donde se delimitan los postulados referentes a formas de pensamiento y como son asimilados por la célula social.

En lo que se refiere al culto como objeto de estudio de la psicología, es imperante hablar de la teoría de la psicología de masas (detentada, estudiada y contextualizada por numerosos expertos en el tema a lo largo de la historia). Lo anterior, está justificado por la simple razón que el cine es un medio de comunicación masivo, aunado a esto, el hecho de que surja un culto al cine, es un acto colectivo, pero con reglas específicas, quizá no dictadas por un líder o acatadas por medio de algún tratado, sin embargo, dichas leyes estarán condicionadas por la forma en que la psique humana se desarrolla en colectivo.

Una aglomeración de individuos no puede ser considerada una masa desde el punto de vista de la psicología, es decir, aunque el autor Gustave Le Bon, asigna la característica principal de ser operada por el inconsciente, la masa se desenvuelve socialmente con reglas

³ EICHRODT, Walther, Teología del Antiguo testamento: Dios y Pueblo. Ediciones Cristiandad S. L., Madrid España, 1975. Pág. 89.



específicas, las cuales, no necesariamente están dictadas por el consiente psicológico de los individuos que la componen.

En el terreno de las religiones, Le Bon señala un comportamiento muy específico para aquellas masas definidas por un propósito de culto.

Examinando de cerca las convicciones de las masas, tanto en las épocas de fe, como en las grandes conmociones políticas, tales como las del último siglo, se comprueba que presentan siempre una forma especial, que no puedo determinar mejor sino dándole el nombre de sentimiento religioso.

Este sentimiento tiene características muy simples: adoración de un ser al que se supone superior, temor al poder que se le atribuye, sumisión ciega a sus mandamientos, imposibilidad de discutir sus dogmas, deseo de difundirlos, tendencia a considerar como enemigos a todos los que rechazan el admitirlos.

Ya se aplique tal sentimiento a un Dios invisible, a un ídolo de piedra, a un héroe o a una idea política, siempre es de esencia religiosa⁴.

Es Le Bon muy específico al clarificar y globalizar su definición del culto religioso en las masas, por tanto, nos explica que dichas reglas pueden ser aplicadas en su totalidad o parcialmente a distintos contextos y disciplinas, no únicamente a aquellos que se refieren a la religión en su definición más puramente teológica, es decir, las anteriores conductas dictadas por el autor funcionan de igual manera en el plano de la política o las artes, por mencionar algunos ejemplos.

Para el autor, este fenómeno es conocido como **“el alma colectiva”** y advierte, que gran parte del comportamiento de la masa, será definido por la conducta de los individuos que en ella convergen, por tanto, la parte consiente de la mente prácticamente se desconecta al permanecer en un estado colectivo, es por eso, de acuerdo al modo de pensar del autor, que observamos manifestaciones de violencia, explosión del libido e incluso una sumisión antinatural de los individuos. Sin embargo, Le Bon hace referencia a dichos modos de actuar, como una consecuencia de las reglas anteriormente dictadas.

En resumen, la actitud religiosa del ente colectivo necesita ser forzosamente manifestada, es decir, no existe una actitud religiosa por parte de los individuos si no se presentan estos dos elementos, por un lado, la colectividad, que dota a los practicantes del

⁴ LE BON, Gustave, *Psicología de las Masas*, Ediciones Morata, Quinta Edición, Madrid España, 2004. Pág. 58.

culto de un anonimato, que los exime del uso de la razón ante dichas manifestaciones religiosas y por otro; la actividad, prácticamente constante del culto religioso, pues, no puede existir una actitud de culto, sin el ejercicio del mismo.

A partir, de los postulados de Le Bon, Sigmund Freud realiza su propio diagnóstico acerca de la masa y sus aseveraciones religiosas, en las que el creador del psicoanálisis explica dicha relación como una suerte de enamoramiento, en el que incluso están presentes impulsos y deseos sexuales, además, Freud desglosa las reglas de Le Bon y propone ramificaciones en tanto que define un modo de pensar y conducta de los individuos dentro de las masas.

Para Freud las reglas con las que opera la masa, dentro de una manifestación religiosa, política o sexual colectiva son las siguientes: *La falta de independencia e iniciativa del individuo, la identidad de su reacción con la de los demás, su descenso en fin, a la categoría de unidad integrante de una multitud. Pero esta última, considerada como una totalidad, presenta aún otros caracteres; la disminución, de la actividad intelectual, la afectividad exenta de todo freno, la incapacidad de moderarse y retenerse, la tendencia a transgredir todo límite en la manifestación de los afectos y a la completa derivación de estos, en actos*⁵.



De acuerdo al libro de Freud, el individuo estará regido por el influjo de la colectividad, inmerso en todos y cada uno de los manifestantes del culto, lo anterior, actúa como una suerte de hipnosis, sin ningún tipo de freno o metodología de control, lo que deriva en el disparo de los impulsos y deseos, mayoritariamente sexuales, los cuales, son manifestados por los individuos, dentro de las masas, sin el pleno conocimiento de causa en los sujetos.

Sin embargo, para este autor, las manifestaciones religiosas del colectivo pierden su efecto cuando la persona se encuentra fuera de la masa, es decir, en un estadio donde aquella persona recupera su individualidad y donde dicha hipnosis no opera con la misma eficiencia.

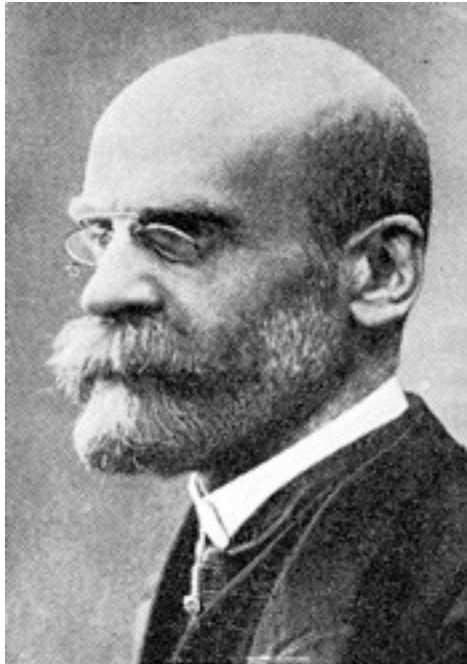
Si bien, para Le Bon es un impulso de fanatismo religioso puramente, para Freud tiene implicaciones que se apegan más a los aspectos sexuales, reprimidos en los integrantes de una masa y que, contrario a lo que pudiera pensarse, emergen dentro de la colectividad, no por un deseo de exhibicionismo sino por el influjo del trance que proporciona la colectividad y su ya antes mencionado anonimato.

⁵ FREUD, Sigmund, *Psicología de las Masas y el Análisis del Yo*, Amertown Internacional, 2005. Pág. 49. (<http://aprendizajeycomunicacion.bligoo.com.ar/media/users/8/404865/files/28050/freudpsicologiadelasmassasdelyo.pdf>)

Lo anterior en cuanto al terreno de lo psicológico se refiere, es tan solo un pequeño extracto de lo que dicha disciplina ha documentado y teorizado al respecto, que para efectos de este trabajo de investigación, es puramente un referente a nuestro objeto de estudio principal, ahondar en dichos parámetros y doctrinas representaría un claro desvío de nuestro objetivo.

Por tanto, en el terreno de la sociología, específicamente aquella que habla de la religión y las formas de culto mediante las cuales el ser humano se agrupa y genera un pensamiento religioso, revisaremos el trabajo de Emilio Durkheim y sus postulados en cuanto a esta materia se refiere.

Para el sociólogo francés, la religión funge como fuente original de todo pensamiento, en cuanto a



Emile Durkheim

sociedades con un mínimo grado de desarrollo nos referimos. En el tema de la división del trabajo, todo sistema de creencias es tomado como un aspecto de religiosidad, sin importar si dichas ideas pertenecen más al terreno de lo jurídico, filosófico o moral.

Según Durkheim, la idea de religiosidad en una sociedad es creada netamente con el único objetivo de clasificar y explicar nuestro entorno.

Nos parece que los hombres no se han podido someter a ideas tan inquietantes para nuestra razón moderna sino por la incapacidad para encontrar otras que fueran más racionales. En realidad, sin embargo, estas explicaciones que nos sorprenden parecen al primitivo las más simples del mundo. No ve en ellas una especie de última ratio ante la que la inteligencia sólo resigna sino por la desesperanza de encontrar una causa, sino la manera más inmediata de representar y comprender lo que observa en derredor suyo⁶.

Para explicar la organización religiosa en un contexto social, Durkheim toma como ejemplo el totemismo australiano, al que le atribuye el carácter de ser uno de los cultos más primitivos en el siglo XX, del que se puede obtener una definición imparcial del uso de la religión como mecanismo de control, pero sobre todo, de autogestión social.

El rasgo principal que encuentra el autor en la religión es el de clasificar todo el entorno, hablando de los elementos palpables y aquellos intangibles, mismos que se presentan a los hombres en dos géneros opuestos: lo sagrado y lo profano.

⁶ DURKHEIM, Emilio, *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa: El Sistema Totémico en Australia*. Ediciones Akal. Madrid España, 2007. Pág. 23

Entendemos lo sagrado como todos aquellos elementos que se separan de la profanidad por contener un conjunto de reglas específicas dictadas por el sistema religioso. Lo anterior puede ser ejemplificado con las creencias de los antiguos aztecas y su sistema religioso basado en el paganismo, donde todos aquellos fenómenos naturales obtenían el carácter de deidad y regían ciertos aspectos de la vida social.

Una religión, además de las creencias, tiene también prácticas rituales prescritas y un sistema institucional específico. Ante este modelo de organización religiosa encontramos un séquito de fieles que serán unidos en una comunidad por la forma en que comparten las mismas ideas y la homogénea relación con sus prácticas rituales.

Los fenómenos religiosos se clasifican en dos categorías fundamentales: las creencias y los ritos. Las primeras son estados de opinión, consisten en representaciones; los segundos son modos de acción determinados (...) Los ritos no pueden ser definidos ni diferenciados de otras prácticas humanas, de modo destacado de las prácticas morales, sino por la naturaleza de su objeto. En efecto, una regla moral prescribe, del mismo modo que un rito, un tipo de actuación, pero dirigido hacia objetos de un género diferente⁷.

Es decir, para Durkheim, la implantación de la idea existe mediante el sistema de creencias, pero la acción de adoctrinar esas ideas o cumplir con ellas existe mediante el rito, es decir, el culto, que no es más que una manifestación del pensamiento de una institución en el marco de una sociedad, en la que deja de importar, si dicha organización se encuentra regida por tal o cual sistema religioso o incluso se perfila en contra del poder o sistema de gestión máximo de la población.

En resumen, si algo podemos rescatar de estas tres disciplinas que aportan ideas y definiciones en cuanto al culto y los sistemas religiosos se refieren es que toda asociación de orden religioso, desde el punto de vista teológico, sociológico y psicológico es una institución, no necesariamente establecida o conducida por un organigrama específico pero que postula dos elementos base: un catálogo de ideas inherentes a la mitología religiosa y como consecuencia, un sistema de culto, este entendido como aquellas acciones que buscan manifestar un agrado o simpatía mediante un proceder específico, llámese estudio, ceremonia o rito.

DURKHEIM Y LA RELIGIÓN

Para Durkheim, la religión no es meramente "imaginaria": en tanto que expresión social, la religión es un fenómeno real y tangible y no existe ninguna sociedad sin religión.

La complejidad de los sistemas religiosos es directamente proporcional a la complejidad de las sociedades. Esto explicaría el hecho de que sociedades menos complejas tengan sistemas religiosos menos elaborados. Los aborígenes australianos, por ejemplo, asignan simplemente un tótem a cada clan particular.

⁷ Ibidem. Pág. 33.

EL CINE DE CULTO

El culto, se nos revela como la pieza clave, el último escalón de esta compleja maquinaria, mismo que puede estar presente en otras disciplinas, pues, así como no existe una Iglesia sin las ceremonias que la definen, no puede existir el ejercicio de la democracia sin la acción del voto popular, sólo por contextualizar.

Quedan descartadas en este trabajo de investigación, las razones políticas, así como las pretensiones de poder o aparatos de control que se presentan en toda agrupación humana, sin importar su índole como lo refiere Durkheim, así mismo aquellos impulsos sexuales que postula Freud o el reconocimiento, la firme creencia o la fe del saber teológico aquí realizado.

Lo anterior da paso al siguiente apartado de este capítulo, es decir, las formas de culto que se presentan en nuestra vida cotidiana y que van más allá de la política, la moral o la religión (como sistema teológico), pues es una realidad que el culto a los medios de comunicación, a los mecanismos de consumo masivo así como al arte y otras expresiones subjetivas de las sociedades actuales, escapan en mayor o menor medida de los postulados anteriormente revisados.

1.3.- EL CULTO EN LA ÉPOCA MODERNA.

El culto en nuestros días ha dejado, en cierto modo, de lado su implicación teológica. Aunque pudiera parecer que dicha palabra se amerita un tanto arcaica para su uso actual, lo cierto es que comparte numerosas similitudes en conceptos como fanático o seguidor.

Al hablar del culto en su estadio religioso, ciertamente encontramos significados muy específicos, mismos que pudiera parecer que no convergen en demasía con el cine. Sin embargo, en un estudio antropológico de dicho término, la situación da un vuelco impresionante, es decir, la idea del fanático como un adjetivo benigno para aquel que lo detenta, ha sido acentuado con el pasar de las últimas décadas, por tanto, la filosofía del fanático actual, muchas veces no se encuentra en comunión con las reglas que dictan los estándares y cánones religiosos.

La idea al final se mantiene vigente; aquel fanático o que practica un culto, presenta su veneración, pasión, pero sobre todo admiración casi absoluta a un objeto, persona, o en este caso, una obra de arte.

Es importante señalar que conceptos que hemos estado manejando, como lo son culto, fanático, pensamiento religioso o político, son muchas veces abordados desde dos ópticas principales, su papel



destrutivo y su proceder edificativo ante la sociedad, en el caso de este apartado del capítulo es importante no caer en las funciones aleccionadoras que estos dos extremos detentan. Nuestro fin principal es encontrar los procesos de conexión entre aquel feligrés y la obra, idea u objeto a adorar, a rendir culto, sin importar el daño o beneficios que pudiera aportar al individuo o su responsabilidad social.

No obstante, encontramos que los procesos que anteriormente se señalan siguen detentando metodologías similares y principios básicos, aunque nuestros objetos amables poco o nada tengan que ver con los que se usaban hace siglos e incluso décadas. En la época actual, la influencia de los medios masivos de comunicación y su relación con el espectador han cobrado en ciertos casos, dimensiones cuasi religiosas, en donde encontramos un dictamen específico de ideas, formas de pensamiento y proceder, que son en la mayor parte de los casos unidireccionales. Es decir, la única forma de comportamiento activo que se representa en las sociedades modernas es el ejercicio de dichos postulados dictados por los medios, pero no existe en ningún caso un diálogo entre los extremos, donde pudiéramos encontrar una discusión entre las partes, consensos y cambios en el modo de pensar de forma bilateral.

Lo anterior no es necesariamente maligno, dependiendo de la tribuna desde la cual se observe, es simplemente que la naturaleza de los Medios de Comunicación ha sido la misma desde el principio de su existencia, lo cual, reitero, dependerá en demasía de la óptica bajo la cual se observa el fenómeno, pues es una realidad, que las repercusiones de pensamiento y comportamiento social, resultado del adoctrinamiento mediático, si bien son aproximados, también son impredecibles, aun para el comunicólogo más azuzado o docto en la materia.

La relación medios-sociedad anteriormente descrita es lo que conocemos como cultura de masas, que para Federico Javaloy se revela como *aquello que se difunde a través de los medios de comunicación social. El interés psicológico de esta cultura, que es patrimonio de todos, reside (...) en que produce "un complejo de normas, de símbolos, mitos, imágenes e*



492 "El sostén de la cultura Pop"

EL CINE DE CULTO

*ideales que penetran en el individuo y orientan sus instintos, sus emociones y sus comportamientos*⁸.

No es necesario un análisis profundo del fenómeno aquí esbozado para encontrar que la mecánica de la cultura de masas, responde casi análogamente a las nociones de culto y ritos religiosos antiguos. Si bien, en el terreno de lo religioso encontramos que la figura de las deidades se nos presentan mayoritariamente como silogismos de una vida ejemplar, modelos para la vida y formas de pensamiento repetible y aplicado a gran escala; en los medios de comunicación encontramos al “**ídolo**”; personajes (en sus formas individuales o colectivas) fabricados para marcar una tendencia, generar comportamientos encaminados al consumismo por parte del público ante la irradiación constante de formas de pensamiento, vestir, proceder de aquellos objetos o individuos elevados al categórico de líderes de opinión.

Aunque rara vez se presentan pensamientos filosóficos, políticos o religiosos en esta relación entre el público, lo que no es descartado en su totalidad, Javaloy cita a Umberto Eco para definir este fenómeno de una manera mucho más amplia, quien describe estos procesos de la siguiente manera. *Una simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, surgidos particularmente en un individuo, en una comunidad o en todo un periodo histórico*⁹.

Para muchos, dichos procesos comunicativos, mismos que pueden ser descritos de muchas maneras y con una infinidad de implicaciones morales, pueden ser atribuidos a perversos y abstractos mecanismos de influencia mediática, en el que conceptos como semiótica, control mental o hipnotismo salen a la luz con prontitud; lo que es una realidad es que dichas relaciones también encuentran una implicación profundamente religiosa, no en el estricto sentido de la palabra, sino que encontramos una relación deidad-mortal, similar a todo pensamiento de esta índole en el pasado y la actualidad, sin embargo, esta relación comunicacional detenta su única diferencia en el consumo y las implicaciones económicas y de mercado por la cual es definida.

Y quizá es un tanto injusto delimitar este complejo universo autosustentable del culto en la época moderna al simple hecho de la influencia mediática, pues similares o superiores muestras de idolatría están presentes en espectáculos deportivos, musicales y artísticos hoy en día, la

CULTURA DE MASAS

La cultura de masas consigue fabricar a gran escala, con técnicas y procedimientos industriales ideas, sueños e ilusiones, estilos personales, y hasta una vida privada en gran parte producto de una técnica, subordinada a una rentabilidad, y a la tensión permanente entre la creatividad y la estandarización; apta para poder ser asimilada por el ciudadano de clase media.

⁸ JAVALOY, Federico, *Introducción al Estudio del Fanatismo*, Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona España, 1984. Pág. 48.

⁹ Ídem

gama de productos nacidos de las sociedades de consumo y la cultura de masas, hacen de este un mundo donde la adoración por los medios y sus figuras es, en cierto modo, mucho más amplia que las mismas corrientes de pensamiento filosófico, religioso y político.

1.4.- ESTEREOTIPOS MEDIÁTICOS.

Pese a que nos hemos aproximado al culto desde aristas un tanto dogmáticas y perfectamente establecidas, es innegable que los preceptos de un culto son ocupados en numerosas ocasiones por medios de comunicación para un fin específico: llegar al mayor número de personas que sea posible.

En el caso de los estereotipos mediáticos, la idea se fundamenta en entrar en comunión con un grupo determinado de personas, lo anterior también es influido por la publicidad.

Por otro lado, si bien, la base del culto se soporta en la manifestación pública como consecuencia de un adoctrinamiento, mismo que puede ser impuesto o voluntario, lo anterior no podría ser posible sin la implantación de una idea, es decir, la forma en que se marcan las reglas de un pensamiento político, religioso o filosófico, nos dará como resultado la manifestación del culto a estas ideas, sin embargo, es importante preguntarnos ¿Puede acaso una idea que no pertenece a los tres estadios mencionados en este párrafo, generar

una manifestación de comportamiento específica? Para aclarar mejor esta idea, la incógnita atiende a si la publicidad se rige bajo estas reglas (la implantación de una idea), para generar una compra, resultado último del aparato publicitario.

Intentar definir una carrera que comprende un sin número de teorías y estudios al respecto representaría un esfuerzo sin grandes satisfacciones para efectos de este trabajo



de investigación, no obstante, es importante apuntalar ciertos aspectos básicos para poder proceder con el desarrollo del capítulo.

La publicidad es una palabra que explica literalmente la cualidad de hacer público un mensaje, un propósito, una intención (...), tiene la misión de apoyar al proceso de mercadotecnia, para lograr el objetivo de comercializar más productos o servicios en un mercado. Es una acción, de comunicación persuasiva, directa y comercial que se produce y planifica regularmente en la agencia y se canaliza por conducto de los medios masivos de comunicación¹⁰.

La anterior es una definición bastante completa del proceso publicitario que estamos acostumbrados a ver casi en cualquier parte del mundo; la idea es la compra venta de productos y servicios mediante disciplinas de persuasión que atraen al público, las cuales deben ser globales en principio, para lograr impactar al mayor número de compradores posibles.

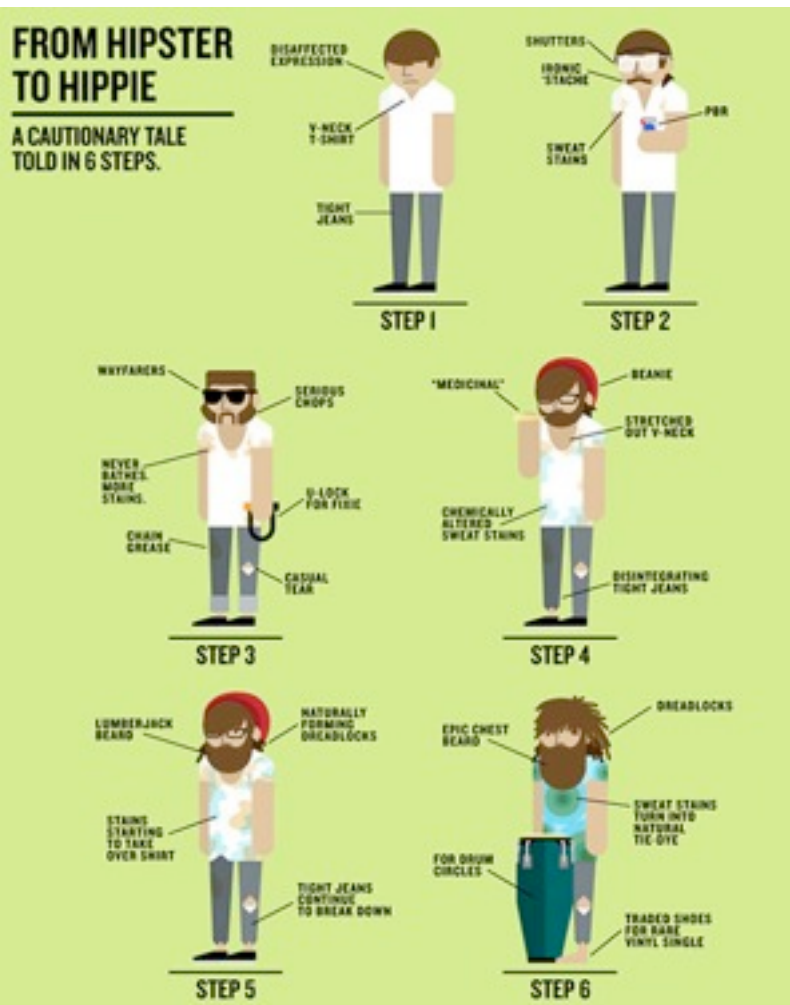
En esta relación intervienen valores tales como la influencia de los medios de comunicación en las sociedades actuales, la identificación de los nichos de mercado óptimos para la compra de un producto, así como analizar la metodología bajo la cual se realizarán las labores de atracción del cliente.

Para Teodoro Adorno, este proceso de consumo inherente a la mayoría de las civilizaciones con un grado mínimo de industrialización ha abandonado los procesos comunicativos habituales para extender su influencia en el espectador a través de formas mucho más distintas, entre los que encontramos los aparatos culturales o artísticos como el cine y la televisión, que tiempo atrás dejaron de autonombrarse artes para convertirse en industrias, es decir, negocios cuya única finalidad es la compraventa de productos, para lo cual, existen tres fases básicas en dicho proceso:

- La participación en tal industria de millares de personas impone métodos de reproducción económica de carácter tecnológico, a la búsqueda de alta rentabilidad.*
- El carácter tecnológico e industrial exige que las necesidades, pese a su aparente variedad, sean iguales en el consumidor.*
- La producción standard introduce un proceso (...) cultural equivalente al que prevalece en otros sectores económicos de la producción industrial de mercancías¹¹.*

¹⁰ FIGUEROA BERMÚDEZ, Romeo Antonio, *Cómo Hacer Publicidad: Un Enfoque Teórico-práctico*, Editorial Pearson Educación, México Distrito Federal, 1999. Pág. 21.

¹¹ MUÑOZ, Blanca, *Theodor W. Adorno, Teoría Crítica y Cultura de Masas*, Editorial Fundamentos, Madrid España, 2000. Pág. 109.



Es decir, entendemos al arte como piezas únicas de valor emocional que existen en un carácter de únicos, no reproducibles, no obstante, para Adorno, la industria cultural ha llegado al estadio de la reproducción en serie, para facilitar su consumo. *Pero la igualación se convierte en un asunto de clichés que tratan de satisfacer las necesidades y gustos de los consumidores mediante una comunicación que sea aceptada sin oposición*¹². Dicho mecanismo de adoctrinamiento, que no permite la réplica del consumidor, se nos presenta de forma independiente al ya conocido carácter unilateral de los medios masivos, en donde el espectador presenciara una producción radial o audiovisual, en la que además serán atacadas sus necesidades y la búsqueda de la satisfacción de las mismas mediante la compra de productos.

Pese a que en un principio la venta de insumos, (único fin de la publicidad hasta hace algunas décadas), representaba hacer del conocimiento del posible comprador las características del producto, tales como su fiabilidad, resistencia, si realizaba la tarea para la cual fue creado en un menor tiempo

o de forma más eficiente; es una realidad que hoy en día, la publicidad ha cambiado la forma de acercarse a la sociedad. Ha dejado de vender las propiedades de un producto para publicitar estilos de vida, ideas y aspiraciones.

Lo que ahora llamamos sociedades de consumo son grupos o focos específicos de ciertos estratos poblacionales que son virtuales compradores de algún producto o servicio, sin embargo, esas sociedades de consumo se encuentran actualmente ávidas de ser agrupadas bajo categóricos específicos.

*En las sociedades de consumo se muestra como la mercancía se hace signo, mientras que el signo se hace mercancía. Pero la omnipresente excusa actual del valor de uso, proclamando lo que nos sirven las cosas y cantando las ventajas de los nuevos productos (la búsqueda, por ejemplo, del objeto funcional y útil a cualquier precio) sólo es una artimaña del sistema para camuflar la dominación del valor de cambio*¹³.

¹² Ídem

¹³ BAUDRILLARD, Jean, *La Sociedad de Consumo: Sus Mitos, sus Estructuras*. Editorial Siglo XXI, Madrid España, 2009. Pág. XXXVI.

EL CINE DE CULTO

Un ejemplo de lo anterior son los Geeks, palabra que ha sido adicionada al argot de nuestro país y al de muchos otros de habla no anglosajona y que son aquellas personas que se caracterizan por profesar una fascinación por la tecnología y la informática. Ante este target ya poco convencional, es fácil encontrar publicidad dirigida a este grupo, aunado a lo anterior, específicamente esta contracultura (si se le puede denominar así), se precia de marcar tendencia en el uso de nuevas tecnologías, es decir, su consumo de productos de esta índole definirán el como son agrupadas y clasificadas estas personas, así mismo, sus mecanismos de autogestión como una célula de la sociedad funcionaran en la medida del cumplimiento de las reglas anteriormente descritas.

En este ejemplo podemos notar una asociación que profesa las dos preceptos anteriormente anunciados: un conjunto de reglas que definirán el proceder del grupo y un mecanismo de culto o adoración plenamente activo. Sin embargo, así como los geeks, existen muchos otros grupos de orígenes similares, pero que no profesan ideas políticas, religiosas o filosóficas, o por otro lado, no son el origen de su institución, es decir, el culto hoy en nuestros días, no necesariamente está ligado a estos preceptos madre, sino que las sociedades de consumo encuentran otras formas de profesar y organizar instituciones que cuentan con estructuras funcionales, pero encaminadas a otras disciplinas.

Ahora bien, encausando las consideraciones anteriormente evaluadas y descritas en el capítulo. Yo podría describir tres grandes tangentes bajo las cuales es definido el cine hoy en día, mismas que atienden al cine como un foro de expresión artística, el cine como industria y por supuesto el cine como un medio de comunicación; es esta forma de la producción audiovisual la que nos importa en este apartado del trabajo de investigación, pues sus implicaciones artísticas y económicas serán revisadas a su debido tiempo.

El cine, al igual que la televisión necesita de la audiencia para funcionar, aquella película que no es recibida por el público no podrá encontrar el foro de expresión artístico, recopilar el monto de su producción, generar ganancias y mucho menos encontrará un receptor para el mensaje que está tratando de suministrar a la audiencia, es decir, de no existir un grupo de seguidores, un público específico, las otras funciones del proceso de industrialización de los medios de comunicación no podrán ser activadas.

La anterior relación entre los medios y su público existe a muchos niveles, desde aquella audiencia que escasamente presenta un grado de interés en él; hasta micro poblaciones con un seguimiento religioso por figuras o programas de televisión, al igual que cintas y producciones radiofónicas.

Por medio de este sistema podemos encontrar lo que conocemos como estereotipos mediáticos, es decir, formulas ya probadas en el mercado y que tienen como único fin la venta de productos o servicios a las audiencias que han sido aleccionadas por el medio a través de la creación de formas de pensamiento, comportamiento y por supuesto de proceder en el público.

1.5.- CONTRACULTURAS, TRIBUS URBANAS Y GRUPOS DEFINIDOS POR LOS MEDIOS.

Perfil de un otaku



Como hemos visto, el culto desde su contexto psicológico y sociológico es el que mejor define nuestro objeto de estudio, en el caso de este apartado ahondaremos más en aquellos grupos que han sido definidos por producciones mediáticas, que en muchos casos siguen reglas sumamente específicas.

Cohen-Seat y Fougeyrollas definen la relación existente entre el hombre y los medios, específicamente el cine y la televisión, lo que devenga en agrupaciones caracterizadas por reglas que serán dictadas por dichos medios de comunicación.

El conocimiento que prefigura los marcos del saber y de la acción y, por ende, la dotación del hombre en esquemas, depende y emana de medios y procedimientos infinitamente diversos (...) A esos mundos de informaciones reales que ligan a los individuos a su medio, aunque de una manera bien diferente a la de otros tiempos

antiguos, hay que añadir "puros mundos de percepción", producidos sobre todo por los procedimientos del cine y la televisión. Son esos mundos imaginarios los que, al sobredeterminar lo real inmediato incorporándolo a ellos e incorporándose a él, constituye lo que llamaremos "esfera de la información visual"¹⁴.

Para los autores, el proceso de contextualización de un grupo social o masa, estaba definido por las reglas que marca el entorno, procesos que existen desde tiempos sumamente antiguos, pero que en décadas anteriores, se ha acentuado en el terreno de los medios de comunicación, que muestran una perspectiva del mundo, mas no reflejan el mundo bajo una disciplina de la realidad. Por tanto, las masas o grupos sociales serán

¹⁴ COHEN-SEAT, Gilbert y FOUGEYROLLAS, Pierre, *La Influencia del Cine y la Televisión*. Fondo de CulturaEconómica, México Distrito Federal, 1980.Pág. 11.

EL CINE DE CULTO

definidas por esa visión del mundo que detentan los medios de comunicación, al cual, serán adheridos los seguidores de dichos medios.

El término subcultura o tribu urbana ha sido uno de los más recurrentes en los estudios de índole social referente a los medios de comunicación en los últimos años, pero en realidad ¿A que nos referimos con estas dos palabras?

El término no aparece en el Diccionario de la Real Academia Española, (...) pero puede ser definido como el grupo social menor que una cultura, que comprende un lenguaje, un comportamiento, un género de música, unos conceptos, unos iconos y una base cultural propia¹⁵.

Según la anterior definición, encontramos que la subcultura es aquel grupo, que no necesariamente debe estar conformado por jóvenes, quienes comparten un modo de pensar y actuar. Este fenómeno social ha estado presente desde la primera mitad del siglo XX, con movimientos sociales como el punk en Inglaterra o el gótico en Alemania. En principio, dichos movimientos estaban impulsados por desavenencias políticas o como métodos de protesta contra los aparatos de control del estado, es decir, la policía, el ejército y en algunos casos la Iglesia.

Nacidos bajo la tradición de las causas sociales, los grupos subculturales o contraculturas tienen una amplia relación con pensamientos básicos como la filosofía, la política o las artes y presentan formas de proceder similares a las que podemos observar en las asociaciones e instituciones religiosas.

La base principal de la mayor parte de los movimientos que han sido esbozados a lo largo del capítulo (sin importar su índole), nacen bajo el concepto de propaganda, de la diseminación de las ideas o pensamientos específicos inyectados en la masa para generar un comportamiento o formas de pensar específicos. Las razones por las cuales estas formas



¹⁵ GARCÍA, Diego Steve, *Subculturas, ¿Moda o Peligro?*, Editorial San Pablo, Bogotá Colombia, 2010. Pág. 36.

de pensamiento y proceder se incrustan en las poblaciones son tan amplias como el número de causas políticas existentes; desde los motivos más altruistas hasta claros ejemplos de liderazgo maquiavélico por parte de los ministros, líderes políticos, religiosos o sociales.

No obstante, en los últimos años es fácil observar que dichas organizaciones sociales llamadas tribus urbanas, han volteado en numerosas ocasiones a los aparatos mediáticos, desde la música a la televisión, incluyendo por supuesto el cine. No existe en realidad una incógnita del por qué sucede un fenómeno así, siendo pragmáticos no es difícil observar como los medios de comunicación se han convertido ya en parte fundamental de nuestras vidas.

No es necesario regresar al pensamiento de la desaparecida Unión Soviética, en donde el cine era visto como un mecanismo de control; aleccionador de ideas políticas en favor del régimen. Hoy en día, es una realidad la forma en que encontramos información a través de Internet, de cómo nos organizamos en comunas a través de las distintas redes sociales y por supuesto, como formamos nuestra percepción del mundo desconocido por medio del cine y la televisión.

El encontrar la respuesta a si está bien o mal lo descrito en el párrafo anterior no es una facultad que le competa a este trabajo de investigación, únicamente es necesario señalar la fertilidad de este fenómeno, su expansión global acerca del cómo las sociedades de nuestro tiempo han encontrado nuevas formas de construir y rendir culto a sus ídolos. Sin importar si hablamos de Buda o de Gandalf el Mago.

Ante el florecimiento de los medios de comunicación y sus mecanismos de conexión con el espectador y por tanto con las sociedades actuales, es paradójico como también hemos reducido nuestros métodos de florecimiento de las ideas a sistemas como el Internet, la televisión y el cine.

En tiempos anteriores la sociedad reconocía como sistemas de aprendizaje y conocimiento del mundo a instituciones como la Iglesia y por supuesto el Estado, mediante los cuales, la masa era moldeada según el pensamiento de algunos cuantos, hoy en día esto ocurre en formas distintas, no obstante, la similitud se mantiene. Las poblaciones o comunidades de cada país se ven provistas de adoctrinamiento mediante los medios, podríamos aventurarnos a decir que nuestra conducta se define por sus cánones.

Los medios han colonizado progresivamente las esferas cultural e ideológica de la sociedad. Por consiguiente, si nuestra experiencia de lo real se organiza principalmente mediante las categorías que los medios nos proporcionan para interpretar el mundo, las subculturas también toman de los medios imágenes, marcos de referencia y elementos de diferenciación respecto a otros grupos, que les permiten configurar mejor su propio estilo y extenderse. El fenómeno de mediatización sería, pues, paralelo¹⁶.

¹⁶ COSTA, Pere-Oriol, PÉREZ TORNERO, José Manuel y TROPEA, Fabio. *Tribus Urbanas, El Ansia de Identidad Juvenil: Entre el Culto a la Imagen y la Autoafirmación a Través de la Violencia*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona España, 1996. Pág. 72.

Aunque las llamemos de distintas maneras, las agrupaciones sociales nacidas bajo el concepto de ideas preestablecidas y comportamientos esperados se mantiene vigente en las esferas poblacionales, no importa si las llamamos congregaciones, partidos políticos, ligas de defensa moral o en este caso subculturas, contraculturas o tribus urbanas.

Ahora bien, es importante no olvidar la razón primaria por la cual las subculturas se presentan en las sociedades, ya que estas, buscaron en primera instancia crear una plataforma contestataria en contra de las estructuras de poder y lo establecido.

Las subculturas son formas expresivas, pero lo que expresan es, en última instancia, una tensión fundamental entre aquellos en el poder y aquellos condenados a una posición subordinada y a vidas de segunda clase. Esta tensión está expresada figurativamente en forma de estilo subcultural¹⁷.

Si bien esto sigue ocurriendo hoy en día, lo cierto es que ya existen subculturas que conviven en simbiosis con los aparatos de poder, que toman sus definiciones de los medios y que se han integrado a la sociedad como pequeños simulacros que conservan las reglas básicas de las tribus urbanas, con la única diferencia que estas últimas ya no buscan contraponer los estatutos del orden establecido, sino agruparse entorno a objetos de veneración, que pueden ser una película, un videojuego, programas de televisión y por supuesto todos los estudios, parafernalia, teorías y elementos de colección nacidos del marketing de estos objetos de culto, cuyo último fin es precisamente este séquito de fieles seguidores, o como los conocemos más comúnmente en nuestros tiempos: **Los Fanáticos**.

Esta palabra aunque pudiera parecer nueva, está presente en los estudios de sociología de las masas desde la primera mitad de la década de los ochenta, cuando autores como Henry Jenkins y Mathew Hills comenzaron a abordar el tema desde una perspectiva académica, en la búsqueda de aportar verdaderos datos en cuanto al tema se refiere.

Los anteriores escritores y los libros que los preceden son algunos de los primeros académicos en interesarse en el tema que durante décadas se ha ido ampliando ante el nacimiento de nuevos medios de comunicación como la Internet y el avance a pasos agigantados de otros, como lo son los videojuegos, así mismo, ellos también reconocen la relación entre

SUBCULTURA

Término que se utiliza para referir a lo que está por debajo de la cultura; sin embargo, se prefieren los términos "infracultura" o "protocultura". Se usa en sociología, antropología y semiótica cultural para definir a un grupo de personas con un conjunto distintivo de comportamientos y creencias que les diferencia de la cultura dominante de la que forman parte. Se trata, pues, de un término partitivo no peyorativo. Toda subcultura implica un sistema de normas y valores de cierta autonomía, aunque sin desligarse de la cultura global.

¹⁷ HEBDIDGE, D, *Subculture, The Meaning of Style*, Routledge, Londres Inglaterra, 2001. Pág. 132.

el fanático y el origen de su admiración como una experiencia religiosa en su más estricto sentido y reconocen la rendición del culto en estas organizaciones como mecanismo de solidificación de la hermandad detentada entre los seguidores.

De acuerdo con Mathew Hills el fan o fandom (como se le conoce en inglés) es *aquella persona obsesionada con una estrella en particular, celebridad, película, programa de televisión o banda; es aquella persona que puede producir pilas de información acerca de sus objetos de fanatismo, que puede recordar sus líneas favoritas de una canción, capítulo o verso. Habitualmente los fans son muy articulados. Los fans interpretan los medios de comunicación en una variedad de intereses y quizá inesperadas formas. Y los fans participan en actividades comunales pues no son socialmente reductivos o insolados observadores/lectores*¹⁸.

Aunque la definición anterior es considerablemente buena y aporta una amplia contextualización del tema que se trata en este capítulo, el mismo Hills invalida el párrafo anterior, al argumentar que es necesario encontrar una definición mucho más “académica” del fan.

Para lo anterior Hills comienza por separar al simple seguidor del fanático, pues argumenta que este último se encuentra ávido de una identidad social, misma que el seguidor no persigue, es decir, como miembro de cualquier organización dedicada a la propaganda de las ideas y la creación de ídolos, es necesario tener un espacio en la sociedad, además el autor realiza una significativa separación entre el fanático común y corriente y el fanático religioso o de culto.

*El fan de culto parece implicar una identidad cultural que es parcialmente distinta del fan en general, pero, yo podría sugerir que esto no relata la intensidad, la organización social o la producción de material semiótico del fanático religioso, sino más bien a la urgencia de consumo de material nuevo en el medio de origen*¹⁹.

Por tanto, el autor reconoce la mecánica del fanatismo moderno como una urgencia de consumo de productos, que también puede ser aplicado a filmes, música o programas de televisión, que previamente fueron elevados al categórico de ídolos, sin embargo, Hills explica que pese a la diferencia de razones por las cuales el fanático idolatra un producto o una figura religiosa, la relación entre las dos partes involucradas es la misma, de una forma tan íntimamente ligada que prácticamente lo único que los divide son las diferencias entre religiosidad y religioso, tomando a este último como verdadero, mientras que la religiosidad únicamente reproduce sus metodologías pero no se convierte en una religión como tal.

Debo agregar que los discursos de culto a los medios a través de la visión del fan pueden retener elementos de religiosidad. Mi punto de partida podría ser que las culturas fanáticas, especialmente aquellas autodenominadas de culto, no pueden ser

¹⁸ HILLS, Mathew, *Fan Cultures*, Editorial Routledge, Nueva York, Estados Unidos, 2002. Pág. 3

¹⁹ *Ibidem*, Pág. 4

pragmáticamente vistas como una religión. Debo agregar que la nueva religiosidad, mas no las religiones es lo que debemos considerar cuando hablamos de fanáticos de culto²⁰.

Por su lado Henry Jenkins explica cómo la concepción del fan o *fandom* ha cambiado desde la primera mitad de los años ochenta a nuestros días, para él, es necesario no caer en el juego de los medios supuestamente interactivos pues, la pasividad de la audiencia se mantiene como una triste constante de la cual, todavía falta mucho camino por recorrer antes de encontrar la libertad, ese paraíso mediático en donde el consumidor tenga plena conciencia de escoger lo que quiere ver y que toma como verdadero de esa visión del mundo proporcionada por los medios de comunicación masiva.

La audiencia interactiva no es autónoma: sigue operando de la mano de las poderosas industrias mediáticas.

Si el actual entorno mediático hace visible la labor antaño invisible de los espectadores de los medios de comunicación, es un error suponer que estamos siendo liberados de algún modo por las tecnologías mediáticas perfeccionadas²¹.

Para Henry Jenkins existen tres tendencias principales a las cuales atienden las nuevas tribus urbanas nacidas bajo la tradición de los medios masivos de comunicación, específicamente a los que se desarrollan en un medio electrónico y de cómo la mercadotecnia interactúa en este nuevo orden social con las audiencias actuales.

1.- Las nuevas herramientas tecnológicas permiten a los consumidores archivar, comentar, apropiarse y volver a poner en circulación los contenidos mediáticos;

2.- Una gama de subculturas promueven la producción mediática del hazlo tú mismo, un discurso que condiciona el uso de esas tecnologías por parte de los consumidores; y

3.- Las tendencias económicas que favorecen los conglomerados mediáticos horizontalmente integrados fomentan el flujo de imágenes, ideas y narraciones a través de múltiples canales mediáticos y demandan tipos más activos de consumidores²².

Por tanto, ante la vista de los tres postulados anteriores, encontramos en el libro que los fanáticos están ávidos de información nueva referente a sus objetos de culto, tesis que Jenkins comparte con Hills, sólo que este último no va más allá al especificar que los conglomerados de fanáticos son de los pocos grupos que se precian de ser uno de los primeros en adoptar las nuevas tecnologías en beneficio del desarrollo de estas nuevas organizaciones religiosas.

²⁰ Ibidem. Pág. 85.

²¹ JENKINS, Henry, *Fans, Blogueros y Videojuegos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona España, 2009. Pág. 163.

²² Ídem



Los fanáticos se encuentran motivados no sólo por la necesidad de almacenar conocimiento sino del intercambio del mismo, y qué mejor que las redes sociales o medios libres como el Internet para lograrlo. Lo anterior, da como resultado un flujo global de ideas, personajes y productos que generalmente son objeto de idolatría por los fanáticos y las tribus urbanas a las que pertenecen.

Es por tal motivo que encontramos textos especializados, con un lenguaje tan encriptado, referentes a teorías nacidas de series de televisión como Star Trek o películas como **Mullholland Drive** de David Lynch. Los fanáticos sienten la

necesidad de encontrar sub textos o meta mensajes intrínsecos en películas o series de ciencia ficción.

Lo anterior pudiera verse como un fenómeno únicamente occidental, la realidad es que estas nuevas agrupaciones con un pensamiento francamente religioso existen a lo largo de todo el mundo, que van desde los *Geeks* en América o los *Otakus* en el Japón.

La idea es simple, entre los siglos XV y XVIII las congregaciones cristianas tenían como única forma de conexión con La Biblia las interpretaciones que los sacerdotes daban a estos escritos, por tanto, el flujo de información se desarrollaba de forma unidireccional.

Por su lado, mientras ocurría el siglo XX, los medios de comunicación tenían una forma similar de suministrar información a las audiencias, debido al ya anteriormente expresado carácter unidireccional de estos, sin embargo, ante el nacimiento de redes sociales tan poderosas como MySpace, Facebook o Twitter, cualquier persona puede ser un experto reconocido y seguido en la Internet, líderes de opinión que llevan una vida completamente normal dentro de la sociedad, pero que en el paraíso virtual son verdaderas celebridades.

La globalización del intercambio de información exige, como nos explica Jenkins, medios de comunicación mucho más interactivos, mientras que los conglomerados religiosos en siglos pasados se mantenían en conocimiento de los preceptos esenciales de todo un mundo de ideas, hoy en día, el desbordamiento en el flujo de la información ha creado comunidades especializadas en el estudio de los medios, aun cuando ninguna de las dos partes, ni audiencia, ni radio, televisión, cine o Internet, tengan conocimiento de facto acerca de lo que acaece todos los días en las carreteras de la información.

Dichas comunidades son cada día mucho más numerosas y heterogéneas, algunas de ellas ya son fácilmente reconocibles, con líderes establecidos, formas de pensamiento en bloque y por supuesto métodos de culto e ídolos creados por los medios y en algunos casos por la sociedad misma. Aunque pudiera parecer erróneo el ocupar un adjetivo como es el de contracultura a dichas poblaciones, lo cierto es que estos micro núcleos sociales detentan poder económico, con una identidad y gustos perfectamente definidos, lo que los convierte en *targets* publicitarios excesivamente particulares.

Uno de los ejemplos más representativos del fenómeno de las tribus urbanas modernas son los Otakus, que son grupos sociales cautivados con la cultura japonesa y por supuesto sus productos. Es por tanto que podemos encontrar a verdaderos expertos en *manga*, *cosplay* y música nipona, aún cuando se trate de nuestro propio contexto social, es decir, esta práctica no es privativa de oriente, pues en América, el gran número de convenciones de cómics y funciones especiales en cine clubes, con un contenido dedicado al *anime* japonés ha ido en aumento al correr de los años.

Supongo que todos alguna vez han escuchado el término “Otaku”. Simple, es un término general para referirse a aquellas personas que, en forma de una contracultura, están fuertemente ligados al anime, videojuegos, computadoras, ciencia ficción, cine de efectos especiales, figuras de caricaturas y más²³.

Aunque esta definición fácilmente pueda confundir al lector, por retener fuertes similitudes con lo que aquí en América conocemos como el *Geek* o hace algunos años, aquel desgastado término conocido como *Nerd*. La diferencia que pudiéramos puntualizar es, pese a que las dos contraculturas presentan actividades e intereses sumamente similares, los *Otakus* están especializados en la cultura japonesa, es decir, mientras que los *geeks* en América pueden explicar el desarrollo de los universos Marvel o DC, de acuerdo con los cómics; el *Otaku* hace lo propio, pero tendrá un mayor conocimiento del *manga*, es decir, las tiras cómicas en sus versiones japonesas, con historias independientes, aplicadas a sus núcleos sociales y que reflejan sus costumbres, vestimentas, intereses y miedos.

La importancia de este tipo de grupos para el desarrollo del capítulo, radica en la forma en que se organizan dichas subculturas, pues son la materialización de lo que explicábamos solo algunos párrafos atrás, es decir: aquellos grupos de jóvenes que encuentran en los medios de comunicación una forma de aprendizaje, una manera de ver el mundo, que trae por asimilación,

FREAKY O FRIQUI

Del inglés “FREAK” (fenómeno), es un término coloquial, no aceptado actualmente por la Real Academia Española, que se refiere a aquellas personas específicamente interesadas (en algunos casos de manera obsesiva) hacia temas como: la ciencia ficción, la fantasía, el manga, el anime, los videojuegos, cómics y películas, entre otros.

*En Estados Unidos, el término *freak* se empleaba para referirse a las personas que se distinguían por tener alguna malformación o anomalía física (mujeres barbudas, hombres elefante o personas de estatura desmesuradamente alta o baja) y que eran exhibidas en los circos entre 1840 y la década de 1970.*

²³ AZUMA, Hiroki y E. ABEL, Jonathan, *Otaku: Japan's Database Animals*. University of Minnesota, United States, 2009. Pág. 3.

estrictas formas de pensamiento, un catálogo de valores nacidos de historias, ya sea trabajadas en películas, series animadas, tiras cómicas o videojuegos y que son tomadas como reales por aquellas personas que profesan esta veneración hacia los *mass media*.

El fenómeno de expansión de esta subcultura a lo largo de todo el mundo, nace de la mano de la exportación del cine japonés y sus dibujos animados durante la década de los noventa.

Una vez que “Neon Genesis Evangelion” se convirtió en un hit en 1995, la cultura Otaku ganó una amplia atención, (...) Un ejemplo de lo anterior es la publicación “Una Introducción al Estudio de los Otakus”, una crítica cultural de Okada Toshio en 1996. En su introducción, Okada explica como a esta subcultura pertenecen aquellos que poseen una “visión evolucionada”, un nuevo tipo de personas responsable de las condiciones culturales de una sociedad de alto consumo²⁴.

Un *Otaku* es un claro ejemplo del como los medios de comunicación influyen nuestras sociedades en niveles que poco a poco hemos comenzado a entender, pues esta subcultura es sólo un ejemplo del cómo los jóvenes hemos adoptado las nuevas formas de comunicación masiva como propias, dentro de un sistema de ideas específicas e inherentes a cada subcultura, con métodos de comportamiento perfectamente definidos y una actitud completamente activa dentro de la sociedad. Así como el *Otaku*, el *Geek* o los *Bloggers*, que se suman a la ya antigua estirpe de contraculturas definidas por películas o series de televisión como los *Trekkies*, que son aquellas personas que profesan una veneración a la serie *Star Trek* y sus películas.

Dicha práctica no puede ser incluida dentro del espectro de grupos sociales pertenecientes a esta década y la anterior, pues dichas prácticas se complementan con la Religión Jedi, de la cual el mundo tuvo conocimiento a partir de la década de los setenta en los Estados Unidos principalmente, así como en muchas partes del mundo y que nace a partir del impacto social y económico que se manifestó como consecuencia del estreno de la famosa saga de películas dirigidas por George Lucas.

Por tanto, lo que podemos observar es que la humanidad, a partir de que comenzó su organización en sociedades, ha sentido la necesidad de venerar figuras de poder, mismas que se han visto modificadas a lo largo de los años, aunado a esto, la necesidad de agruparse en clanes ha sido una constante en las poblaciones humanas a lo largo de la historia, en donde las personas se sienten parte de algo, mediante la apropiación de un sistema de usos y costumbres, sin importar el origen de este pensamiento, es decir, si es de índole religioso, filosófico, político o ya en las últimas décadas: mediático.

Específicamente, en el terreno de lo mediático, es necesario entender el cine y su influencia social, la cual, lleva implícita en mayor o menor medida, un sistema de gobierno bien delimitado. A continuación, es tiempo de definir al cine de culto, a partir de su influencia y repercusión social.

²⁴ *Ibidem*. Pág. 5.



Una vez que hemos concluido el apartado que atañe al culto en su forma más general, pasaremos al estudio y definición del cine de culto, materia principal de este trabajo de investigación.

Para comenzar a revisar este término tan ambiguo debemos hacernos preguntas clave para entender aquello que se pretende contextualizar dentro del informe.

Para efectos de lo anterior, quizá la pregunta principal sería: ¿Qué es el cine de culto?, sin embargo, existen cuestionamientos previos necesarios para entender esta pregunta y por supuesto el término en general, tales como: ¿De qué manera puede clasificarse o definirse un tipo de cine, que está presente en distintas épocas, que no es privativo de una región, género o corriente específicos y que a grosso modo no comparte características contundentes entre sus ejemplos?

Es decir, **“The Rocky Horror Picture Show” (1975, Dir. Jim Sharman)** es considerado cine de culto al igual que **“Santo Contra las Momias de Guanajuato” (1972, Dir. Federico Curiel)** o **“Bande à Part” (1964, Dir. Jean-Luc Godard)**. Si pusiéramos bajo la óptica de una lupa estos tres filmes, encontraríamos más discrepancias que similitudes, sin embargo, las tres son categorizadas por igual, cuando de cine de culto se trata, por tanto, estamos ante un fenómeno cuya morfología es errante, argumento definido en demasía por el paso del tiempo.

Aunado a lo anterior, para la psicología, el culto, visto desde el punto de vista de una religión puede traducirse, de una manera muy burda claro está, como la sustitución de una necesidad, en este caso espiritual, o aquella búsqueda de “algo más” a la que tiende el ser humano, por tanto ¿Es acaso el filme de culto un paliativo para sustituir una necesidad en el espectador? De ser esto cierto, ¿Qué necesidad es aquella que existe en el mismo y que no puede ser cubierta por los filmes convencionales?

Es una realidad que el filme de culto presenta una lectura poco convencional, sin importar de dónde provenga esta; son las razones por las cuales este meta mensaje incrustado en la producción golpea de tal forma al espectador, lo que devenga en una adopción del filme.

2.1 CONTEXTUALIZACIÓN BÁSICA

Para los autores James Hoberman y Jonathan Rosenbaum²⁵, el fenómeno del cine de culto nació en las **Grindhouses**, término que por esos años se refiere a aquellas salas de cine donde se proyectaban filmes poco convencionales, aquellos que no encontraron cabida en las carteleras de distribución oficial o bien, de haberlo logrado, su paso fue efímero o prácticamente nulo, gracias a su difícil digestión por parte del espectador.

La aparición de estos filmes en Estados Unidos fue posible gracias a la recesión y al estrechamiento de la industria filmica hollywoodense: en 1960, la combinación de los esfuerzos de los grandes consorcios americanos logró generar apenas 226 películas, lo que lanzó a los cines de los suburbios a un salvaje consumo de producciones que no convergían con los estatutos del público común²⁶.

Estos cines, generalmente eran operados por un grupo de amantes del cine de **Serie B** o por aquellos que buscaban encontrar algo más allá de las producciones amparadas por presupuesto o distribuidoras.

A lo largo de la década de los sesenta y principios de los años setenta, este fenómeno fue avanzando y colectando seguidores, en funciones donde la excepción era la regla. *A lo largo de todo Estados Unidos, estos lugares ofrecían delirantes programas nocturnos a todos aquellos amantes del terror, el sexo, el rock, las motocicletas u otras formas de transgresiones juveniles²⁷.*

Hoberman y Rosenbaum definieron este fenómeno como **Midnight Movies** o Películas de Media Noche, debido al horario de proyección tan peculiar que poseían estas

²⁵ HOBERTMAN, James y ROSENBAUM, Jonathan, *Midnight Movies*, Editorial Perseos Book Group, Estados Unidos, 1983.

²⁶ HEFFERNAN, Kevin, *Ghoul, Gimmicks and Gold: Horror Films and the American Movie Business*, Editorial Duke University Press, Estados Unidos, 2004. Pág. 114.

²⁷ Op. Cit. HOBERTMAN, James y ROSENBAUM. Pág. 1.

EL CINE DE CULTO

salas de exhibición. Podemos encontrar un patrón en este fenómeno que dio cabida al nacimiento del cine de culto, con los cambios que reconocemos hoy en la actualidad.

Es por demás sabido que la vida útil de un filme transcurre durante su tiempo de exhibición, mismo que al terminar, devengará en un estado de consulta de la película por medios que nada tienen que ver con el circuito de teatros donde fue proyectada, llámese proyecciones especiales, o la obtención de una copia en el formato que pudiera ser.



Sin embargo, lo que sucedía en los *Grindhouses* y que ocurre todos los días en los cine clubes a lo largo del mundo es que un público cautivo se reúne a presenciar la proyección de un filme, sin considerar que hayan pasado muchos años desde su estreno en cartelera o el poco éxito que dicha producción pudo haber conseguido.

Las razones por las cuales un fenómeno de este tipo se presenta con tal fuerza son difíciles de rastrear, sin embargo, así como el cine es una ventana que refleja el mundo en el que vivimos, sus problemas y acontecimientos; de la misma forma, los sucesos históricos en los cuales nos encontramos, sin importar si es en el siglo XX o en nuestro presente también dictan pautas acerca del cómo nos aproximamos al material cinematográfico, lo presenciamos y en este caso tan particular, lo vivimos.

Es, lógico, que un fenómeno así se consolidara en la década de los setenta, pues estas salas de exhibición, con su séquito de consumidores cautivos de filmes sin futuro encontraron un lugar en el mundo. En cierto modo, este sistema comunicacional secretamente estaba recogiendo el testigo de las revueltas de los años setenta, las protestas contra la guerra de Vietnam, el ocaso del movimiento *hippie* y por supuesto la revolución sexual, la apertura de la sociedad norteamericana frente a temas tabú y la entrada de nuevas tecnologías como la televisión a color.

Un fenómeno de esta naturaleza podía pasar desapercibido por pocos años, pues para finales de la década, el sistema ya había comenzado a implementarse más allá de las

fronteras de los Estados Unidos. Lugares como París o Londres ya comenzaban a adaptar cine clubes cuyo repertorio, aunque limitado, atraía a un número fuerte de seguidores noche a noche.



Las repercusiones económicas de estas prácticas devengaron en un boom de películas Serie B, que si bien, habían existido prolíficamente durante décadas y aun en nuestros días se conservan; estas producciones contaban con la particularidad de lo bizarro, el carácter transgresor de los estereotipos del cine norteamericano, pero sobre todo la explotación de lo grotesco, alimento fundamental de un gran sector de los asistentes de las funciones de media noche. *Producciones que al final inspiraron un género bizarro, en el que una constante son la escasez de recursos, actuaciones pobres, marcianos, sexo, héroes con trapeador o vegetales que quieren conquistar al mundo*²⁸.

No obstante, existía la exhibición de otro tipo de filmes, que destacaba por su excelente realización, propuesta fresca e incluso porque se había adelantado a su tiempo, si existiera una característica que compartieran estos filmes con los de serie B, podríamos denominar la particularidad, pues en un arte que mayoritariamente es abordado como negocio. El cine que se aleja del convencionalismo, muchas veces no es visto con buenos ojos, sin importar que estas propuestas sean negativas o exageradamente positivas.

Todo lo anterior, siempre marcado por el gusto de un público que rayaba en lo bizarro, eran los asistentes de las salas de cine los que hacían y hacen renacer los filmes cada noche en su proyección.

Esta fascinación por el complejo sistema de hermandad casi religiosa que existe entre los espectadores de un filme durante su proyección nos acerca poco a poco al origen de nuestro objeto de estudio, como lo refiere el capítulo primero de este trabajo de investigación, el culto como palabra y como acto, tiene implicaciones teológicas, de las cuales no puede ser alienado.

Puramente como un fenómeno, el cine provee una simulación de epifanía religiosa sin precedentes. Pese a que fue escrito antes de la Primera Guerra Mundial, el sociólogo francés Émile Durkheim, prácticamente predice en "El Culto Positivo", el tipo de

²⁸ HERNÁNDEZ, Fernando, *Las 25 Películas más Bizarras*, En Suplemento Día Siete, México, Año 8, Número 435. Pág. 22-27.

*comportamiento observable cada noche de fin de semana en los dos mil teatros americanos que ofrecen **El Show de Terror de Rocky***²⁹.

Es específicamente este filme, **The Rocky Horror Picture Show**, el que desarrolla una vida en cartelera extremadamente particular, pues desde hace ya cuarenta años, la película es exhibida en cines de todo el mundo, nada inusual en comparación con grandes referentes cinematográficos como **“El Ciudadano Kane” (1941, Dir. Orson Welles)** o **“Los Olvidados” (1950, Dir. Luis Buñuel)** en el caso de México, empero, la particularidad radica en el papel que desempeña el espectador en estas funciones. La participación obligada del asistente ante réplicas orales de los diálogos unidireccionales, recreación desde la butaca de partes específicas de las escenas seculares del filme y sobre todo una comunión nunca antes vista entre el filme y el que lo presencia.



Por tal motivo es imposible no intentar contextualizar el cine de culto sin hablar de Rocky, que no sólo detenta la peculiaridad de todos sus seguidores, sino que también el filme es una excepción total, hablamos de un musical de terror, con temática homosexual y una franca liberación sexual ya proclamada en los medios, pero no expuesta de forma tan satírica en el cine.

*Diferentes aspectos de la cultura de la juventud a partir de los años cincuenta, desde el Rock n' Roll y el culto a las motos, pasando por el “espacio del Zen”, hasta llegar a la cultura narcisista y atlética del cuerpo y a su contraparte el Punk, todos ellos se reúnen en un conglomerado grotesco de estilos de vida*³⁰.

²⁹ Ibídem, Pág. 16.

³⁰ WARTH, Eva-María, *La Sociedad como Caricatura: The Rocky Horror Picture Show*, en *Cien Años de Cine: 1961-1976. Entre Tradición y Nueva Orientación. Volumen 4*, FAULSTICH, Korte. Editorial Siglo XXI, México 1997. Pág. 285.

La anterior definición de Eva María Warth, especifica en pocas palabras la poco común ficha técnica de un filme de tales características. Una producción transgresora y *sui generis* como esta, poco a poco logró cobrar vida a través del recibimiento del público, sin embargo, ¿Es acaso el público cautivo la única característica que comparten las dos definiciones de cine de culto que propone este trabajo de investigación?

Las premisas son simples, por un lado, una película cultiva un número importante de seguidores por su extrañeza, particularidad y por la manera en que transgrede los estereotipos del cine convencional ya sea de forma deliberada y beligerante o incluso por accidente, en otro caso, se vuelve un referente histórico inamovible en su género o época; el segundo tipo de cine de culto marca un hito en la historia, se inmortaliza a sí mismo por su perfección, si cabe la palabra. Lo que si es permisible explicar es que dichos filmes se vuelven un paso obligado para posteriores producciones similares o que se realizan bajo la misma lógica o circunstancias parecidas.

2.2.- DEFINICIONES ESPECÍFICAS

La definición del cine de culto ha sufrido numerosas modificaciones a lo largo del tiempo, específicamente, si se observa el fenómeno desde una óptica cronológica, estos filmes han sido definidos de manera distinta a partir de la década de los sesenta en relación con nuestros días, sin embargo es innegable que muchas de esas definiciones son ahora obsoletas, pues al ser el cine una materia de cambio constante y su realización un arte, como tal está sujeto a cambios en función de la aceptación del público, los tiempos que corren durante su vida útil (es decir, realización y exhibición) y por supuesto los avances tecnológicos que día a día son renovados, hacen que su clasificación sea un tanto fuera de contexto en este nuevo milenio.

Es Ian Haigh de la **BBC News Magazine**, quien hace la pregunta principal respecto a este tópico: ¿Qué es lo que otorga a un filme la clasificación de culto?

El diccionario Oxford del Idioma Inglés nos informa que las películas de culto deben “poseer un llamado permanente a un público relativamente pequeño” y “ser poco convencionales o alejadas del mercado”³¹.

Aunque correcta por su origen, la anterior definición es demasiado parcial como para ser tomada por verdadera, pues aunque a principios de los setenta, como lo revisamos en el apartado anterior, los filmes de culto atraían a una cantidad pequeña y sectaria de seguidores, en la actualidad, no sólo gracias a fenómenos como la globalización, una película puede influir a poblaciones enteras si se les apilara en un espacio geográfico; aunado a lo anterior, dicha influencia y encanto que genera un filme ha transgredido las barreras del tiempo, para abarcar a varias generaciones de cinéfilos.

³¹ HAIGH, Ian, *What Makes a Cult Film?*, BBC News Magazine, Online Version, Londres, Inglaterra, Mayo 2010.http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8640334.stm (Consultado el 12 de marzo de 2009).

EL CINE DE CULTO

Un ejemplo claro de este proceder son filmes como **La Guerra de las Galaxias**, producciones que nacieron en los setenta, pero cuya influencia transcurre aún hoy en nuestros días. La anterior definición del diccionario del idioma Inglés puede ser aplicada a los tres episodios estrenados durante los setenta y ochenta, mas no a los otros tres, creados a finales de los noventa y durante la década pasada.



“Cada filme se vuelve de culto por razones completamente diferentes de las cuales poseía en un inicio”, expresa Xavier Mendik, director del archivo de películas de culto de la Universidad Brunel. Mendik, también es el hombre detrás de Cine-Excess IV: La cuarta conferencia internacional de cine de culto global³². El archivo anteriormente señalado puede ser fácilmente consultado en la red³³ y posee un catálogo de cerca de cuatro mil filmes recopilados por Mendik, la Universidad Brunel y el Cine-Excess a lo largo de los años, sin embargo, un número tan arrebataador de producciones con este categórico de culto parece demasiado optimista.

Los seguidores del cine de culto son activos, a diferencia de los espectadores pasivos del cine comercial explica Haigh en su artículo, lo anterior dimensiona completamente la definición que estamos buscando.

El cine, como herramienta comunicativa ha gozado de una reputación mucho más alentadora que en el caso de la televisión, pues desde las épocas del esplendor del cine soviético, su capacidad de influenciar al espectador fue considerada como un fenómeno sin precedentes y con grandes expectativas. *Es importante destacar la importancia del cine como institución social (...) la experiencia cinematográfica es un proceso comunicativo que sucede desde un contexto sociocultural determinado y que, en razón de su apelación emotiva, ejerce una gran influencia a la hora de configurar actitudes sociales e individuales³⁴.*

Por tanto, el público del cine de culto, aún con un completo desconocimiento de causa, no se queda con el simple ritual de asistir a la sala de cine, sino que mantendrá esa relación entre la película y sí mismo hasta actitudes que pueden ser poco convencionales, tales como adoptar la vestimenta o el modo de hablar, concretar lugares de reunión para discutir

³² Ídem

³³ http://www.cine-excess.co.uk/archive_holdings.pdf (Consultado el 12 de marzo de 2009).

³⁴ SORLIN, Pierre, *Ver Cine: Los Públicos Cinematográficos en el Siglo XX*, Ediciones Rialp, Madrid España, 2002. Pág. 67

el filme hasta estadios donde las teorías más disparatadas transcurren e incluso, cambiar su estilo de vida para adaptarlo a cánones que se dictan en dichas historias en pantalla.



Cabe aquí un pequeño paréntesis para acotar un punto, que a propio juicio parece fundamental. En el caso del fenómeno del cine soviético, el director **Sergei Eisenstein**, con pleno conocimiento de causa, influencia a los espectadores o teóricamente asume al cine como aparato de control; como una herramienta para atacar los mecanismos cognitivos del ser humano e implantar una idea en el subconsciente o de manera plenamente consciente, no obstante, en el caso de estos filmes, que llamamos de culto, dicho conocimiento de la influencia del cine, quizá esté presente en la mente del director o

guionista, pero es muy certero pensar que esta técnica no estuvo implementada en el filme por el equipo de producción. Por tanto, esta influencia seguramente aparece de forma espontánea.

Ejemplos de lo anterior se cuentan por docena, un excelente referente podrían ser los llamados Amigos de Dorothy, quienes hacen una clara alusión a Judy Garland en el filme **El Mago de Oz (Dir. Victor Fleming, 1939)**.

Amigo de Dorothy es un eufemismo que se ocupaba a finales de la Segunda Guerra Mundial para denominar a los homosexuales en Estados Unidos, cuando aún las relaciones entre personas del mismo sexo eran ilegales, si bien, pudiera parecer un ejemplo burdo, la manera en que un filme transgrede a la realidad, sobre todo en morfologías tan bizarras y risibles como la anterior, es un claro ejemplo del nivel de influencia que el cine tiene en otros niveles, más allá del que nosotros conocemos.

El anterior trabajo de Ian Haigh trae al frente el nombre de Xavier Mendik; uno de los grandes teóricos acerca de este tipo de cine. Mendik es, como ya lo mencioné, *Director del Archivo de Cine de Culto*; posee un grado en Estudios de Cine y Televisión. Como Director del Archivo de Cine de Culto, estableció un centro de investigación de renombre mundial acerca de este tipo de cine y las películas "underground", ubicado en el Grupo Screen Media de la Universidad Brunel en Londres, en enero de 2005. Ha publicado libros como *Unruly Pleasures, the Cult Film and his Critics, Shocking Cinema of the Seventies y Underground USA*, por mencionar algunos³⁵.

³⁵ <http://www.brunel.ac.uk/about/acad/sa/artstaff/filmstv/xaviermendik> (Consultado el 12 de marzo de 2009).

El trabajo de Mendik ha sido utilizado por muchos estudiosos de la materia, por tratarse de uno de los más amplios y accesibles en cuanto a cine de culto se refiere, pero sobre todo, es por la seriedad de su trabajo que Mendik es utilizado muchas veces para la investigación cinematográfica en este tema.

En una entrevista que ofreció el académico para la revista londinense especializada en cine Electric Sheep, en Mayo de 2008, como parte de las actividades de prensa del festival que él mismo organiza, Mendik explica:

*Hay muchísimas maneras de definir el “culto”. Existen películas que se convierten de culto en virtud del género y el contenido que ofrecen (...) Muchas películas de culto son adoradas por un proceso de evolución, lo que es demasiado interesante es como los seguidores las convierten en materia de culto. Para ofrecer un ejemplo, la película “**Showgirls**” (1995, Dir. Paul Verhoeven) fue duramente condenada cuando fue lanzada un par de años atrás, pero la película fue tomada por el público homosexual en el circuito de las funciones de medianoche, quienes la interpretaron como una crítica de la sexualidad masculina y a continuación, obtuvo su estatus de culto, así que es parte del género y del contenido, pero hay un aspecto evolutivo³⁶.*



En este punto es donde comenzamos a observar el trabajo de Mendik referente al tema. Para la mayoría de los autores, el culto es una relación psicológica entre la película y el espectador, esto, se explica desde un punto de vista individual, empero, para el director del Festival *Cine-Excess*, existe un proceso evolutivo entre la colectividad de la audiencia y el filme, que en cierto modo cobra vida propia a través de los espectadores, es una fascinación que no surge de la noche a la mañana, que tampoco cubre una carencia psicológica, sino más bien, reconoce los distintos caminos que convergen entre el estreno de un filme y su categórico de culto, en un largo proceso en el que también la película puede ser desechada.

Pasamos ahora a revisar otros autores. Pese a que no es su objeto de estudio específico, en el caso del libro *Viaje a la Hiperrealidad*, incluido en la compilación de ensayos

³⁶ <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2008/05/01/interview-with-xavier-mendik/>. (Consultado el 12 de marzo de 2009).

La Estrategia de la Ilusión³⁷, Umberto Eco cita parcialmente las especificaciones que debe proveer una película para alcanzar el título de cine de culto. Para comenzar a revisarlo primero tenemos que hacer una pequeña introducción del libro del sociólogo.

Viaja a la Hiperrealidad es una serie de ensayos cuyo objetivo son explicar la manera en que el ser humano se ha acostumbrado, muchas veces de manera voluntaria a una simple y burda réplica del mundo, es decir, la serie de ensayos que componen el libro, son un viaje de interpretación semiótica en el que el autor explica que muchas veces nos convencemos de la fidelidad de un símbolo, aunque se trate de una réplica del original.

Disneylandia es más hiperrealista que el Museo de Figuras de Cera, puesto que éste pretende aún hacer creer que cuanto se ve reproduce auténticamente la realidad, mientras que Disneylandia pone en evidencia el hecho de que en su recinto mágico se reproduce, sin duda, la fantasía. El famoso parque es verdaderamente la quintaesencia de la ideología consumista³⁸.

En resumen, para Umberto Eco, el ser humano está acostumbrado a los productos de segunda categoría, es decir, no podemos viajar a Francia a ver la Torre Eiffel, pero es más accesible ir a Las Vegas a conocer la réplica a menor escala. El problema radica cuando tomamos estas reproducciones como verdaderas. En el caso de nuestro objeto de estudio, para Eco el cine de culto es un escape de la realidad a una hiperrealidad que debe ser completa, pues de no actuar así se rompe el hechizo.

El filósofo explica que a diferencia de los parques de diversiones, las reproducciones de obras de arte esparcidas en galerías de todo el mundo y las ridículas estatuas de cera, en las cuales su falsedad intenta ser el elemento menos reconocible ante el espectador; el cine de culto se presenta como la falsedad total, pero una falsedad inmersa en un universo mucho más atractivo y dimensional que el lugar donde habitamos diariamente. La experiencia de asistir al cine es para Eco, entrar a un vórtice que nos



³⁷ ECO, Umberto, La Estrategia de la Ilusión, Editorial Lumen, Barcelona España, 1986.

³⁸ Ibidem. Pág. 59

EL CINE DE CULTO

transporta inmediatamente a otro mundo, uno del cual podemos convertirnos en fieles seguidores.

*Estos filmes crean, por definición, un mundo privado, cuyo decorado puede fungir, como si fueran aspectos de la vida privada del espectador*³⁹. Para muchos, es la única manera de hacer frente a lo burdo de la experiencia de nuestra enciclopedia fílmica⁴⁰.

Una película de culto, es para Eco un fenómeno difícilmente materializado en las carteleras del mundo. Para muchos estudiosos de los ensayos del italiano, la experiencia de los filmes de culto representan un ejercicio placentero, donde no sólo el morbo, sino elementos como el sufrimiento y masoquismo son dosificados regularmente mientras dura el filme, escapar de lo gris y pasar a un mundo lleno de color, dolor, fenómenos o que es completamente distinto a nuestro quehacer diario.

Umberto Eco es contundente, pero lamentablemente parcial, en su definición del cine de este tipo. *Estos filmes han sido creados bajo el orden de convertirse en objetos de culto*⁴¹.

Sin embargo, el autor del Viaje a la Hiperrealidad sostiene en 1986, que este tipo de filmes son creados de forma deliberada, lo cual, no puede ser tomado como un error, mejor dicho, el autor clasifica el cine de culto como una más de las reproducciones del mundo capitalista, es decir, lo cataloga como producto, no como obra de arte, por tanto puede ser creado para su consumo masivo, la inconsistencia de la teoría de Eco sale a la luz al ser el consumo masivo de un filme su éxito total, sin embargo, en el caso de este tipo de filmes su éxito es tan *sui generis* como las características que lo componen. Un producto puede tener asegurado el éxito, una obra de arte no.

Por su lado Timothy Corrigan comparte algunas similitudes con las especificaciones de Eco, sin embargo contienen grandes diferencias en sus teorías.

*Las películas de culto, son aquellos filmes que pasaran a ser propiedad del espacio privado de cualquier audiencia, y en este supuesto de imágenes públicas en espacios privados, se convierten en habitaciones o lugares en el que cualquier espectador moderno temporalmente habita y actúa bajo diferentes subjetividades*⁴².

Para Corrigan, como muchos autores más, el nacimiento del cine de culto surge de la necesidad del espectador de huir del mundo real, sin importar, que este escape sea inconsciente. El protocolo de selección de este tipo de producciones por parte del "fan" aun huye del entendimiento. Es imposible conocer el porqué una película alcanza su "canonización".

³⁹ Ibídem. Pág. 198

⁴⁰ Ibídem. Pág. 209

⁴¹ Ídem

⁴² CORRIGAN, Timothy, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. Rutgers University Press. Estados Unidos de América. 1991. Pág. 81.

*En este punto central, mi posición difiere radicalmente de la de Eco (...) ningún filme, debo decir, es de culto por nacimiento. Todas las películas de culto son niños adoptados: ellos son escogidos por un exceso de imágenes que dicen “escógeme”, y que se colocan en una relación con el espectador que, como un espectáculo desnaturalizado y privado, está más allá de una colectividad que los naturaliza y posee mutuamente en una función de medianoche*⁴³.

Subjetividad es la palabra clave dentro de la definición que el autor realiza. Todo arte es subjetivo versa la famosa frase de todo aquel que se precie de entenderlo; si bien Eco dice que una película se crea con la deliberada intención de convertirse en un objeto de culto, Corrigan argumenta que el acto de adoración del filme por parte de sus espectadores es una ceremonia privada, pero subjetiva, pues es imposible entender las razones por las cuales nace esa excéntrica relación entre el observador y la obra.

Por otro lado, para Mark Jancovich, definir el cine de culto representa problemas básicos, que a priori, son monumentales si se quiere llegar a una contextualización del objeto de estudio. *“El término cine de culto (...) puede incluir categóricos tan dispares como las películas malas, el splatterpunk, el mundo, películas épicas, cine de Elvis, filmes gubernamentales sobre higiene sexual, películas de monstruos japonesas, musicales de fiestas en la playa y muchas otras manifestaciones históricas del cine documental que explota la delincuencia juvenil hasta el soft porn”*⁴⁴.

La cantidad de filmes tan dispares que se encuentran categorizados de la siguiente manera nos hace preguntarnos ¿Qué criterios convergen en un filme para lograr su clasificación de cine de culto?

Para Joanne Hollows, autora del ensayo “La Masculinidad del Culto”, incluido en el libro de Jancovich, *los filmes de culto son definidos de acuerdo a una ideología subcultural, que se supone diferente o alejada de los criterios comerciales*⁴⁵. Es decir, la mayoría de las veces, un filme alcanza el grado de

ECO Y JENKINS

Una obra de culto debe llegar a nosotros como un mundo completamente equipado, de suerte que sus fans puedan nombrar personajes y episodios como si fueran aspectos del mundo sectario y privado. En segundo lugar la obra ha de ser enciclopédica y contener un repertorio de informaciones que puedan ser enseñadas, practicadas y dominadas por los consumidores devotos.

**HENRY JENKINS CON CITAS DE
UMBERTO ECO**

JENKINS, Henry, *Convergence Culture*, New York University

Press, Nueva York Estados Unidos, 2006. Pág. 103.

⁴³ Ídem

⁴⁴ JANCOVICH, Mark, *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester University Press, Manchester Reino Unido, 2003. Pág. 1.

⁴⁵ Ibidem. Pág. 35.

EL CINE DE CULTO

canonización por parte de sus seguidores ya sea porque se acopla a los estatutos de pensamiento que comparten los integrantes de un grupo, el cual no necesariamente debería ser llamado contracultura, ya que en la mayoría de los casos, es el propio filme el que motiva el nacimiento de un grupo de seguidores.

Una vez revisado el trabajo de autores como Eco o Mendik, es hora de puntualizar los puntos básicos de las propuestas.

Para la mayor parte de los autores, el cine de culto surge de una necesidad en el espectador de sentirse parte de un grupo, a la manera clásica en que el ser humano realiza asociaciones o ligas de intereses comunes, así mismo, es el espectador el que se encuentra en la necesidad de que un filme le hable, que entienda su rareza o simplemente comparta la visión del mundo bajo una misma óptica.

Es entonces cuando nos damos cuenta que las audiencias cinematográficas son más eclécticas de lo que parecen. Además del sector poblacional mayoritario que se conforma con la simple ceremonia de asistir al cine, existen grupos específicos (aun bajo el pleno desconocimiento de los mismos), que van más allá en la relación filme espectador. Es ese pequeño núcleo de seguidores que sienten esa necesidad de idolatrar una producción cinematográfica.

Así mismo, es el repudio a las maquinarias convencionales y los sistemas de grandes producciones los primeros en salir a la luz en la relación entre el espectador y su filme sacro. Esta metodología en la elección del filme no está ligada directamente a un mecanismo estipulado en donde el “fan” advierte que el filme nació bajo la tradición del *mainstream*; me aventuraría a descifrar el protocolo como una acción mucho más sutil, donde una película logra impactar en niveles distintos a los convencionales a un grupo muy selecto de cinéfilos.

Este proceso de enamoramiento y adopción difícilmente actúa en virtud de una carencia psicológica específica por parte del público, no podríamos hablar de como una película subsana las carencias paternas del individuo; es más bien la necesidad del espectador por compartir esa originalidad que detenta el filme, acercarse aunque sea por un momento, a la santidad del mismo (si cabe la expresión). Psicológicamente hablando, la liga de seguidores de un filme proyecta sus deseos en virtud de este, cabe señalar que este fenómeno se presenta en muchos niveles.

Un ejemplo claro sería Alex de Large, protagonista de **“La Naranja Mecánica” (1971, Dir. Stanley Kubrick)**, quien además, dicho sea de paso, es la materialización del antihéroe, cuya maldad no puede ser comparada con muchos personajes antagónicos en otras producciones.



Esta figura puede ser para muchos una catarsis de algo que el espectador nunca podrá ser, pero que desea. Abandonando el ejemplo, esa proyección también puede suceder en filmes de **Tim Burton**, cuyos mundos basados en el expresionismo pueden llegar a ser verdaderos paraísos del espectador, que además son valorados de la misma forma en que el cielo es valorado por los cristianos. El cine de culto muestra un mundo y habitantes que sus seguidores recelan, buscan y desean, por tanto, es ahí donde nace el culto de los seguidores. Las razones por las cuales esto sucede, huye al entendimiento, pero sobre todo a una definición. No existe una fórmula bajo la cual un filme llega a ser de culto.

Podríamos hablar ampliamente de manifestaciones de este tipo a lo largo de todo el mundo, desde la gran cantidad de Caballeros Jedi registrados oficialmente bajo esa religión en Australia hasta el estratosférico número de teorías desarrolladas a partir del filme **Mulholland Drive (2001, Dir. David Lynch)**. Lo importante en este caso son las características que comparten estos archivos tan dispares.

2.3.- DOS DEFINICIONES PRINCIPALES

Una vez revisados distintos autores, podemos encontrar tópicos principales, que se mantienen en muchas de las definiciones acerca del cine de culto, dichos tópicos son los siguientes:

1. Encontramos que los filmes de culto, detentan elementos sumamente particulares en su metodología de producción y sus aspectos visuales, teóricos y fílmicos por supuesto, es decir, películas con bajo presupuesto y que obligaron a sus directores a realizar el filme de manera poco ortodoxa o que implementan elementos nunca antes vistos en pantalla, ya sea por la tenacidad del director o el uso de nuevas tecnologías o en casos muy específicos, el uso de tecnologías ya de por sí muy socorridas pero en contextos sumamente distintos.
2. Personajes singulares en demasía, que muchas veces rompen los estereotipos del protagonista o antagonista en historias que de igual manera no convergen con convencionalismos en la historia del cine, lo cual pudo devengar en muchos casos, en un *boom* de filmes parecidos, con claras alusiones y homenajes a la película original.
3. Un número indefinido de seguidores, mismos que no necesariamente pudieron conocer esta producciones desde su inicio, pero que con el paso del tiempo encontraron en el filme, aspectos que pueden ser asignados a la vida cotidiana como formas de vestir, música, lenguajes específicos o argot. Estos seguidores, pueden ser espectadores comunes o gente inmersa en el mundo del cine, lo que tarde o temprano constituirá el uso de este filme como ejemplo para futuras producciones.

EL CINE DE CULTO

Por tanto, podemos definir dos ramificaciones básicas, la primera se refiere a aquellos filmes que han sido adoptados por un grupo numeroso de seguidores, que han tomado dichos filmes como un modelo a seguir en sus usos y costumbres o bien, como elementos de culto, que transgrede las barreras del simple entretenimiento.

Por otro lado, están aquellos filmes que han alcanzado un estadio de perfección, si vale el adjetivo y que han inspirado o marcado reglas específicas dentro del género que se desarrollan o durante la época o país en que fueron producidos, es decir, la manera en que fueron realizados, sus elementos técnicos o teóricos han servido como base en otros filmes venideros, lo cual, no necesariamente refleja un éxito en taquilla, pero que han consagrado a sus realizadores o protagonistas. Es importante señalar que muchas veces estos filmes han logrado su consagración, gracias al paso del tiempo y la manera en que han sido referentes históricos en el estudio y clasificación del cine.

2.3.1.- EL CINE ADOPTADO POR EL PÚBLICO

Es inherente al mundo del cine, que el público, aquellos individuos que asisten a las salas de cine, que compran un boleto, que adquieren la parafernalia perteneciente al filme, son los que definirán su éxito comercial y muchas veces su inmortalización. También es muy cierto, que, así como la función del staff de producción de un filme termina cuando se exhibe la película, el espectador, seguidor o fan, culmina su participación en esta formula de negocios una vez que se terminan los créditos de salida.

El anterior esquema económico del cine, se rompe cuando un fanático continua el contacto con la obra de arte hasta puntos que para muchos rayan en lo extraño, es decir, la película adquirirá vida propia al definir un grupo de personas, que abandonan el papel pasivo del espectador en los medios de comunicación, de igual manera la selección por parte del espectador de este tipo de filmes poco tendrá que ver con sus características morfológicas reconocibles por el ojo experto.

Por tanto propongo, a diferencia de corrientes cinematográficas, escuelas de cine o géneros específicos, que el cine de culto no puede ser catalogado dentro de ninguno de los anteriores debido a que:

- 1.- Los mencionados incisos tienen como función clave agrupar filmes que comparten características específicas, mismas que están presentes en regiones o temporadas determinadas, sin embargo, el cine de culto carece por antonomasia de características teóricas reconocibles o detectables entre sí. Es decir, en el caso del expresionismo alemán, la producción de estos filmes durante el periodo que concuerda a su ubicación en la historia fue regida por estatutos principales, de los que podemos mencionar ambientes lúgubres, omisión de ángulos rectos y personajes depresivos con una marcada tendencia de figuras semióticas de crítica política.

Sin embargo, en el caso del cine de culto, no existe una escuela que detente esas reglas específicas; dichas producciones no son catalogadas o agrupadas porque sigan las



reglas, sino por la elección del público, la cual huye de los teoremas básicos del estudio cinematográfico, por más básico que este sea.

2.- Al ser la audiencia la encargada de otorgar este categórico a las producciones de las cuales nos ocupamos en este trabajo, tampoco existe un protocolo de selección por parte del juez, es decir, no se puede seleccionar una película simplemente por el contenido o temática que aborda, mucho menos la producción puede predecir los elementos que

apoyaran su proceso de selección ante la audiencia.

Lo anterior viene a consecuencia, debido a la heterogeneidad del público cinematográfico, lo que previamente era definido como un pequeño grupo de seguidores, hoy en día puede tratarse de una verdadera legión de *fans*; si bien, su número es irrelevante para los fines que se persiguen, uno de los puntos importantes es que el cine de culto es controlado al cien por ciento por los seguidores, nunca una “autoridad” está involucrada en esta relación, llámese productores, distribuidoras o guionistas, por mencionar algunos ejemplos.

3.- La audiencia observa estos filmes desde una óptica que elimina en mayor o menor grado su estatus de filme. Un fenómeno similar es el que ocurre con ciertos productos, cuya publicidad busca de manera deliberada desprender de la mente del comprador las funciones o cualidades del objeto a vender, hoy en día se vende un *iPod* no porque tenga una fidelidad de sonido mayor, un mejor diseño o una pila de mayor duración, el famoso producto de *Apple* se adquiere porque vende un estilo de vida, un estatus, o si el lector lo prefiere, porque se está adquiriendo un boleto de entrada al selecto grupo de poseedores de un *iPod*.

Esto ocurre en el cine de culto con una pequeña diferencia, si bien los publicistas de *Apple* generan sus campañas en función de lo anterior, en un filme esto sucede de manera espontánea, el espectador comienza a “seguir” un filme, actor o director por una cuestión de alteridad, lo que deja de lado completamente lo que ofrece la producción en materia fílmica, es decir, otorga un estatus, con o sin pleno consentimiento de los realizadores.

4.- El proceso de culto a un filme se presenta en todo momento “activo”, la forma en que esta actividad existe es puramente particular e inherente al grupo de seguidores. Es decir, no puede existir dicho culto sin la manifestación de idolatría. Es importante que el lector no confunda los procesos de adoración existentes en las religiones, pues un grupo de

EL CINE DE CULTO

seguidores que se reúne una vez a la semana para ver filmes de Kurosawa y proponer teorías acerca de la historia en pantalla, ya se encuentra en pleno ejercicio del culto al cine moderno.

En resumen, el cine de culto adoptado por la audiencia es un proceso de enamoramiento donde el filme cobra vida propia por la vía del respeto o idolatría profesada por sus seguidores, quienes a través de sus manifestaciones religiosas ante el filme consagran su categórico de adorable.

La anterior acción puede presentarse en distintas maneras, desde funciones a medianoche hasta complejos ensayos y estudios acerca de los filmes más extraños y bizarros, aunado a esto, no se puede predecir el impacto que obtendrá una producción ante el público, pues este, en su calidad de organismo anónimo abandona las barreras de la pasividad de la cual hablaba Giovanni Sartori⁴⁶ para formar parte activa en la vida ulterior de una película.

Relación que puede extenderse por generaciones y que puede inspirar filmes venideros, aunque sus resultados no obtengan la misma suerte.

2.3.2.- REFERENTES HISTÓRICOS DEL CINE

Para muchos, **Matrix (1999, Dir. Lana y Andy Wachowski)** definió la forma en que se realizaba el cine de ciencia ficción durante el siglo pasado; después del famoso filme se derivaron una cantidad impresionante de homenajes, parodias e imitaciones del famoso efecto “**bullet time**” que inmortalizó a sus directores, fenómeno que pudimos observar en una gran cantidad de películas, pero también series de televisión, cómics y programas.

Por otro lado, se dice que el mejor filme de todos los tiempos es el **Ciudadano Kane** y que este drama, que casi roza en la perfección, ha inspirado a cineastas durante décadas, que toman a Orson Welles como uno de los máximos maestros del cine y es el estadio al que todo realizador de películas quiere llegar.

Los anteriores dos ejemplos son filmes de los que estamos acostumbrados a escuchar una y otra vez, durante estudios en materia cinematográfica, proyecciones con directores, cine clubs, cine debates etc. Dichas producciones marcaron modas en su manera de realizarse, de contar una historia, de consagrar un actor o actriz y por supuesto, definieron una generación.

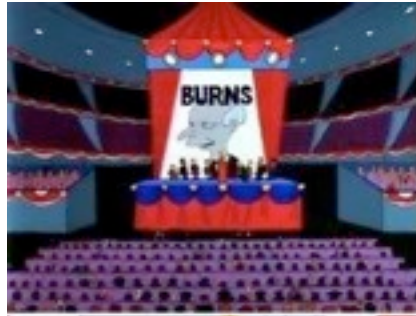
La segunda ramificación del Cine de Culto que propongo, atiende a todos aquellos filmes que sobrepasaron las barreras de la sala de exhibición, quizá no por la manera en que cautivaron al público, sino que sentaron las bases para futuras producciones, cineastas y actores en el mundo del cine.

⁴⁶ SARTORI, Giovanni, *Homo Videns*, Editorial Taurus, Madrid España, 1998.

A diferencia de la primera definición, este tipo de cine sí es clasificado bajo muchos nombres: clásicos del cine, piedras angulares, puntas de lanza, etcétera. Me gustaría iniciar su definición con una cita de Janet Staiger, que es quizá la que más se apega a mis propuestas en este trabajo de investigación.

El cine de culto es mayoritariamente definido de dos maneras:

Cualquier película que es vista repetidamente por una audiencia devota, por su desviación o simplemente porque es un filme radicalmente distinto; abrazados por una audiencia desviada o completamente distinta. Por otro lado están los filmes donde la gente puede ver un camino que se inicia por este hacia otras producciones. Estos filmes de iniciación son generalmente clásicos del cine como “Casablanca” (1942, Dir. Michael Curtiz), “Lo que el Viento se Llevó” (1939, Dir. Victor Fleming) o “La Novicia Rebelde” (1965, Dir. Robert Wise)⁴⁷.



En su libro, Staiger señala la anterior definición como un agregado al amplio y desgastado debate acerca del cine de culto, lo que en realidad es y lo que debería ser. Sin embargo, es la única que gira su óptica hacia ese otro estrato de películas que también son adoradas, aunque sea en las salas de estudio o por otros cineastas.

Cabe señalar que este apartado no se refiere a “mis películas favoritas de todos los tiempos”. Es, más bien, el reconocimiento de aquellos filmes que marcaron la historia del cine, ejemplos como este hay por centenares. Es innegable que **“El Viaje a la Luna” (1902, Dir. George Méliès)** no sólo es la primer película de ciencia ficción, sino también sentó las bases de cómo se debía comenzar a realizar efectos especiales e incluirlos en las producciones cinematográficas, hoy en día, el filme de no más de quince

⁴⁷ STAIGER, Janet, *Media Reception Studies*. Editorial New York University Press, Nueva York Estados Unidos. 2005. Pág. 125.

EL CINE DE CULTO

minutos de duración se sigue viendo como una maravilla de la tecnología a principios del siglo XX, quizá su impacto haya cambiado, pero seguramente no ha disminuido.

¿Acaso en el cine, al igual que en las artes tradicionales, se puede hablar de la existencia de obras clásicas que le confieren la condición de arte imperecedero? Dicha posibilidad dependerá de que la técnica alcance la perfección necesaria que permita contemplar las películas antiguas como productos definitivos y con la condición de inactuales inherente a las grandes obras de arte⁴⁸.

A esta altura de la definición, Pérez Bowie trae a colación una pregunta que el lector podrá hacerse en cuanto comience a leer esta definición y es: ¿Acaso un filme clásico, que se realizó hace décadas, sigue teniendo el mismo impacto aún hoy en nuestros días?



Sería una utopía señalar que **“Apocalipsis Ahora” (1979, Dir. Francis Ford Coppola)** puede tener el mismo impacto para un joven de esta época a otro de finales de los setenta, aunado a lo anterior reitero, el impacto de un filme se basa en un principio de alteridad, es decir, mientras más próxima esté una película a nuestro entorno social, mayor será el nivel de comunión entre la producción y la audiencia, esta alteridad será definida por las ubicaciones geográficas, económicas y temporales del público.

Por tanto, si bien el cine de culto como referente histórico no impacta en los mismos niveles a la audiencia, sí lo hace con aquellos que dedican su esfuerzo al estudio del mismo. Es decir, en las dos ramificaciones de esta definición estamos hablando de filmes que sobrepasan su vida útil en cartelera, pero que siguen vivos a través de aquellos que les profesan respeto, en el caso de esta segunda ramificación quizá el público los haya olvidado

⁴⁸ PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el Cine: La Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca España, 2008. Pág. 71.

por completo, pero siguen vivos a través del estudio del cine y de cómo los nuevos cineastas se basan en ellos como ejemplo para futuras producciones.

Otro punto que debemos dejar claro aquí es, un clásico del cine (como lo definen muchos autores) no es únicamente aquella película que se realizó en la década de los cuarenta, como en el caso de Casablanca, pues los referentes históricos del cine surgen día a día y simplemente en este década que termina ya contamos con un puñado de producciones que alimentan las arcas de archivos alusivos a como el cine ha cambiado nuestra forma de ver el mundo.

Por tanto, el cine de culto, aquel que no es adoptado por audiencias de seguidores, sino por aquellos estudiosos del tema y personajes inmersos en el mundo de la proyección cinematográfica es el que aporta en mayor o menor medida, un cambio en los convencionalismos del arte visual, y es en este punto donde comparte una característica con el cine de culto adoptado por las masas, pues si bien, este último necesita características *sui generis* para que la audiencia voltee a verlo y lo adopte como suyo; el cine cuya perfección es innegable también es un fenómeno que pocas veces se presenta en las carteleras y de igual manera es adoptado por críticos, catedráticos y directores para su minucioso estudio.

En contexto los dos tipos de películas resaltan por su rareza, aunque por razones distintas y de igual manera, recluta un público de seguidores bastante distinto.

Volviendo un poco al principio de alteridad entre la película y el público cautivo, es importante señalar que las manifestaciones de este fenómeno también estarán regidas por el mismo principio, es decir, quizá para los rusos **“La Balada del Soldado” (1959, Dir. Grigori Chukhrai)** es un clásico del cine, aunque en occidente poco se conozca de ella; en el caso de México, **“Santa” (1931, Dir. Antonio Moreno)** o **“Allá en el Rancho Grande” (1936, Dir. Fernando de Fuentes)** son nuestros propios referentes históricos de la cinematografía en este país.

O por el contrario uno de los fenómenos más llamativos al respecto podría ser el cine de ciencia ficción y aventuras protagonizado por el Santo, que si bien en esta parte del mundo obtuvieron una recepción decorosa, en países como Francia son verdaderos hitos cinematográficos y la figura del enmascarado

AFI TOP 10

De acuerdo con el Instituto Americano de Cine (AFI por sus siglas en inglés), estas son las 10 mejores películas de la historia:

- 1.- *Ciudadano Kane (Welles, 1941).*
- 2.- *El Padrino (Coppola, 1972)*
- 3.- *Casablanca (Curtiz, 1942)*
- 4.- *Toro Salvaje (Scorsese, 1980)*
- 5.- *Cantando bajo la Lluvia (Donen, 1952)*
- 6.- *Lo que el Viento se Llevó (Fleming, 1939)*
- 7.- *Lawrence de Arabia (Lean, 1962)*
- 8.- *La Lista de Schindler (Spielberg, 1993)*
- 9.- *Vértigo (Hitchcock, 1958)*
- 10.- *El Mago de Oz (Fleming, 1939).*

EL CINE DE CULTO

de plata ha desatado interminables debates en torno a su filmografía. Lo que ha devengado en estudios acerca del modelo ético que persigue el héroe, el uso de la tecnología y su proyección maligna a la más pura forma del *Cyberpunk* por mencionar un ejemplo.

*En cuanto a los hechos filmicos realizamos un estudio semántico al interior del filme, en su componente global y en su componente lineal, los temas, lugares, los desafíos dialécticos; la relación entre personajes, sus valores, redes, jerarquías, sus códigos establecidos en su sentido manifiesto y en su sentido latente (lo que no aparece en pantalla, pero que afecta el relato)*⁴⁹.

En resumen, la premisa básica en las dos definiciones que ofrezco es: que el cine de culto necesita ser adoptado por un grupo de seguidores, sin importar su número, cuyo sistema de adoración en torno al filme debe manifestarse de forma activa, cualquiera que sea esta, por tanto, es en realidad difícil que alguna de las personas inmersas en el procesos de producción de dichas películas pueda ser involucrado en este fenómeno.

Además, el cine de culto es una manifestación social, que nada tiene que ver con el cine en su forma de industria, producto o ejercicio comunicacional en su más ortodoxa forma, es decir, el culto a una película sí es un ejercicio de comunicación, mas no el ya de por sí estipulado como básico en la relación filme-audiencia. Dicha manifestación social puede presentarse en distintas formas, épocas o lugares, tampoco entiende de protocolos de selección o tiempos de permanencia en cartelera, pues como una forma de comunión entre dos elementos, esta se presenta en un estado particular e íntimo que solo comprenden en su totalidad aquellos que forman parte de dicha relación.

⁴⁹ Fernández, Álvaro. *Santo, el Enmascarado de Plata: Mito y Realidad de un Héroe Mexicano Moderno*, CONACULTA, México 2004. Pág. 27.



Una vez abordadas las implicaciones artísticas pero sobre todo sociales de nuestro objeto de estudio: el cine de culto; es importante ahora ahondar en su desarrollo histórico, lo anterior es una consecuencia de la influencia que tiene el séptimo arte en el ámbito poblacional de cada país, mismo que fluctúa de acuerdo a los acontecimientos por los cuales atraviesa cada región a lo largo de la historia.

Es bien sabido que el siglo XX, fue uno de los periodos históricos con más documentación debido a los fuertes sucesos por los cuales atravesó, que van desde las Guerras Mundiales hasta los desarrollos tecnológicos y científicos como el viaje a la luna y la erradicación de distintas enfermedades.

Como ya lo hemos visto en capítulos anteriores, el cine de culto se nos muestra como un fenómeno social y mediático, más que como una corriente artística, dicha categoría del cine está presente en muchos países en distintas etapas, aún cuando en su momento los historiadores desconocieran ante lo cual se enfrentaban. Por tanto, revisaremos las regiones que mayoritariamente han presentado dicho fenómeno en su desarrollo cinematográfico,

EL CINE DE CULTO

empezaremos pues, por Europa, para avanzar hacia América del Norte y finalizaremos con Asia.

Estas tres regiones del mundo, escogidas no de forma arbitraria, sino seleccionadas por su fuerte bagaje cultural en materia fílmica nos demostrarán lo diverso, heterogéneo y ecléctico del culto al cine, lo anterior responde a las distintas formas en las que Europeos, Americanos y Orientales abordan el séptimo arte y la manera en que han aprendido a mostrar las historias en pantalla.

Como consideración final antes de iniciar el trabajo de revisión histórica es importante señalar que si bien, mencioné en el capítulo anterior que el nacimiento del cine de culto se dio a partir de la década de los setenta, muchos directores, así como su producción pertenecen a la primera mitad del siglo XX, lo que no significa que pude haber inquirido en un error, sino que atiendo al segundo aspecto del cine de culto, aquel que es visto como un referente histórico para su estudio.

3.1.- EUROPA

Como es bien sabido, el cine comenzó en Francia y con el paso de los años este se extendió a los rincones más remotos del planeta gracias al plan de trabajo que los hermanos Lumière tenían pensado para el cinematógrafo y que por supuesto rindió frutos. De la filmografía de los Lumière ya se ha escrito bastante, aunado a esto, no podríamos considerarlos como directores de culto ya que su producción es un referente histórico por el simple hecho del nacimiento del cine y por haberse convertido en los primeros en aplicar su técnica.

Fenómeno muy diferente es el que ocurre con su contraparte Georges Méliès.

Méliès era un empresario de origen francés sin ningún tipo de preocupación económica, director del famoso teatro **Houdin** y empresario de la industria del calzado, quien fue invitado por los



LE VOYAGE DANS LA LUNE

Lumière a su famosa proyección en el **Boulevard des Capucines**. Una vez que este hombre tuvo el primer contacto con el cinematógrafo quedó cautivado por las imágenes en movimiento y por supuesto, de sus “mágicas” posibilidades.

La definición de Georges Sadoul acerca del talento de este hombre es que: *La principal marca del genio de Méliès es, según su propia expresión, que fue el primero en lanzar al cine por su camino teatral espectacular*⁵⁰.

Mucho se podría escribir acerca del genio creativo de Méliès, simplemente a él se le atribuyen un número considerable de trucos cinematográficos que aún en nuestros días se usan, además, a diferencia de los hermanos Lumière, fue el encargado de hacer del cine un verdadero espectáculo, con historias basadas en un guión y no un mero retrato de la vida cotidiana. Entre sus películas se cuentan maravillas visuales tales como **“El Escamoteo de una Dama”** de **1896**, **“Genicenta”** de **1899**, **“El Melómano”** de **1903** y por supuesto **“El Viaje a la Luna”** de **1902**.

Para un público cansado del cine de los hermanos Lumière y desde luego de un sin número de imitaciones, versiones y refritos, la llegada de Méliès a escena fue un verdadero efecto revitalizador que hizo que las salas de cine fueran nuevamente atiborradas, además gracias a él, un arte que estaba casi a punto del fallecimiento logró cobrar un segundo aire con más potencia y atractivo.

Si lo observamos desde una óptica histórica, el cine de Méliès es el primero que podríamos señalar como cine de culto, específicamente *El Viaje a la Luna*, por tratarse de la primer película de ciencia ficción; dicho filme basado en la historia de Julio Verne se destaca por su propuesta visual, sus efectos especiales y por supuesto el tratamiento de la historia, fenómeno nunca antes observado en el cine hasta ese momento.

Mientras lo anterior se sucedía en Francia, en otras partes de Europa el desarrollo del cine poco a poco se perfilaba como una plataforma que reflejó los acontecimientos sociales por los cuales atravesaba la región. Al término de la Primera Guerra Mundial, Alemania se convirtió en el centro de la producción cinematográfica de autor, gracias a la creación de la corriente conocida como **Expresionismo Alemán**.

Este puede ser definido como una corriente que estuvo dotada de ambientes en desequilibrio, historias derrotistas, con una influencia del romanticismo y la idea siempre

GEORGE MÉLIÈS

"Lo que empezó como una novedad se convirtió en algo más cuando los cineastas descubrieron que podían usar el nuevo medio para narrar historias. El cineasta Georges Méliès fue uno de los primeros en reconocer que las películas tienen el poder de capturar los sueños."

"La Invención de Hugo Cabret", Dir. Martin Scorsese, 2011.

⁵⁰ SADOUL, George, *Historia del Cine Mundial*, Editorial Siglo XXI, México 2004. Pág. 21.

presente del terror, (cabe señalar que nunca fue privativo del cine pues otras artes como la literatura, la pintura y la arquitectura como el *Bauhaus* incursionaron en él).

En 1914, **Paul Fechter** (crítico y gacetillero alemán) aplicó el término “Expresionismo” a las obras de los grupos artísticos “Bricker” y “Der Blaue Reiter” y a pintores como Oskar Kokoshka. Fechter descartó las implicaciones decorativas y cosmopolitas del término, invistiéndolo de connotaciones que resaltaban lo anti-intelectual, lo emocional y lo espiritual, la “necesidad metafísica del pueblo alemán”⁵¹.



Para iniciar una descripción más detallada del expresionismo es necesario hablar primero de **La República de Weimar**⁵², nombre que recibió Alemania después de la pérdida de la *Primera Guerra Mundial* y en la que se le obligó a pagar los gastos bélicos a naciones como Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Rusia. Pero que representó un estallido creativo en distintas disciplinas artísticas de las que resaltan la cinematografía.

Con un país dividido, empobrecido por las cuotas y una moral por los suelos, el arte se convirtió en un reflejo de la vida social y política de Alemania, con lo que las historias expresionistas encontraron en el terror una válvula de escape en la que podían contar (a través del simbolismo) el sentir general del pueblo.

Con escenografías que evitaban los ángulos rectos, ambientaciones mórbidas e historias encaminadas a la parte oscura del ser humano directores como: **Robert Weine**, **F.W. Murnau** y **Fritz Lang** legaron al mundo joyas de la cinematografía tales como: “**El Gabinete del Doctor Caligari**” (1919), “**Nosferatu**” (1922) y “**El Vampiro de Dusseldorf**” (1931) respectivamente.

Pero quizá la obra más emblemática del Expresionismo Alemán haya sido “**Metropolis**” (1927) de **Fritz Lang**, obra basada en una novela de Thea Von Harbou,

⁵¹ BEHR, Shulamith, *Expresionismo/ Expressionism*, Editorial Encuentro, México 2000, Pág. 8.

⁵² MENDOZA, Bernardo, “La República de Weimar”, *Algarabía*, Ed. Otras Inquisiciones, México, Año X, Número 39, Octubre 2007, Pág. 15-20.

esposa del director. Filme que es difícil catalogar en una corriente específica ya que por el tratamiento de la historia claramente estamos hablando de una película de ciencia ficción, con tintes *Cyberpunk*, no obstante, por el periodo en que fue realizada y la estética que refleja, he optado por ubicarla en el Expresionismo, por su ubicación temporal y geográfica.

Metropolis relata la historia de la clase obrera en un mundo futurista que vive en el subsuelo y sólo pisa la superficie para realizar trabajos inútiles en beneficio de la clase que detenta el poder. Este filme es una alegoría de la eterna lucha de clases, con un guión que sorprendió al mundo y efectos especiales de la misma calidad, Lang consagró el género oscuro alemán hacia todo el mundo.

Hoy en día el cine expresionista sigue siendo un icono de masas en cuanto a la cultura gótica se refiere, así mismo, la forma en que los alemanes diseñaron el cine de terror sigue influenciando las historias hoy en día.

El periodo de tiempo comprendido entre las dos Guerras Mundiales fue decisivo para el nacimiento y muerte de la Escuela Cinematográfica Alemana de esos tiempos, para 1925 su decadencia había comenzado a brotar; muchos de los grandes directores habían emigrado a Norteamérica y los que se quedaron se vieron obligados a participar en el sistema propagandista nazi o bien huir a otras partes de Europa.

Dentro de todo el caótico arte silente teutón que pertenece a esta época, existió un nombre que se escribió en la historia del cine sin importar sus inclinaciones políticas: **Leni Riefenstahl**.

Berta Helene “Leni” Riefenstahl nació en Berlín e inició su carrera cinematográfica a manos del nazismo en 1932, luego de escuchar en un mitin el discurso de **Adolfo Hitler**, quién deseaba que la cinematografía alemana se pusiera al servicio de su causa, la joven directora aceptó el reto y creó lo que ahora se conoce como “**La Trilogía de Nuremberg**” con los siguientes nombres: “**Victoria de Fe**” (1933), “**El Triunfo de la Voluntad**” (1934) y “**Día de Libertad**” (1935).

Dichos filmes pueden ser altamente criticados por su temática, no obstante, lo que es innegable es la capacidad de la directora para manejar una historia, con una depurada técnica fotográfica y sus procesos innovadores de filmación. Su carrera para el Tercer Reich culminó con “**Olimpia**” (1938) documental de más de cuatro horas acerca de las Olimpiadas en Berlín de 1936; este filme brilla por la metodología de filmación y por la manera en que Riefenstahl implementó técnicas de rodaje que sentó las bases en la forma en que se cubrieron los Juegos Olímpicos en adelante.

Con la excepción del trabajo de Leni Riefenstahl, el cine alemán se vio devorado por la maquinaria nazi hasta la década de los cuarenta en que cayó el Tercer Reich (y el cine mudo era cosa del pasado).

Aunque pertenece a dos continentes a la vez, me parece plausible ingresar el cine de culto ruso en esta parte del capítulo. Durante la década de los veinte en Rusia, las grandes



escuelas de cine comenzaron lo que hasta ese momento no se había presentado en el mundo, es decir, la teoría referente al estudio del cine y las especificaciones técnicas para su producción.

*El cine soviético nació el 27 de agosto de 1919, día en que **Lenin***

zarista; “El cine, de todas las artes, para nosotros es el más importante”⁵³; efectivamente Lenin entendía en su completa amplitud el poder que el cine ejercía sobre la población, por lo que los soviéticos fueron los primeros en utilizarlo como un método de propaganda a la par de un sistema de entretenimiento con lo que la libertad de los nacientes directores fue apoyada y dejada a un libre albedrío que permitió avances importantes en la producción soviética.

Resulta curioso observar el como los rusos fueron los primeros en entender la capacidad de influencia que puede tener el cine hacia las audiencias, pues, como lo mencioné en el capítulo anterior, esa es la premisa básica sobre la cual se cimienta la entera idea del cine de culto. Antes de que pudiéramos acaso dar nacimiento al término, en Rusia ya había maestros del cine que entendían dicho fenómeno y lo aplicaban para la propaganda de la revolución.

Es **Sergei Eisenstein** por mucho, el máximo exponente del cine ruso, no sólo del periodo que comprende el gran arte silente, pues hasta el día de hoy sus postulados teóricos en cuanto al cine siguen vigentes para su estudio.

Su obra más grande **“El Acorazado Potemkin” (1925)**, nace gracias al encargo del gobierno ruso para que fuera creada una historia que enalteciera los valores de la Revolución Bolchevique, iniciada en 1917; lo que debe ser nombrado acerca de esta película es la manera en que Eisenstein edita para crear un personaje formado por la colectividad del pueblo, durante la historia no existe un verdadero protagonista y todos son los personajes

⁵³ SADOUL, Op. Cit.. Pág. 164.

más importantes, así mismo, el sistema de edición del ingeniero ruso se basaba en un concepto llamado **“Edición de las Atracciones”** que consistía en la proyección de elementos objetivos y tomas conceptuales que respaldaran una idea más allá de una escena.

Es fácil observar la manera en que el cine se desarrolló tanto en su forma teórica como en la práctica durante las primeras décadas del siglo XX, para ese entonces Europa se seguía perfilando como el máximo exponente del cine a nivel mundial. Antes del nacimiento del cine sonoro, Francia aun tenía mucho que demostrar en materia fílmica, de la mano de directores que hoy en día son abordados como grandes maestros de la cinematografía mundial, algunos de los casos más representativos son los de **Abel Gance** y **Luis Buñuel**.

Gance pasó a la historia gracias a su ya conocida película **“Napoleón”**, producida en el año de **1927**, esta mega producción de más de seis horas relata los primeros años de vida del líder militar francés hasta el inicio de su campaña en Italia, este filme es un referente histórico obligado por las técnicas implementadas tanto en su producción como en la proyección.

Para esos años, las cámaras cinematográficas ya habían reducido su tamaño considerablemente, lo que le permitió al director tomar la perspectiva de lugares que nunca habían sido imaginados (amarró la cámara al lomo de un caballo y los dejó correr en una escena; del mismo modo hay una perspectiva desde el punto de vista de una bala de cañón donde la cámara efectivamente fue disparada), la película fue creada para su proyección en tres pantallas simultáneas, en las que se podía observar tres diferentes encuadres de una misma acción, entre las partes culminantes del film están las escenas de lucha, no importa si es con bolas de nieve o matanzas con un número exorbitante de extras.

Hoy en día es poco común, pero posible, observar proyecciones especiales de este filme en lugares como el Auditorio Nacional de la Ciudad de México, en el que convergen la musicalización de la partitura original por parte de una orquesta sinfónica y la proyección a tres pantallas, con los extremos teñidos en rojo y azul, como una clara referencia a la bandera francesa.

Pero quizá una de las mayores corrientes cinematográficas francesas, que persisten como verdaderas obras de culto, no sólo para aquellos expertos y grandes teóricos del tema sino también por las audiencias es el **Surrealismo**.

*El surrealismo, término acuñado por el escritor **Guillaume Apollinaire** en 1917 y posteriormente adoptado por **André Breton** para definir su obra⁵⁴, que encontró su paso en la historia mundial en manos de importantes nombres en las artes visuales hasta nuestros días como **Luis Buñuel** y **Salvador Dalí**.*

Es un tanto difícil determinar el primer filme surrealista de la historia, categoría fílmica que se caracterizó por el retrato de lo onírico sin la necesidad de un fundamento racional y

⁵⁴ BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial Encuentro, México 1999, Pág.: 6

EL CINE DE CULTO

fuera de lo real, disciplina que trascendió a todas las demás artes. Debido a que distintos autores consideran años y películas diferentes, este trabajo elige a **“La Coquille et le Clergyman” (1928)** como el primero, realizada por **Germaine Dulac** con un guión de **Antonin Artaud**; sin embargo, es por de sobra sabido que el referente más importante del surrealismo cinematográfico fue **“Un Perro Andaluz” (1929)** dirigida por Buñuel y Dalí, que si bien son artistas españoles, su producción surrealista pertenece a Francia.

Mucho se ha discutido acerca del Perro Andaluz en la historia de la cinematografía, especulaciones, interpretaciones políticas, culturales, sociales e inclusive religiosas han sido aplicadas a esta película, lo que si es importante señalar es que los directores españoles marcaron un hito en la manera de hacer cine a partir de este trabajo.

Posterior a este gran periodo de desarrollo artístico, Europa se enfrenta a la Segunda Guerra Mundial, lo que devengó en el desplome de la producción cinematográfica, lo cual, se atribuye a muchos factores entre los que están, la censura gubernamental de los regímenes totalitaristas europeos y por supuesto, la falta de presupuesto para las artes en tiempos bélicos.

En el caso de los italianos, que siempre se caracterizaron por las superproducciones de carácter épico, la construcción de la conocida **Cinecittá** durante el gobierno de **Benito Mussolini** apoyó la producción fílmica, sin embargo, con una fuerte censura por parte del fascismo.

Al final de la guerra y con la caída del gobierno, muchos directores enemigos del mismo, lograron reflejar la problemática social que se vivía en las calles de la Europa de la posguerra, un sujeto normal, con una vida común y corriente pero con problemas reales y fácilmente digeribles por la colectividad se convirtió en el héroe y protagonista de las historias, a este género se le conoce como **“Neorrealismo”**, término acuñado en 1942 por **Umberto Barbaro**, cineasta, guionista y columnista de la revista *Cinema*⁵⁵.



⁵⁵ HOVALD, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*, Ediciones Rialp, Madrid España 1962, Pág. 40.

“**Roma, Ciudad Abierta**” de **1945** dirigida por **Roberto Rossellini** y con un guión de **Federico Fellini** es el primer filme neorrealista de la historia con presencia internacional, con un arrasador éxito en el **Festival de Cannes** de 1946, la película cuenta la historia verídica de un sacerdote que protege a miembros de la resistencia del régimen nazi. Pero quizá el film por excelencia y una verdadera obra de culto de este periodo es “**El Ladrón de Bicicletas**” de **1948**, dirigida por **Vittorio de Sica**. Un hombre y su familia golpeados por la pobreza y el desempleo se ven obligados a realizar duros sacrificios para comprar una bicicleta, instrumento que asegura el empleo del jefe de familia. Luego de unas horas en el primer día de trabajo, al bicicleta es robada, con lo que la familia queda condenada a un futuro incierto.

El ladrón de bicicletas hace de una peripecia común y corriente un conmovedor problema y el eje rector de una película que escapa a los grandes escenarios, al pulido en la composición de la imagen y a los grandes presupuestos para apostar por una historia que retrata la gran realidad de los habitantes de una Europa que acaba de salir de una guerra con grandes pérdidas, así como resultados poco favorables.

Con “**Obsesión**” en **1945**; dirigida por **Luchino Visconti** se completa la terna de los máximos exponentes del neorrealismo italiano en sus inicios, algo más que hay que señalar es que a partir de este momento, el nombre del guionista aparece junto al del director, con lo que se le da la importancia que merece el creador de la historia, suceso que no se presentaba hasta entonces, salvo cuando este era algún referente histórico como **William Shakespeare**, **Víctor Hugo** o **Emile Zola**.

Para 1950 el movimiento neorrealista se había posicionado en el gusto mundial como una novedad, pero también como un género de profundo valor artístico, a los tres grandes le siguieron importantes cineastas reconocidos aún en nuestros días como **Federico Fellini** a quien se le debe “**La Strada**” (**1954**), protagonizada por **Anthony Quinn** y nominada al Óscar en 1957, a la que le sigue “**La Dolce Vita**”, película con la que el género encontró cabida en el gusto mundial hasta 1960.

A esta etapa también se le atribuye el debut de **Sofía Loren**, entre otras reconocidas vedettes; el neorrealismo italiano, abrió las puertas a otros grandes cineastas italianos como **Pier Paolo Pasolini** e incluso permitió la evolución de otros, como en el caso de Luchino Visconti.

WESTERN EN EL MUNDO

El Género Cinematográfico conocido como “Western”, es históricamente uno de los más prósperos y fecundos de la cinematografía mundial, de tal caso que a lo largo de todo el globo y en distintas épocas históricas se han realizado filmes bajo esta temática, tanto así que su nombre ha cambiado dependiendo de la región de manufactura:

WESTERN: Estados Unidos.

SPAGUETTI WESTERN: Italia.

CHORIZO WESTERN: España.

CABRITO WESTERN: México.

YAKUZA WESTERN: Hong Kong.

Cerca de diez años después, la mecánica del cine italiano daría un vuelco impresionante, gracias a **Sergio Leone** y sus particulares filmes.

El director **Sergio Leone** es el cine italiano, de esa época, en general. Comenzó haciendo realidades reconstruidas como **“Los Últimos Días de Pompeya” (1959)** o **“El Coloso de Rodas” de 1961**, pero fue tres años después cuando dirigió **“Por un Puñado de Dólares”**, principio de una trilogía que culminó con **“La Muerte Tenía un Precio”** y **“El Bueno, el Malo y el Feo” de 1965 y 1966** respectivamente.

Fenómeno interesante el de Leone y estas películas, pues gracias a ellas nace el **Spaghetti Western**, versión italiana de un género ya por demás eliminado del gusto popular en Estados Unidos. La trilogía del Oro, como se le conocería después, cuenta con la participación de **Clint Eastwood** en los papeles protagónicos y de **Ennio Morricone** en la música. Contrario a lo que pudiera parecer, el western italiano no hace una oferta pobre a un público desilusionado con el género, los cambios principales que se observan en el lejano oeste de Leone radican en que la figura del héroe vaquero norteamericano deja esa pulcritud de apariencia y espíritu por un personaje sucio y caza recompensas.

A la manera de Cervantes, quien toma de la tumba el caballero andante y lo vuelve a la vida para después condenarlo al olvido, así Leone abraza el western, lo regresa al mapa, pero lo vuelve a enterrar con sus últimas tres películas: **“Érase una vez en el Oeste” (1968)**, **“Agacha la Cabeza” (1971)** y **“Érase una vez en América” hasta 1984**, producciones en las cuales podemos ver un oeste cada vez más industrializado, donde las máquinas no son iconos del progreso sino vías para matanzas y peleas entre hombres cada vez más efectivas. Érase una vez en América ya nos muestra unos Estados Unidos más al estilo del cine de gánsters, con lo que Leone finaliza la vida de este género para siempre, por lo menos en Italia.

No obstante, es importante regresar un poco en el tiempo para revisar el cine de culto en otras partes de Europa, lugares que gracias al trabajo de grandes directores como **Ingmar Bergman** en Suecia o **Jean-Luc Godard** en Francia, aportaron grandes referentes del cine de culto para esos años en la región.

Ingmar Bergman nació en Uppsala Suecia el 14 de julio de 1918, su padre, pastor luterano le inculcó desde muy pequeño los preceptos de *“pecado, confesión, castigo, redención y perdón”*, estudió Historia del Arte en la Universidad de Estocolmo y comenzó su carrera en el cine como guionista y asistente de dirección en *Hets* (**“Tormento”** en **1944** por **Alf Sjöberg**).

Bergman se convirtió en director de escena en la película **“Llueve Sobre Nuestro Amor” de 1946**. A partir de entonces el joven artista que no rebasaba los treinta años desarrollaría cerca de 10 filmes en menos de 5 años, además de desempeñarse como escritor y director de teatro a la par de su trabajo en el séptimo arte. La temática del director sueco es fácilmente reconocible; de su filmografía se desprenden ideas en contra del

sistema establecido de la familia, la ideología religiosa, reflejo de su infancia, así como el juego entre los ambientes oníricos y las realidades urbanizadas.

Si bien **Ingmar Bergman** fue uno de los directores suecos más fértiles en la década de los 40 y principios de los 50, el éxito que le daría reconocimiento a nivel mundial llegó con **“El Séptimo Sello”** de **1956**, obra maestra en donde el director contrapone la existencia del hombre ante la muerte por medio de la alegoría simbólica de un juego de ajedrez, a este filme le siguieron clásicos como **“Fresas Salvajes”** de **1956**, donde queda retratada la participación del veterano del cine sueco **Victor Sjöström** como protagonista y que marcó su regreso al séptimo arte, así como **“Gritos y Susurros”** de **1972**, considerado uno de los filmes más maduros del director.

La producción del maestro Bergman abarcó hasta el año 2002 con una de las carreras más importantes de la historia del cine, en su haber están más de treinta películas, fue tres veces ganador del premio de la academia por mejor director y es uno de los parte aguas históricos desde la década de los cincuenta hasta nuestros días.

Pero regresemos un poco en el tiempo, para hablar de un movimiento a nivel Europeo llamado la **“Nueva Ola”**, la cual, reformó en gran medida la manera de hacer cine hasta entonces y que fue en Francia donde se materializó en mayor medida.

El término **Nouvelle Vague**, puede definir a la *tendencia contradictoria teórica que emprenden desde la revista Cahiers du Cinéma críticos jóvenes dispuestos a demoler la retórica y el academicismo del cinéma du qualité*⁵⁶.

Desde 1956, apareció en escena un número bastante vigoroso de jóvenes cineastas que tenían otra idea acerca del cine, quienes a través del cortometraje mostraron que existía una manera diferente del séptimo arte que se antepone, en cierta medida a las formulas básicas y los directores ya establecidos.



Este séquito de jóvenes realizadores se puede separar en dos grupos: el primero de ellos son los nacidos de la revista **Cahiers du Cinéma**, formados por el teórico y crítico **André Bazin**, a este segmento pertenecen **Claude Chabrol** (**“Les Cousins”** de **1959**), **François Truffaut** (**“Los 400 golpes”** de

⁵⁶ MOUESCA, Jacqueline, *Érase una vez el cine*, Lom Ediciones, Chile 2004. Pág. 255.

1959) y **Jean-Luc Godard** (“**Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick**” de **1959**) por mencionar algunos ejemplos.

Por otro lado **Alain Resnais**, director formado en el cortometraje con técnicas de edición vanguardistas y autor de “**Hiroshima Mon Amour**” (**1959**), apoyó y perteneció al grupo de directores como **Chris Marker** (“**¡Cuba Sí!**”, **1961**), **Louis Malle** (“**Les Amants**”, **1958**) y **Georges Franju** (“**La Tête Contre les Murs**”, **1958**).

Juntos integran la **Nouvelle Vague**, es importante señalar que tanto Truffaut como Resnais obtuvieron un éxito en el Festival de Cannes de 1959, lo que atrajo la atención internacional al grupo de cineastas franceses. La consigna general de este movimiento fue retratar la realidad sin ningún tipo de cambio, quizá en una búsqueda de un Neorrealismo francés, este fenómeno se vio influenciado por una reducción en los presupuestos de producción de los grandes consorcios, pero también de una búsqueda de los productores por talento independiente, el cual, se había ganado su lugar en la crítica, así mismo la reducción en el tamaño de las cámaras permitió su traslado a escenarios naturales, sin la necesidad de un gran montaje o condiciones sugeridas por gigantescos estudios.

Una de las características más importantes de estos directores franceses, que en años previos se habían desempeñado en su mayoría como guionistas, fue que estos jóvenes se habían convertido en verdaderos cinéfilos, si bien, su práctica era nula a mediados de la década de los 50, su teoría superaba a la mayoría de los cineastas consagrados de esa época.

Otra característica muy importante de esta corriente es que para muchos autores, la nueva ola francesa no está considerada como una escuela, a groso modo, el cine de autor nace con ellos (con todo lo que esto implica), no obstante, esta producción nunca dejó de ser altamente personal, con recursos y técnicas caídas en desuso y la proposición de nuevas técnicas, miradas y enfoques al cine que les proporcionaba su bagaje cultural nacido de la crítica.

En resumen, la **Nouvelle Vague** es un cine influenciado por el neorrealismo, fértil por sus bajos costos de producción y socorrido por sus grandes aportaciones técnicas e ideológicas, por su influencia comercial, social y teórica, desató movimientos similares no sólo a lo largo de Europa sino también de América y se mantuvo vigente hasta cerca de mediados de la década de los 60.

A este periodo también pertenecen grandes figuras del cine francés contemporáneo como **Brigitte Bardot**, **Jean Paul Belmondo** o **Catherine Deneuve**, quienes posteriormente darían el salto a las pantallas norteamericanas.

Los sesenta fue una década de fuertes aportaciones inglesas, pese a que su industria era prácticamente propiedad de los norteamericanos, a este periodo se le adjudica el nacimiento en el celuloide de una de las franquicias más importantes del cine británico: **James Bond**, personaje creado por **Ian Fleming**, mismo que aún en nuestros días sigue vigente con más de 20 películas en su haber y que comenzó su historia con “**Desde Rusia**

con Amor” en **1963**, protagonizada por el actor **Sean Connery**, pero quizá la aportación más importante de esos años sea **“2001: Odisea en el Espacio”** dirigida por el perfeccionista **Stanley Kubrick**, en una coproducción americano- británica el newyorkino encuentra su estilo tan representativo con escenarios pulcros, herméticos y llenos de esteticismo, un simbolismo característico y muy personal, así como esa obsesión por el montaje perfecto y la eliminación de errores, todo lo anterior en el año de **1968**.

Pese a la ascendencia norteamericana de Kubrick, su producción es mayoritariamente inglesa, de la primera mitad de la década de los setenta resalta, por supuesto, **“Naranja Mecánica” (1971)**, película protagonizada por **Malcolm McDowell**, prohibida por el mismo director durante más de 20 años en Inglaterra, la Naranja Mecánica es uno de los referentes históricos más importantes del cine de esos años a nivel mundial.

En ese periodo, las diferencias entre el cine Europeo frente al que se realizaba en otras partes del mundo eran demasiadas. Es en este punto en el que los directores del viejo continente optaron por los filmes de autor en contra de las grandes superproducciones norteamericanas, este fenómeno comenzó a atraer las miradas internacionales hasta 1990, sin embargo, esto favoreció el desarrollo del cine de culto durante finales del siglo XX.

En pie de lucha, veteranos y batutas jóvenes compiten ante el monstruo hollywoodense con propuestas de calidad que generan a la larga un parte aguas en la manera de escribir, realizar e incluso ver el cine para la siguiente década. En Francia, gente como **Francois Truffaut** o **Claude Chabrol**, en Italia **Bernardo Bertolucci**, **Giussepe Tornatore** y el ya por demás consagrado **Fellini**, en Polonia (y luego Francia) **Krysztof Kieslowski**, en Suecia **Bergman** y en Inglaterra **Kubrick**.



Pese al fuerte pie de lucha que mantiene este continente contra América, para finales de la década de los ochenta Europa envejece con sus realizadores, glorias pasadas y fórmulas aplaudidas años atrás mantienen una industria que no puede hacer frente al mercado Estadounidense, pero que aún así cimienta la escuela de nuevos realizadores para los años venideros.

Los esfuerzos rindieron frutos durante el primer lustro de la década de los noventa, momento en el cual, Francia experimentó un renacimiento en su filmografía, así como una proyección internacional.

Entre las obras más destacadas de este periodo para el país galo están: **“La Reina Margot” de 1994**, dirigida por **Patrice Chéreau; Jacques Rivetten** y su **“Alto, Bajo, Fuerte” de 1995** y por supuesto **Jean Jacques Annaud** quien realizó **“El amante”** en el año de **1991**, director que se convirtió en uno de los franceses con mayor proyección internacional y que además ya venía esbozando su triunfo desde mediados de los ochenta con **“El Nombre de la Rosa” en 1986**. Pero sin duda **Luc Besson** fue quien mejor supo capitalizar su éxito europeo para viajar a los Estados Unidos, donde escribió y dirigió grandes éxitos taquilleros como **“El Quinto Elemento” (1997)** y **“Juana de Arco” (1999)**. Bajo este segundo aire, el cine francés también dio cabida a muchos directores de distintos orígenes (vietnamitas, chilenos o chinos, entre otros), quienes tenían proyectos interesantes.

La marcada línea entre cine comercial y de autor o de arte, siempre fue prioritario para un mercado europeo que se distinguió por la importante cantidad de aportaciones técnicas y teóricas en materia filmica, con lo que otros países experimentaron fenómenos similares a lo largo de esos diez años.

Este fenómeno se mantuvo sin cambios hasta el estreno de **“Trainspotting” en 1996**, dirigida por **Dany Boyle** y protagonizada por **Ewan McGregor**. El filme levantó revuelo a nivel internacional por su marcado uso de las drogas en una sociedad juvenil escocesa sumida en la decadencia, así mismo la narrativa al estilo de Naranja Mecánica (protagonista-narrador) catapultó a una parte importante de los involucrados en el proyecto a la proyección internacional (incluyendo al director). A esta película se suman **“El Cartero” de Michael Radford en 1994**, filme ambientado en la Italia de principios de siglo XX y que relata de manera secundaria la vida en el exilio de Pablo Neruda tras un velo de historia de amor, sólo por mencionar algunas.

Pero sin duda el más alto escalón cinematográfico en la década de los noventa en Europa fue una cortesía de los daneses y lleva por nombre **Dogma 95**.

Los directores **Lars Von Trier** y **Thomas Vinterberg** emitieron un voto de castidad con las reglas que dominarían la producción cinematográfica bajo el nombre de Dogma 95⁵⁷, dichas reglas son las siguientes:

⁵⁷ MORENO, Brenda, “El Cortometraje en México”, Universidad Cuautitlán Izcalli. Pág. 43.

Voto de Castidad

Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por:

- 1.- El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).
- 2.- El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente dentro de la escena en la que se rueda).
- 3.- la cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento (o inmovilidad) conseguido con las manos están autorizados.
- 4.- la película tiene que ser en color. la iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
- 5.- los trucajes y filtros están prohibidos.
- 6.- la película no debe contener ninguna acción superficial (Muertos, armas etc. En ningún caso).
- 7.- los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).
- 8.- las películas de género no son válidas.
- 9.- El formato de la película debe ser en 35 Mm.
- 10.- El director no debe aparecer en los créditos.

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

Pronuncio mi VOTO DE CASTIDAD
Copenhage, lunes 13 de marzo de 1995
En nombre de Dogma 95
Lars Von Trier – Thomas Vinterberg.

La principal consigna de este nuevo género buscaba realizar una crítica a los esquemas establecidos y a la caída del arte cinematográfico en las últimas décadas, muchas referencias bibliográficas definen a este momento como uno de los últimos cambios históricos en el cine a nivel mundial.

Pese a que este sistema de reglas ya se venía esbozando por Lars Von Trier desde **“Rompiendo las Olas”** de **1995**, lo cierto es que el primer filme que resume las reglas del voto de castidad casi en su totalidad es **“Festen”** en **1998** dirigida por **Thomas Vinterberg**, cinco años después de publicado el manifiesto. La razón puede atribuirse a que las reglas redactadas por los directores en realidad son difíciles de seguir al pie de la letra, además se dice que el cine dogma nació como una mera broma *entre risas y en tan sólo 45 minutos, aunque en el fondo ellos sabían que hablaban muy en serio*⁵⁸.

En cuestiones técnicas el nuevo género busca dejar la cámara de filmación a la libre influencia de los actores en una escena, más que con el poder que pueda ejercer el director sobre ella, en un enunciado más simple, la cámara abandona el lejano lugar del trípode y el riel y se adentra en la película como un ojo furtivo que nos cuenta la historia.

Las primeras películas que consolidaron al movimiento están firmadas por sus fundadores: **“Los idiotas” (1998)**, de **Von Trier**, **“Mifune” (1999)**, de **Kragh Jacobsen**, y **“The King is Live” (1999)**, de **Kristian Levring**, todos ellos daneses.

El **Dogma 95**, en sus inicios, dividió opiniones, no obstante, en su año de estreno **Festen** ganó el premio del Jurado en el **Festival de Cannes**. Gracias al éxito obtenido por **Vinterberg**, un número importante de directores, no sólo en Europa sino en distintas partes del mundo, adoptaron las reglas del Voto de Castidad para sus propias producciones, lo cual, no necesariamente garantizaba un éxito en taquilla e incluso una buena película, así mismo la “dogmática” serie de reglas son técnicamente imposibles de seguir, si bien sus creadores mencionaron en algunos casos haber violado el manifiesto, algunos otros como **Von Trier**, ahora se dedican a hacer producciones que esbozan en muy bajo grado sus leyes e incluso niegan completamente el movimiento.

Al final del siglo XX, Europa ya había consolidado la manera en que realizaba el cine de autor, lo que devengó en grandes éxitos internacionales y por supuesto en fuertes aportaciones al cine de culto.

LA VIDA ES BELLA

La Vida es Bella (1997, Dir. Roberto Benigni) fue galardonada con más de 50 premios internacionales, entre los que se incluyen tres premios Óscar, el Gran Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes, el César a la mejor película extranjera y un Goya.

El filme está basado en el libro “Al final vencí a Hitler” de Rubino Romeo Salmoni.

⁵⁸ MENESES, Antonio, “El Incomodo Dogma 95”, ÖNDERFILM, México No. 02, junio-julio 2005. Pág. 16.

Bajo esta línea podemos señalar a **“Amélie”** de **2001** dirigida por **Jean Pierre Jeunet** o **“El Pianista” (2002)** de **Roman Polanski**, aunque este sistema ya se venía desarrollando desde finales de los ochenta, ejemplos claros son **“Cinema Paradiso”** de **Giuseppe Tornatore (1989)** y **“La Vida es Bella” (1997)**, ya en la década de los noventa, producción protagonizada y dirigida por **Roberto Benigni** quién es, por cierto, uno de los productores más prolíficos en Italia.

Este fenómeno también está presente en el cine español, que atravesó por un renacimiento después de la caída del régimen de **Francisco Franco** y que desde los ochenta han encontrado en las carteleras internacionales, una plataforma dónde mostrar un cine que apuesta por guiones con un alto grado de complejidad, mas allá de grandes y costosas producciones. Este periodo del cine español está definido por el trabajo de **Pedro Almodóvar, Bigas Luna y Alejandro Amenábar**.

No obstante, el verdadero cine de autor se sigue desarrollando en países como Francia (**“Breakfast on Pluto”** Dir. **Neil Jordan** en **2005**) e incluso es digno de mención el caso de **Michel Gondry** y **“Eterno Resplandor de una Mente sin Recuerdos” (2004)** que pese a ser una coproducción con Estados Unidos, esboza el trabajo de los directores franceses. Así mismo la labor de **Kieslowski** sigue a la vanguardia en el cine polaco con su trilogía de **“Tres Colores: Rojo, Blanco y Azul”** en **1993** y **1994** en orden cronológico.

3.2.- AMÉRICA

En esta región del mundo es difícil encontrar una fuerte producción de cine de culto durante la primera mitad del siglo XX, lo cual, no necesariamente refleja las aportaciones al cine moderno que realiza el cine Norteamericano durante el siglo pasado, para muchos **D. W. Griffith** es el primero en lograr filmes que hoy en día son referentes históricos, pasos obligados en el estudio del cine.

Considerado por muchos teóricos como “El padre del cine moderno” a D. W. Griffith debemos la perfecta aplicación del lenguaje cinematográfico (apenas esbozado por la Escuela de Brighton), lo mismo se le atribuye el nacimiento del largometraje y la creación de la **United Artist** (esta última con el apoyo de **Charles Chaplin**). Pero quizá sus más grandes éxitos hayan sido **“El Nacimiento de una Nación”** de **1915** e **“Intolerancia”** de **1916**, dos superproducciones para esa época que cuentan la historia de los Estados Unidos después de la guerra civil y La Caída De Babilonia, La Pasión De Cristo, la Noche de San Bartolomé y la matanza de los hugonotes en Francia respectivamente. Es a partir de estas dos películas, con más de tres horas de duración, que se unen las piezas del rompecabezas, pues Griffith, no sólo junta lo mejor de las escuelas cinematográficas, sino que también sienta las bases de la narrativa actual y nos brinda la forma cinematográfica que estamos acostumbrados a ver en cualquier filme.

La época de 1908 a 1918 en Estados Unidos fue crucial para su desarrollo futuro pues es en este periodo que se forman los grandes consorcios del cine como lo son la

Paramount, la **Fox**, **Universal** y por último la **Essanay**, de esta última nace **Charles Spencer Chaplin**, que para 1915 ya contaba con 15 películas y un sueldo en incremento, quién después de cerca de 90 filmes se convirtió en la estrella más importante del cine mudo con películas como “**El Chico**” de **1921**, “**Luces de la Ciudad**” de **1931** y “**Tiempos Modernos**” de **1936**. Con una proyección a nivel mundial, Chaplin en la figura del vagabundo increíblemente ingenioso, digno y con valores, sobrevivió al inicio del cine sonoro y es aún en nuestros días el cómico por excelencia, así como el ideal de personaje que cualquier actor quisiera construir.

Hoy en día, el estereotipo del comediante cinematográfico recae sobre Chaplin, inclusive, grandes cómicos del cine mexicano como **Cantinflas** o **Tin Tan** han sido comparados con él, como una forma de acercar a estos últimos a la idea de genialidad que Chaplin representa, no existe una persona en el mundo que conozca un poco de cine y no haya escuchado hablar de él y lo que representó para la cinematografía mundial, la idea del famoso cómico, no sólo como una superestrella sino como un genio creativo rebasa el legado de sus filmes.

Chaplin se mantuvo en el negocio hasta la década de los 50, momento en que fue destrozado por la crítica y lanzado al exilio, vivió sus últimos años en Suiza y murió en la Navidad de 1977.

Para la década de 1920, los productores norteamericanos dominaron el negocio, con lo que grandes directores (entre ellos Griffith, fueron cesados por considerárseles “no rentables”) aún así la escuela cómica norteamericana siempre mantuvo ese elevado control de calidad, los norteamericanos depuraron en suma su estilo de producir cine mudo y aparecen figuras de la talla de **Harold Lloyd y Buster Keaton**⁵⁹ con películas como “**Grandma’s Boy**” de **1922** y “**El Navegante**” de **1924** respectivamente. Así mismo el western logra posicionarse en el gusto público y aparece el primer filme documental en forma: “**Nanook, El Esquimal**”⁶⁰. En otro sentido **Cecil B. DeMille** comanda las dos superproducciones “**Los Diez Mandamientos**” y “**El Rey de Reyes**”, con estos esfuerzos **Hollywood** intentó cubrir todos los gustos a nivel mundial.

A partir de 1930, el cine de los Estados Unidos avanzó a pasos agigantados, con la entrada del **Cine Sonoro** y el **Technicolor**; los norteamericanos hicieron grandes aportaciones a lo que hoy conocemos como el cine de culto clásico. Cabe señalar que las disciplinas en las cuales se desarrolló este tipo de filmes a mediados del siglo XX son muy vastas y eclécticas.

1939 es un año decisivo en la historia del cine, el *Technicolor*⁶¹ entra por la puerta grande del séptimo arte con dos películas que siguen grabadas en la conciencia colectiva: la primera de ellas es la superproducción “**Lo que el Viento se Llevó**” dirigida por **Victor**

⁵⁹ Personaje contrario al de Chaplin, mientras que este era un vagabundo ingenioso, Keaton era un joven rico pero torpe.

⁶⁰ Dir. Robert Flaherty, 1922.

⁶¹ Técnica que reproducía en pantalla las escenas a colores.

Fleming (con la ayuda de cinco directores más) que es para ese año la película más cara y larga del momento con un costo de poco más de cuatro millones de dólares y una duración de 211 minutos, a esta le seguiría “**El Mago de Oz**” del mismo director y año, que cuenta con la participación de **Judy Garland** en el papel de Dorothy. En diciembre “**Blanca Nieves y los Siete Enanos**”, primera producción de la casa **Walt Disney** es estrenada, este es el primer largometraje de dibujos animados rodado a color y el primero de dicha casa productora.

Con Blanca Nieves el éxito de la empresa quedó asegurado; a esta película le siguieron “**Pinocho**” (1940) y una especie de sinfonía visual bastante ambiciosa titulada “**Fantasia**” del mismo año, considerada por la crítica como la obra más artística de Disney, esta película presenta a **Mickey Mouse** como un aprendiz de brujo que con artilugios controla su entorno, a la par de las composiciones de **Paul Dukas** que llevan la batuta en las acciones del filme.

Desde 1935 hasta mediados de la década de los 50, la hegemonía que Disney trazó en materia de dibujos animados se vio reflejada no solo en los Estados Unidos sino también en Reino Unido, Francia, Italia e incluso la Unión Soviética. A los personajes de Walt Disney les siguieron otros más, que posteriormente formarían emporios de diversión infantil de casi el mismo impacto, tal es el caso de las producciones de **Leo Schlesinger** titulados **Looney Toons, Tom y Jerry** y la casa **Hanna-Barbera** por mencionar algunos. Pese a que la casa Disney despuntó niveles de audiencia durante la mayor parte del siglo XX, su cine no tardó en caer en la monotonía y el empalago, el desarrollo de filmes animados más convincentes y dirigido a otros públicos vendría de otra parte del mundo.

En cuanto al cine cómico se refiere Chaplin y su película “**El Gran Dictador**” de 1940, se convirtió en una fuerte crítica política en contra de Hitler y el fascismo italiano; por otro lado, los hermanos **Marx** comenzaron a hacer un tipo de comedia diferente a las clásicas películas de situaciones, hasta entonces explotadas por Norteamérica; así mismo, la escuela documental de Nueva York ampliaba su horizonte y superaba a **Dziga Vertov** y su **Kino-Prada**.

Pero quizá el nombre más importante de ese entonces fue **Orson Welles** y su “**Ciudadano Kane**” de 1941. Welles era un joven productor de radio quien se hizo famoso por su ya bien conocido escándalo con la **Guerra de los Mundos**⁶²; con este curriculum la **RKO** le ofreció un contrato nada despreciable así como la libertad de hacer lo que quisiese con su película, el resultado: “**Citizen Kane**”.

La película relata la historia de **Charles Foster Kane** en una retrospectiva por su vida, desde su infancia hasta su muerte con un solo hilo conductor: la palabra **Rosebud**. *Citizen Kane*, parodia-homenajea la vida del entonces vivo **William Randolph Hearst**, magnate de los medios norteamericanos. Filmada en un tiempo *record* con una producción impecable, durante años repudiada y admirada, esta cinta es considerada la mejor película de la

⁶² Programa de radio transmitido el 30 de Octubre de 1938 a manos del Teatro Mercurio (liderado por Welles), la transmisión a manera de noticiario creó una histeria colectiva que pudo terminar en fatalidad.

EL CINE DE CULTO

historia. El cineasta, crítico e intelectual galo **Francois Truffaut** escribió posteriormente: *“Citizen Kane” se convirtió en el paradigma del montaje interno y de una nueva comprensión del realismo en el cine, mientras que para numerosos teóricos y críticos fue objeto de fundamentales reflexiones acerca de la teoría cinematográfica*⁶³.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la cinematografía norteamericana se vería influenciada por este suceso y sería reflejado en filmes como **“Casablanca” de 1942**, dirigida por **Michael Curtiz**, historia que inmortalizó a **Humphrey Bogart** e **Ingrid Bergman**. Por otro lado, un inglés llamado **Alfred Hitchcock**, quien radicaba en Norteamérica para ese entonces, comenzó en 1940 su larga racha de exitosas películas con **“Rebecca” (1940)**; pero la película más representativa de este periodo se tituló **“La Sombra de una Duda” de 1943**.

Luego de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, la crisis del veintinueve y el periodo de cacería de brujas por parte del senador Joseph McCarthy, la producción cinematográfica de los Estados Unidos se desplomó hasta puntos críticos, en donde se podía contabilizar únicamente unos 250 filmes anuales y no fue hasta ya entrados los años sesenta, cuando la revolución cultural anglosajona, así como la apertura de los tabúes sociales como el sexo, la música rock y el uso consciente de drogas devengó en la reactivación de la maquinaria económica cinematográfica.

Dicho sea de paso, esta revolución ideológica también propició una nueva explosión de filmes que hoy consideramos de culto pero que se desarrolló en dos bandos distintos, por un lado el cine rosa producido para la población norteamericana de la postguerra y aquellas producciones que pugnaban por una óptica diferente, consecuencia de los acontecimientos sociales y políticos que transcurrían en la nación y que reflejó durante cerca de veinte años un fuerte vínculo en el que el séptimo arte funcionaba como una ventana hacia el mundo desde Estados Unidos y que explicaba la forma en que su sociedad observaba lo que sucedía dentro de sus muros.

El modelo de icono juvenil, tan socorrido en estos días fue representado en ese entonces por dos grandes leyendas de la pantalla grande: **James Dean**, joven del estado norteamericano de Indiana quien se convirtió en leyenda gracias a su papel de **Jim Stark** en **“Rebelde sin Causa”** dirigida por **Nicholas Ray** en **1955**; la trama era sencilla, un muchacho adicto a los problemas y a la velocidad, es protegido por su familia quien intenta



⁶³ FAULSTICH, Werner, *Cien Años de Cine*, Editorial Siglo XXI, México 1993. Pág. 18.

hacerle entender sus malos pasos, pero el amor de una chica y su orgullo lo llevarán a un desenlace trágico.

Para la juventud de los tiempos de la guerra fría, Dean representaba una generación en contra del sistema y de los valores de la clásica familia americana de la década de los 50. Por otro lado, su contraparte femenina era una bella joven de Los Ángeles cuyo nombre era Norma Mortenson, aunque en Hollywood era conocida como **Marilyn Monroe**. A esta emblemática actriz se le recuerda por películas como **“Los Caballeros las Prefieren Rubias” (Dir. Howard Hawks, 1953)** y **“Una Eva y dos Adanes” (Dir. Billy Wilder, 1959)**. Siempre una figura pública, misteriosa y uno de los estereotipos de belleza americana, Marilyn Monroe es quizá el icono más representativo del cine norteamericano.

Otros grandes referentes de la cinematografía anglosajona en esta etapa son **Gene Kelly, Liza Minelli**, los directores **Cecil B. DeMille y William Wyler** con sus **“Diez Mandamientos” de 1956** y **“Ben-Hur” de 1959**, ambas protagonizadas por el actor **Charlton Heston**. Pero quizá la figura más importante de esta etapa histórica sea **Alfred Hitchcock**, quien en esos años desarrolló sus grandes historias y se consagró como el amo del misterio con películas como **“Vértigo” de 1958**, **“Psicosis” de 1960** y **“Los Pájaros” de 1963**.

En cuanto al fenómeno conocido como el cine de autor, que fue tan socorrido en la Europa de estos años, encontramos que los norteamericanos también realizaron su propia versión de este formato cinematográfico, que pugnaba por atacar otro tipo de público, diferente de aquel que llenaba las salas de exhibición a lo largo de todo el país. A finales de la década de los 60, el artista plástico y líder de opinión **Andy Warhol** incursiona en el cine a través del director **Paul Morrissey** en películas cargadas de erotismo y crítica social como **“Flesh” de 1968** y **“Blood for Dracula” en 1974**, protagonizada por **Udo Kier**.



El caótico paso a la década de los setenta estuvo precedido por fuertes cambios sociales a nivel mundial, así como el nacimiento de distintas contraculturas, es necesario hacer mención de estos sucesos, ya que son los que definirán los tópicos bajo los cuales se regirá el cine (tanto de autor como el comercial), en esta línea podemos mencionar las revueltas estudiantiles de finales de los sesenta, la apertura a las drogas de mayor fuerza, la guerra de Vietnam y un sin número de cambios políticos, así como la búsqueda de la sociedad juvenil por un voto de peso en las decisiones sociales en la mayor parte de los países desarrollados e inclusive en pleno desarrollo.

EL CINE DE CULTO

Durante los inicios de esta década algunos estudiosos del tema afirman que esta pudo haber sido la última edad de oro del cine estadounidense, aún así, la mayor parte de estas cintas tuvieron que ver con material extranjero, posiblemente, eso pudiera referir sus elementos importantes y diferentes del **establishment** norteamericano. El éxodo de directores y demás talento internacional a la nación norteamericana, es un fenómeno que durante los setenta no perdió vigencia, tal es el caso de **Roman Polanski**, director polaco naturalizado francés que rodó en **1974 “Chinatown”**.

En este periodo tres directores en específico definirán la década por sus aportaciones, no sólo de índole artístico sino también destaca la manera en que se apropiaron del sistema económico del cine, por lo que fungen como artistas, pero también como grandes empresarios (aun en nuestros días), estos tres nombres son: **George Lucas, Steven Spielberg y Francis Ford Coppola**. A este último debemos una de las trilogías más representativas del cine norteamericano: **“El Padrino”**, cuya primer cinta vio la luz en **1972**.

Por otro lado Lucas es un director consagrado y quizá el estandarte de este trabajo de investigación pues su saga **“La Guerra de las Galaxias”**, iniciada en **1971** son las películas que más han influenciado en la sociedad mundial desde los años setenta a la fecha y por último Spielberg, que en **1975** estrena **“Tiburón”**, película que lo hiciera saltar a la fama.

Personajes que después de impresionantes éxitos taquilleros, no fueron absorbidos por el **mainstream** sino que ocuparon su boga en los altos círculos de ejecutivos del séptimo arte para fundar sus propios imperios multimillonarios.

Aunado a lo anterior, hay directores no tan encaminados a la parte comercial del cine y con propuestas interesantes, tal es el caso de **Martin Scorsese** y películas como **“Taxi Driver”** de **1976**, considerada una de las 100 mejores producciones de todos los tiempos y en la cual podemos ver a un semi-maduro **Robert de Niro**, pero a una infantil **Jody Foster** en una sórdida historia de los bajos fondos de Nueva York, donde un vengador solitario, libera a una joven prostituta de la opresión de su proxeneta.

Lejos de la genialidad de Scorsese (claramente reflejada en la pantalla) y de la ya por demás mencionada potencia histriónica de Robert de Niro para este papel en específico; Taxi Driver es importante porque es una de las películas en donde, por primera vez, se retrata a la figura del excombatiente de Vietnam como un hombre incapaz de reincorporarse a la sociedad por los distintos traumas acaecidos en la guerra, por tal motivo, sus reacciones son mayoritariamente violentas ante situaciones límite, un estigma en los veteranos de la milicia que aun en nuestros días sigue siendo adaptado a las historias con temáticas similares.

Continuando un poco sobre esta línea dedicada a Vietnam, una película que refleja una visión muy particular de este tema es **“Apocalipsis Ahora”** en el año de **1979** bajo la dirección de **Coppola** y que cuenta con la participación de **Martin Sheen** y el ya



consagrado **Marlon Brando**. Apocalipsis Ahora es una película que raya en lo onírico, pero es sin duda una magna producción que por momentos revela un Vietnam hasta ese entonces negado por la opinión pública anglosajona.

Durante esos diez años, es cuando surge un sistema de medición del éxito cinematográfico que en gran medida niega las virtudes de un filme y lo encadena a su éxito económico, pues alrededor de 1975 es cuando se comienza a utilizar las cifras de entrada en taquilla de la primera semana de estreno de una película, por tal motivo, los grandes consorcios buscan una recuperación efectiva y rápida y el éxito de una producción es definido por su derrama económica, sin importar las aportaciones artísticas que el filme pueda ofrecer.

Está por demás mencionar que este sistema es aceptado de buena gana por los grandes consorcios y es aun en nuestros días el método que se utiliza, inclusive en nuestro país, sin embargo, este fenómeno, consecuencia del monopolio ejercido por las grandes corporaciones hollywoodenses, poco o nada ha influenciado la forma en que las sociedades, no sólo norteamericanas, sino de todo el mundo adoptan el cine de culto, pues, como lo mencioné en el capítulo anterior, el éxito en taquilla es una característica paralela al éxito del cine de culto, aunque, bajo ninguna circunstancia se representan como elementos contrarios.

Mucho se puede mencionar acerca de los setenta en los Estados Unidos, si bien, no hay una escuela cinematográfica norteamericana ya para esos años, muchos géneros alcanzaron niveles de madurez impresionantes, tal es el caso del cine de terror, que encontró en este periodo uno de sus más grandes repuntes.

“**El Exorcista**” de **1973**, es el ejemplo más importante, dirigida por **William Friedklin** es la meca del cine de terror, está por de más mencionar el argumento del filme

EL CINE DE CULTO

pues es dudoso que alguien no la haya visto alguna vez o desconozca por lo menos las características bajo las cuales se cimienta la historia. Entre los elementos dignos de mención en *El exorcista* están que, simplemente nunca un filme había causado tal nivel de perturbación en el espectador, todos conocemos la serie de historias acerca de los días de cartelera de esta producción, en los que una ambulancia estaba fuera de cada complejo cinematográfico y que en ocasiones personas sufrían de infartos en los momentos críticos de la película.

Así mismo es curioso que un infante (**Linda Blair**) causara tanto miedo en la sociedad, fenómeno que se repite en películas como **“El Bebé de Rosemary”** de **Polanski**. Quizá este es un reflejo del temor que cundía en la establecida sociedad norteamericana ante una juventud ya desinhibida y en contra de las formulas mundanas y retrogradadas.

Por otro lado, **Tobe Hooper** descubrió en **“La Masacre de Texas”** de **1974**, la fórmula perfecta del filme de terror contemporáneo, la premisa es simple: Un desquiciado con máscara, un grupo de jóvenes en edad del despertar sexual y un pueblo o ciudad extraños y siniestros, lo demás ya todo el mundo lo conoce. Seguramente el sistema anteriormente descrito nos puede parecer común, pero para ese entonces el público se arremolinaba en las salas para poder ver a **“Leatherface”** en acción, pues es posiblemente el primer asesino por el cual la afición siente simpatía. La importancia de la masacre de Texas es irrefutable, simplemente, después de esta película, la mayor parte del cine de terror norteamericano fue igual.

Sobre la línea fantástica pero fuera del terror, en **1978** nace un género que en los últimos años ha encontrado un segunda aire, el de los personajes de cómics, que se inicia en ese año con **“Superman”** de **Richard Donner** y adaptaciones como la de **“Star Trek”** basada en la serie televisiva de culto del mismo año.

Por otro lado, un cine sofisticado de la escena neoyorkina vio la luz bajo la batuta de **Woody Allen**, con películas como **“Sueños de un Seductor”** de **1972** y **“Annie Hall”** de **1977**. Allen es un director muy personal, que tuvo problemas para ser entendido en sus principios, su sistema para contar una historia es dogmático: Un guión personal, basado en la vivencia del director, con él mismo como protagonista y un número elevado de diálogos aparentemente sin importancia e incluso sin sentido pero que encierran un clímax muchas veces gratificante.

Entre los actores y actrices más importantes de esta década podemos mencionar a **Harrison Ford, Dustin Hoffman, Robert de Niro, Al Pacino, Robert Redford, John Travolta** y mujeres como **Meryl Streep, Susan Sarandon, Jessica Lange, Jane Fonda** y **Jodi Foster** por mencionar algunos, aunque cabe señalar que la mayoría de los actores surgidos en esta generación aun siguen vigentes en nuestros días.

Para la década de 1980, los conflictos mundiales quedaban cada vez más enterrados por el pasado, si bien, la paz mundial es una cuestión utópica, la estabilidad social y económica en muchas partes del mundo se hace notar.

La juventud anglosajona había abandonado las causas sociales y al búsqueda de la espiritualidad, reflejo claro de la cultura *hippie*; en la década naciente, el consumismo es la regla general en los adolescentes y jóvenes adultos de América. El cine nacional y en buena parte a nivel global, cambia el sistema de producción cinematográfica para condicionarlo a través del poder de convocatoria de una película, con más de 250 filmes anuales en Estados Unidos, la mayor parte de ellos taquilleros, se financian producciones con cierto grado de valor artístico, no obstante, la hegemonía de Spielberg y Lucas rige el mercado de los ochenta.

En una aparente huida de la realidad, las salas cinematográficas se atiborran para poder ver películas fantásticas como **“E.T. El Extraterrestre” (1982) de Spielberg**, que es por mucho, la cinta más taquillera de esa década con un argumento por demás conocido y revisado en los medios de comunicación. Así mismo, el terror en su forma masificada se materializa con cintas como **“Halloween” (1979, Dir. John Carpenter)** y las series de **“Viernes 13” (1980, Dir. Sean Cunningham)**.

Incluso los tópicos del miedo se usaron en otros ámbitos, en el espacio exterior estaba **“Alien” (1979, Dir. Ridley Scott)** y en el futuro **“Terminator” (1984, Dir. James Cameron)**, sería fácil canalizar estas películas a la ya repasada cultura del miedo en los Estados Unidos, si bien ese es un tema que escapa a nuestro objetivo es inconfundible que el séptimo arte se vio influenciado por esta tendencia en los ochenta.

El cine fantástico, la ciencia ficción y las historias poco realistas, desataron un boom de películas taquilleras con las temáticas más variadas y nunca utilizadas para esos filmes hasta entonces. **“Blade Runner” (1982, Dir. Ridley Scott)**, **“Volver al Futuro” (1985, Dir. Robert Zemeckis)**, **“Gremlins” (1984, Dir. Joe Dante)** son sólo unos ejemplos de la tendencia.

Por otro lado, el mito del superhombre gringo llega a su madurez con personajes como **“Rocky” (1979, Dir. John Avildsen)** o **“Rambo” (1982, Dir. Ted Kotcheff)** por mencionar algunos, estereotipo que ya venía dibujándose desde años atrás.

Como lo mencioné a principios del apartado, un número importante de películas taquilleras favorecieron en gran medida que se colaran proyectos y realizadores importantes y con propuestas de valor, tal es el caso de **David Lynch** con **“El Hombre Elefante”** realizada en el año de **1980** y las aportaciones de cineastas extranjeros como **Wim Wenders** (**“Paris-Texas” 1984**) y **Milos Forman** (**“Amadeus” 1984**, protagonizada por el hoy filántropo **Bob Geldof**). Trabajos que se suman a una de

BLADE RUNNER

A pesar de tener el aspecto de una película de acción, Blade Runner contiene un número inusualmente amplio de niveles dramáticos. Como obra del género cyberpunk le debe mucho al cine negro, pues contiene y explora convenciones tales como la mujer fatal, la narración en primera persona a lo Raymond Chandler (narración que no se encuentra en versiones posteriores) y la cuestionable perspectiva moral del héroe —extendido aquí para incluir el lado humano del personaje, así como la cinematografía oscura y sombría.

las décadas más prolíficas de cine de culto de la región.

Para 1990 los Estados Unidos se acercaban a casi 30 años del dominio de Spielberg y Lucas, claro ejemplo de este control lo demuestra el monstruo mediático **“La lista de Schindler”** de **1993** y las últimas tres películas de la **Guerra de las Galaxias** cuyo capítulo uno se estrenó en **1999 (“La Amenaza Fantasma”)**. No obstante, de la misma forma en que los daneses negaban las fórmulas establecidas con el Dogma 95, una camada de nuevos directores se proponía hacer lo mismo en América, para devolverle a los anglosajones un poco de propuesta cinematográfica alejada de los grandes éxitos en taquilla y superproducciones masivas.

Quizá el nombre más importante de la década de los 90 en Norteamérica en cuanto cine se refiere sea el de **Quentin Tarantino**, cineasta nacido de un grupo de adictos a las películas clásicas y en contacto con los bajos fondos de una sociedad ávida de contar sus historias. Tarantino no sólo escribe y actúa, sino que también dirige, su nombre aparece en menor o mayor medida en los trabajos de gente como **Oliver Stone (“Natural Born Killers”** de **1994** con un guión del oriundo de Knoxville), **Robert Rodríguez (“Del Crepúsculo al Amanecer”** de **1996)** y **Tony Scott** con **“Amor a Quemarropa”** de **1993**.



Incluso este periodo del cine norteamericano fue conocido como el **Tarantinismo**, apócrifo movimiento que sin duda está coronado por películas como **“Perros de Reserva”** de **1992** y por supuesto **“Tiempos Violentos”** de **1994**, producción que causó un revuelo internacional, que aun a más de 10 años de estrenada sigue cosechando seguidores y que catapultó no sólo a Tarantino a la fama sino también volvió de la tumba a **John Travolta** y a **Bruce Willis** quienes fueron colocados en el mapa de nuevo.

A la propuesta de este director le siguen las de **Spike Lee**, **Los Hermanos Cohen**, **James Ivory** y un director que merece una mención aparte: **Tim Burton**.

Con un estilo que recuerda en gran medida a la estética del expresionismo alemán y una narrativa literaria influenciada por el romanticismo, Burton es un director que con el tiempo fue depurando su manera de contar películas, entre las cintas realizadas por este cineasta en la década de los noventa, podemos mencionar **“El Joven Manos de Tijera”**

de **1990**, **“Batman Regresa”** de **1992** o **“Ed Wood”** de **1994**. Aunque su filmografía durante estos diez años es mucho más amplia, estas son posiblemente las producciones que más lo definen durante estos diez años.

Aunado a una propuesta visual infantil con un fondo de crítica hacia los adultos, **Tim Burton** tiene una manera muy específica de contar una historia, misma que no se parece a la de nadie e incluso que no se parecen entre sus películas, aunque siempre está fuertemente dibujada la mano del director.

Asimismo los noventa fueron un periodo de cambio de estafeta en el que muchos actores ya consagrados en la pantalla, dieron el riesgoso paso para convertirse en productores, directores o simplemente ejecutivos de la industria cinematográfica, sin dejar de lado en ciertas ocasiones su trabajo histriónico. Resaltan el caso de **Clint Eastwood** con **“Los imperdonables”** de **1992**, **Tom Hanks** con **“The Wonders”** de **1996**, **Al Pacino** con **“Looking for Richard”** de **1996** y el más favorecido con esta situación **Mel Gibson** y la superproducción **“Corazón Valiente”** estrenada en el año de **1995**.

Para terminar este ciclo, la casa productora **Disney** estrena los que son para muchos los últimos dos éxitos taquilleros de su colección: **“La Bella y La Bestia”** de **1991** y **“El Rey León”** de **1994**, por otro lado, en estos años se da inicio a dos géneros que hoy en nuestros días han cobrado un éxito duradero, estos son: Las adaptaciones de un Best-seller: **“Parque Jurásico”** (Dir. **Steven Spielberg, 1993**) y la versión cinematográfica de un videojuego o cómic como **“Mortal Kombat”** (Dir. **Paul W.S. Anderson, 1995**).

Contrariamente al número importante de propuestas de valor en los años noventa, la película que define a la década es **“Titanic”**, superproducción y éxito taquillero realizado por el director **James Cameron** en el año **1997** y que arrasa en la ceremonia de los Oscars con once preseas (número nunca antes obtenido por una película), si bien el número de superproducciones aumenta y el mercado rige al arte cinematográfico es también en estos diez años cuando se comienza a esbozar el concepto de **Indie**, que es un cine alejado de las corporaciones pero que de igual manera no comulga con la careta ya casi desdibujada del cine independiente gringo, tal es el caso de directores como **Vincent Gallo** y su **“Buffalo '66”** (**1998**) que pese a que cuenta con la participación de una estrella como **Cristina Ricci**, esta es una película surgida de la nada y con recursos ínfimos, pues el mismo Gallo la escribe, dirige, protagoniza e incluso compone parte de la música.

En resumen es difícil definir al periodo comprendido entre 1990 y 1999, sobre todo porque es en este punto donde el cine de autor a nivel mundial toma esa forma y



EL CINE DE CULTO

fuerza de la que hoy goza, así mismo el público de los noventa pugna por una propuesta visual y narrativa interesante, más allá de los efectos especiales y los actores y actrices de moda, empero, ese cambio en las preferencias del público se materializa de manera más homogénea durante los siguientes años a la fecha.

Situación muy diferente la que ocurre durante la primera década del siglo XXI, dónde el cine de culto ha abandonado por completo su forma esquiva y furtiva y se consagra como un fenómeno perfectamente identificado no sólo por los estudiosos del tema sino también por el público, que poco a poco se siente más atraído hacia este tipo de cine y las implicaciones sociales que detenta.

Con este contexto podemos mencionar dos bandos importantes: por un lado el cine independiente ha cobrado en estos últimos años una fuerza equiparable a la de las grandes corporaciones, por otro lado, el cine comercial en su modalidad de coproducción apuesta por historias más propositivas y con nombres surgidos del cine artesanal en sus filas.

Por un lado, consagrados actores como **Clint Eastwood** se convierten en verdaderas instituciones que demuestran su “colmillo” con cintas como **“Million Dollar Baby”** de **2004**, así mismo sangre nueva y contestataria como en el caso de los hermanos **Larry y Andy Wachowski** presentan cambios importantes en la propuesta visual con un cine hecho casi en su totalidad por efectos especiales, de ahí que pudiéramos ver grandes éxitos taquilleros como la saga de **“Matrix”** en **1999**, misma que culminó en **2003**. Se dice que después de estas películas, todas las cintas de acción y ciencia ficción fueron iguales, por lo menos durante varios años.

Si bien, un buen número de historias originales tienen un éxito contundente, las adaptaciones de novelas, videojuegos o cómics son una mina de oro para las grandes corporaciones, mismas que voltean a ver a un público cada vez más numeroso de seguidores de estos rubros, entre los casos más representativos del género están: La trilogía del **“Señor de los Anillos”** basada en el exitoso universo creado por **J.R. Tolkien** y dirigida en **2001** por **Peter Jackson** (director que en sus inicios fue independiente e incursiono en el género del **Gore**), quien es un ejemplo interesante de la globalización, ya que la trilogía es una coproducción Estados Unidos, Nueva Zelanda, Japón y Francia. Por otro lado **“Harry Potter y La Piedra Filosofal”**, saga que inicia el mismo año con distintos directores, hace lo propio en el mercado infantil y adolescente.

Por su parte, en los cómics, **Spiderman (Dir. Sam Raimi en 2002)** es el primer éxito taquillero de la empresa **Marvel** (recordemos que **DC Cómics** ya había iniciado el género con **Superman (Dir. Richard Donner en 1978)** y **“Batman”**, con excelentes resultados, aunque el nombre más importante en este tema es **Frank Miller** y los personajes de **“Sin City”**, cinta que logró reunir a grandes rebeldes de la década pasada como **Robert Rodríguez y Quentin Tarantino** en el año de **1995**.

En el caso de los videojuegos la lista es aún mayor con cintas que van desde **“Resident Evil” (Dir. Paul Anderson, 2002)**, **“Tomb Rider” (Dir. Simon West, 2001)** hasta la superproducción **“Final Fantasy” (Dir. Hironobu Sakaguchi, 2001)**

cinta que levantó un revuelo internacional por el exagerado grado de detalle para con los personajes digitales que se acercaban en demasía, en ciertos momentos, a personas reales en escenarios reales.

En otros rubros el término **Indie** se institucionaliza, mismo que pugna por un distanciamiento de los mercados y el **mainstream**, fenómeno social que provocó que muchas de las grandes distribuidoras crearan filiales dedicadas en su totalidad a este sistema de producción, de esta división surgieron interesantes proyectos como el de **“Perdidos en Tokyo” (Dir. Sofia Coppola, 2003)** y **“Juno” (Dir. Jason Reitman, 2007)**.

Por último, en recientes años, Norteamérica ha permitido la consagración de grandes directores que nunca han podido caer en las fórmulas convencionales, tal es el caso de **Tim Burton** y sus cintas **“Charly y la Fábrica de Chocolate” (2005)**, **“El Cadáver de la Novia”** del mismo año y **“Sweeny Todd”** de **2007** y **Quentin Tarantino** con **“Kill Bill Vol. I y II”** de **2003** y **2004** respectivamente, sólo por ejemplificar.

Si bien, América no se encuentra representado totalmente por los Estados Unidos en materia de producción de cine de culto, es una realidad que este es el lugar donde mayoritariamente se realiza este tipo de cine, lo anterior puede ser una consecuencia de la necesidad de la sociedad norteamericana por apropiarse de un estandarte, sin importar si este es de índole político, religioso o en este caso artístico.

No obstante en lugares de América como Cuba, Venezuela, Colombia y por supuesto México y Brasil, el cine de culto también es una realidad, así como los directores de culto, sus actores y actrices, que han logrado que el mundo volteé la mirada hacia esta región.

En el caso de México, yo podría aventurarme a señalar que las primeras películas de culto nacionales surgieron durante la época del cine de oro, la cual logró su potencia internacional debido a que Europa y Norteamérica estaban inmiscuidos en una batalla política que dilapidaba recursos materiales y humanos necesarios para la producción de películas y que tuvo como consecuencia la disminución de cintas extranjeras en el país y una demanda cada vez más elevada de cine mexicano.

El **Star System** de estos años fue uno de los más sólidos de la historia, entre 1940 y 1945 varios nombres regían el gusto del público: **Pedro Armendáriz, Mario Moreno “Cantinflas”, María Félix, Dolores del Río, Pedro Infante y Jorge Negrete**, aunados a ya reconocidos directores como **Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y Emilio Fernández**.

Este último debutó en **1941** como director con el filme **“La Isla de la Pasión”**, producción a la que seguirían **“Flor Silvestre” (1943)**, **“María Candelaria” (1943)** y **“La Perla” (1945)**, esta última considerada por algunos críticos como la obra cumbre de la cinematografía mexicana y que daría fama mundial no sólo al cine nacional y a su director, sino también al equipo de producción entre los que estaban **Gabriel Figueroa** en la



fotografía y el guionista **Mauricio Magdaleno**.

En el caso de *Pedro Infante*, la década de los cuarenta lo convertiría en la figura en pantalla más importante de la Época de Oro, cintas como “**Nosotros los Pobres**” (1947), “**Los Tres García**” (1946) y “**Ustedes los Ricos**” (1947), las tres de **Ismael Rodríguez**, son ejemplos de la manera en que se consagró la figura del cantante bonachón que lo mismo encarnaba un

policía en motocicleta, a un convicto boxeador o simplemente un sacerdote travieso. Pero es precisamente esta figura quién se encargaría de sepultar la etapa más prolífica del cine mexicano con su muerte el **15 de abril de 1957**.

Con todo y los problemas que atravesó el cine nacional en esos años, de la década de los cincuenta son dignos de mención dos aspectos, mismos que servirán para definir estos años en la historia del séptimo arte mexicano:

Primero: El inicio de los trabajos de filmación del español **Luis Buñuel** en México, de los cuales el más representativo es “**Los Olvidados**” de **1950**, que pese a las fuertes críticas no sólo nacionales sino internacionales, abriría las puertas de otros trabajos de la misma calidad como “**Nazarín**” de **1958**, cuyo guión estuvo basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós y en **1962** “**El Ángel Exterminador**”, protagonizada por **Silvia Pinal**, quién después de un importante currículum en el cine nacional encontró la fama internacional que la definió en los años venideros precedida por sus trabajos con Buñuel.

Segundo: De esta década datan los primeros intentos de películas ambientadas en la lucha libre, que si bien pudiera parecer un hecho sin mención digna, abriría las puertas para lo que hoy en día es sin duda, el caballo de batalla del cine de culto mexicano, es decir, el cine de luchadores, capitaneado por el **Santo** y cuya fama es indiscutible, no sólo dentro de las fronteras mexicanas, sino también a nivel mundial. **Chano Urueta** es el mesiánico director que se apunta la primera película de este tipo titulada “**La Bestia Magnífica**”, en el año de **1952**.

VIRIDIANA

Película Ibero-Mexicana dirigida por Luis Buñuel que en 1961 ganó La Palma de Oro, máximo galardón del Festival de Cannes y que fue prohibida durante mucho tiempo en España, porque se creyó que su historia mostraba una crítica a la caridad por la caridad misma frente a la generación de trabajo, además de una sátira del idealismo cristiano.

Está basada en la novela Halma, de Benito Pérez Galdós, concebida como una continuación de Nazarín.

Aunque con pocos eventos en su haber, los cincuenta son un periodo mucho más fácil de definir que los turbulentos sesenta y su trágica marcha por la libertad, que si bien es un aspecto que se repite en la mayor parte de las urbes de esos tiempos, marcó con un estigma todas las aristas de la vida social y política mexicana.

Para los años sesenta, **Alejandro Jodorowsky**, cineasta, terapeuta, chamán moderno, escritor, dibujante y poeta de origen chileno, es uno de los aportes internacionales de un sospechoso cine mexicano, y por sospechoso me refiero a que pese a que los libros no definen su producción como mexicana, es indudable que las películas que rodó Jodorowsky en el país, fueron hechas con capital, mano de obra y apoyo de la maquinaria industrial (si bien independiente) de cineastas nacionales.

La filmografía de Jodorowsky nace en Francia en el año de **1957**, con un cortometraje llamado "**La Corbata**" y no fue hasta después de una década cuando estrena "**Fando y Lis**" (**1968**), basada en una obra de teatro del mismo nombre de **Fernando Arrabal** y que cuenta la historia de una pareja de amantes, en la que él ofrece a su amada a los más extraños y bizarros personajes; gracias a este excéntrico trabajo el director de origen chileno tuvo que huir del Festival de Acapulco de ese año, debido a un intento de linchamiento, en el que el mismo "**Indio**" **Fernandez** sacó su arma para disparar a matar. Lo anterior puede atribuirse a un personaje dentro del filme que claramente es una alusión a **María Félix**, que para ese entonces aún se mantenía como la máxima diva mexicana, quien engulle un gorrión para después mencionar la trágica frase "Me debo a mi público...".

El éxito internacional de Jodorowsky vendría con su segundo filme en el país, titulado "**El Topo**" de **1970**.

El efecto de "**Fando y Lis**", es interpolado en muchos sentidos, ya fuera por lo ofensivo de la crítica a la comunidad artística mexicana o por el carismático recibimiento del filme en los transgresores círculos de intelectuales en el país. El Topo es una especie de **cabrito-western**, con elementos oníricos y viscerales manifestaciones de religiosidad que logró una fama internacional que inclusive inició la leyenda de la amistad de Jodorowsky con el líder de *The Beatles*: **John Lennon**, quién entusiasmado por el trabajo del director financió su tercer filme en menos de cinco años: "**La Montaña Sagrada**" de **1973**, filme que retrata un país latinoamericano a la más pura tradición del **Cyberpunk** con un Mesías alejado de todo convencionalismo, inmerso en la historia existe una fuerte crítica religiosa (presente en todos los trabajos de Jodorowsky), así como las primeras impresiones del temor a la tecnología y a los estados totalitarios, que hoy en día dominan gran parte de las historias a nivel internacional.

Si bien, existe un cuarto y último trabajo en México de Alejandro Jodorowsky llamado "**Santa Sangre**" a principios de la década de los ochenta, es una realidad que un lustro bastó para demostrar la histórica influencia del chileno no sólo en la cinematografía mexicana sino también internacional. Es difícil definir tanto la estética como el trabajo literario de Jodorowsky, aquel que haya visto una película suya, sabrá que no es un director digerible con facilidad y que por más que uno lo intente, al final sabrá que sus películas son

EL CINE DE CULTO

verdaderos tragos amargos de magnificencia, el propio **Carlos Monsivais** lo define de la siguiente manera:

A la distancia, creo que Jodorowsky, más que a los prejuicios normales, desafió y profundamente, a la capacidad de entendimiento literario y escénico, de funcionarios y buenas conciencias. Y lo que en él más irritó fue su idioma inasible. Una mentada de madre se entiende; un acto escénico, poblado de símbolos y actos gratuitos, no. Alejandro Jodorowsky, por razones entendibles, libró una batalla solitaria contra la censura. Sin publicaciones que le diesen continuidad a la protesta, ni grupos de intelectuales que sistematizasen la campaña en pro de las libertades de expresión, Jodorowsky se defendió, aceptó lo inevitable (el cierre de sus obras) y persistió⁶⁴.

Pese a que Monsivais, posiblemente se refería más al impacto social de Jodorowsky, en una comunidad nacional que no dista mucho de la actual, con su doble moral y aires de intelectualismo hipócrita, es innegable la influencia del artista en muchos de los cineastas transgresores actuales, que ven en Jodorowsky una mítica leyenda del cine fuera de todo convencionalismo, que nunca pudo ceder al aparato mediático ni a una industria cada vez más en decadencia, sino que buscó la crítica y autocrítica en todo momento y que ahora en nuestros tiempos es uno de los sacerdotes del cine independiente en el mundo.

Una vez terminada la década de los setenta, es bien conocido por todos aquellos estudiosos del tema el clásico bache artístico por el que atravesó el cine nacional con la explotación del **soft porn** del cine de **ficheras** en los ochenta y el mal llamado nuevo cine mexicano en los noventa, que no es más que la consagración de una industria nacional cinematográfica y que poco o nada aporta al desarrollo del cine de culto mexicano.

Sin embargo, de este periodo también destaca el nacimiento de las carreras de los tres máximos ídolos de la industria cinematográfica moderna en el país y que durante la última década han encontrado un éxito internacional gracias a sus noveles trabajos dentro de las fronteras mexicanas.

Alejandro González Iñárritu, quién después de su nominación al Oscar en 2001 por **“Amores Perros” (2000)**, realizó **“21 Gramos” (2003)** y posteriormente **“Babel” (2006)** (trilogía escrita por el guionista



⁶⁴ TRUJILLO MUÑOZ, Enrique, *Biografías del futuro: La Ciencia Ficción Mexicana y sus Autores*, UABC, México 2000, Pág. 132.

Guillermo Arriaga) estas dos últimas con capital y mano de obra norteamericana. Misma situación ostenta **Guillermo del Toro** que en estos tiempos es uno de los directores de ciencia ficción más prolíficos y reconocidos a nivel mundial con películas que van desde **“Blade I” (1998)** y **“Blade II” (2002)**, **“Hellboy” (2004)**. Fenómeno singular por el cual atraviesa **Alfonso Cuarón** quién a diferencia de sus dos compañeros anteriores ha logrado combinar el trabajo de dirección tanto en Estados Unidos como en Inglaterra y la República Mexicana, entre sus trabajos son destacados **“Great Expectations” (1998)** de nacionalidad anglosajona y adaptación de la famosa novela de **Charles Dickens**; **“Harry Potter y el Prisionero de Azkaban” (2004)** considerada por la crítica como la mejor película de la saga, sellada bajo nacionalidad inglesa y por último **“¡Y tu Mamá También!” (2001)** co-dirigida con su hermano **Carlos Cuarón** en locaciones mexicanas.

En la parte sur del continente, el cine brasileño demostró, de la misma forma que el cine mexicano, que durante la última década también podía producirse cine de culto en la zona de Latinoamérica, el caso de Brasil es un tanto curioso, por la fuerza con la que impactó en los últimos años al público mundial y logró que su cine fuera adoptado por la audiencia.

De estos últimos veinte años del cine brasileño, se pueden mencionar tres películas como las más representativas de dicho periodo: **“Ciudad de Dios”** del ahora internacional director **Fernando Meirelles**, **“Amarillo Mango”** dirigida por **Claudio Assis** y **“Madame Satá”** de **Karim Ainouz**, curiosamente las tres películas del **2002**, éxitos internacionales que colectaron premios y reconocimiento, además de un ejercito de seguidores de un nuevo cine brasileño que si bien es tímido, busca complacer los gustos más distintos, pero sobre todo fiel a la realidad de uno de los países de Latinoamérica que está en la lucha por su mejora social, política y artística.

3.3.- ASIA

El cine oriental siempre se ha caracterizado por las grandes diferencias que existen entre este y el que se produce en otras partes del mundo, lo anterior, puede ser un reflejo de las *sui generis* culturas que convergen en la región y que en muchos aspectos difieren en demasía con nuestras propias estructuras sociales.

En el caso del cine de culto, estas divergencias no son la excepción, sin embargo, la forma en que los asiáticos han conformado su narrativa y propuesta visual en el cine ha tenido tal impacto en nuestra cultura, que es fácil observar la influencia que sus producciones han tenido en el séptimo arte occidental.

Quizá sea un poco injusto elegir un solo país para definir el cine de culto en el continente asiático, lo cierto es que el cine japonés refleja a la perfección la producción oriental y en cierto modo, la forma en que se desarrolla este, nos dará un claro panorama de la región a la que nos referimos.



Como primer escalón de la larga lista de filmografía de culto oriental podríamos definir al director **Akira Kurosawa** y su producción en el cine japonés.

Akira Kurosawa fue el último de siete hijos nacidos en la ciudad capital de Tokio; como lo refiere él mismo, la influencia que sus profesores de arte tuvieron en él definieron su vocación, *recuerdo que cuando estaba en segundo grado, mi profesor de artes decía que los más brillantes estudiantes podían tener una mayor oportunidad en la vida, por ese motivo todos los domingos, cinco o seis estudiantes invadíamos su casa, entonces, nos sentábamos alrededor de él a hablar, fue quien me introdujo a las bellas artes y con el tiempo al cine*⁶⁵.

Descendiente de una larga estirpe de Samurais, él y su hermano Heigo comenzaron poco a poco a incursionar en el reciente arte cinematográfico. Heigo como *banshi* en los teatros del Japón y Akira fue contratado en 1938 por los

estudios **Nikkatsu**, como parte de un programa de internos y formación de directores, donde conoció a su mentor: **Kajiro Yamamoto**, quien le dio trabajo por primera vez en sus producciones. De esta etapa de la vida del director japonés Yamamoto recuerda: *La primera vez que lo vi (a Kurosawa), fue en los exámenes de admisión; la mayor parte de los aspirantes estaban poco calificados, casi nadie avanzó a los exámenes orales, pero al revisar las respuestas de Kurosawa, me di cuenta de que poseía un amplio conocimiento en las artes y otras disciplinas necesarias, parecía acomodarse a nuestros requerimientos, así que lo recomendé*⁶⁶.

Y así comenzó la carrera del que es señalado por muchos como el máximo exponente del séptimo arte japonés y catalogado como uno de los directores más influyentes del siglo XX, Kurosawa en cerca de cincuenta años de trabajo ininterrumpido filmó más de 30 películas donde retrata no sólo la vida de una sociedad japonesa, sino que también rememora personajes históricos y filma alegorías del arte marcial nipón, que es quizá el máximo producto de exportación de la nación del sol naciente.

⁶⁵ RICHIE, Donald, *The Films of Kurosawa*, University of California Press, Estados Unidos 1973, Segunda Edición, Pág. 10

⁶⁶ *Ibidem*. Pág. 12

Entre sus películas más importantes podemos mencionar: **“La nueva Leyenda del Gran Judo” (1945)**; **“Rashomon” (1950)**; **“Vivir”** filmada sólo dos años después, **“Los Siete Samuráis” (1954)**; **“Yojimbo” (1961)**; **“Barbarroja” (1965)** y **“Madadayo”** filmada hasta **1992**.

Todas y cada una de las películas de Kurosawa son dignas de mención e incluso un estudio profundo del director rebasaría por mucho la cantidad de información que puede contener este trabajo. Desde Vivir, que retrata la vida de un anciano condenado a muerte por el cáncer, Los siete samuráis; historia épica sobre la batalla por la defensa de una población con impresionantes secuencias de acción que ya esbozaban la edición y montaje japonés tan representativo, inclusive en el anime y las novelas gráficas de estos tiempos. Así mismo Yojimbo; historia de un caza recompensas ubicada en el Japón feudal.

Caracterizado por su perfeccionismo casi enfermizo, Kurosawa siguió dirigiendo hasta principios de la década de los noventa, tiempo para el cual su influencia en el cine a nivel mundial era sumamente reconocida, que incluso le valió la presea honorífica de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1980; para 1998, hace apenas poco más de una década, **Akira Kurosawa** dejó este mundo mientras dormía, un seis de septiembre, cuando sus dos últimas películas no habían sido exhibidas aún.

Una característica muy importante del cine japonés es la gran cantidad de géneros y subgéneros existentes en su cinematografía, mismos que van del *anime* al *gore*, pasando por las reconstrucciones históricas y por supuesto el cine que es protagonizado por monstruos. **Kaiju**, como se le conoce en Japón, es un tipo de cine que vio la luz en **1954**, con el filme **“Gojira”** dirigido por **Ishiro Honda** y que aquí en occidente fue conocido con el ya excesivamente famoso nombre de **Godzilla**.

Otro gran género de culto de la cinematografía japonesa es aquel denominado como **Yakuza**. Dicho género encontró una demanda impresionante con películas como **“Batalla sin Honor ni Humanidad”** dirigida por **Kinji Fukasaku** en **1973** y que forma parte de la saga **Yakuza Papers**, como dato curioso y breviario cultural: **“Battle Without Honour and Humanity”** es el nombre del tema principal del soundtrack de **“Kill Bill, Vol 1”** de **Quentin Tarantino**.

Por otro lado, durante la década de los setenta, la explosión de los **nudies** en Estados Unidos tuvo una respuesta en Oriente mediante películas de género erótico, que no sólo se producían en cine *live action*, pues los filmes **hentai**, son hoy en día, uno de los más grandes productos de exportación japonesa en lo que a materia fílmica se refiere.

“El Imperio de los Sentidos” (Dir. Nagisa Oshima, 1976), es no sólo uno de los filmes más representativos del género erótico sino también de toda la década en el Japón. Su impacto histórico muestra la fuerza que puede tener una película a nivel mundial.

Producida en conjunto con Francia, esta película cuenta la historia de Sada, una empleada domestica que llega a trabajar al Hotel de Kishido, donde poco a poco logra conquistar al dueño para después incitarlo a dejar a su esposa y así contraer nupcias. El

EL CINE DE CULTO

argumento es sumamente sencillo y en cierto modo nada peculiar, no obstante, una vez que Sada cumple su objetivo, Oshida nos muestra la vida sexual de la pareja de una manera muy explícita, misma que provocó una censura a nivel mundial (que prevalece aun en nuestros días) y abrió el camino para la discusión sobre el cine erótico que excede el plano romántico para pasar a temas como la sumisión, el sadomasoquismo y por supuesto la pornografía.

A lo largo de más de treinta años, **“El Imperio de los Sentidos”** a colectado la censura alrededor del mundo, ya que para algunos puristas, transgrede los límites del cine erótico para convertirse en pornografía, aunque siendo pragmáticos, la línea que divide al filme de los dos extremos es extremadamente delgada. Y aun en nuestros días su exhibición pública reclama una omisión de las escenas sexualmente explícitas, que en algunos casos incluyen la mutilación de genitales. No obstante, es un filme que refleja la pugna por la liberación del cine en Japón, en una sociedad que para muchos reprime demasiado sus deseos.

Para finales de los setenta, la transición cada vez mayor hacia la televisión como nueva atracción, culminó poco a poco en una crisis que compactó la industria japonesa, empero, esta compresión no fue de consecuencias catastróficas en su totalidad. Para contrarrestar los dividendos cada vez más poderosos de la pantalla chica, el cine atacó con formatos panorámicos más impresionantes, una nueva gama de monstruos kaiju y un boom en la industria de *pink movies* y cine erótico.

Pero quizá el sector mejor beneficiado durante la última etapa de los setenta fue el cine de animación, que a lo largo del mundo gozaba de buena reputación. Para el Japón existe una diferencia prácticamente nula entre el cine **live action** y el **anime**, ya que sus temas y géneros pueden ser adaptados a cualquiera de los dos formatos, que en un estadio normal, encuentra habitualmente el mismo recibimiento.

Y así llegamos a la década de los ochenta, que podría separarse en dos características principales, por un lado, el cine pornográfico japonés encontró un mercado en las películas hechas para su exhibición en casa, lo que significó un menor coste tanto en su producción y una distribución que no se molestaba en lo más mínimo en buscar las carteleras nacionales, que ya en esos años, eran controladas por un número muy pequeño de empresarios, por otro lado, los filmes de autor ganaban premios internacionales, así como el reconocimiento de los círculos críticos a lo largo del mundo.



Tal ambigüedad en la manera de producción en el país, provocó un colapso en los circuitos comerciales, lo que devengó en una batalla silenciosa entre los viejos directores con reconocimiento mundial contra los jóvenes próceres del cine independiente japonés.

Así mismo, el desarrollo del anime japonés abandonó el periodo de crisálida para ocupar el gusto de los más jóvenes, que por obvias razones mantenían vivas las cadenas de exhibición en la nación; y es que los personajes que se encontraban en la televisión dieron un salto triunfal a la pantalla grande con historias paralelas que no afectaban en lo más mínimo el desarrollo de las temporadas planeadas para su distribución por televisión.

Los ejemplos más claros son los de **Kurosawa**, que en **1985**, produjo **“Ran”**, que se convirtió en la película de mayor presupuesto de la historia del Japón con 12 millones de dólares, así mismo, el filme **“Akira”**, adaptación del manga en anime de **1988** a manos de **Katsuhiro Otomo**, es aún en nuestros días una de los largometrajes animados más importantes de la historia. Por último, en el terreno del cine de autor, directores como **Juzo Itami (“Funerales”, 1984)** y **Kayzo Hayashi (“Dormir como se Sueña”, 1986)**, continuaron los trabajos de la nueva ola japonesa con filmes extremadamente complejos y que pugnaban por un cine más personal y que en cierta forma fueron realizados para su exhibición en festivales, mas no para el éxito comercial.

Es imposible inclinar la balanza en contra o a favor de cualquiera de los tres fenómenos históricos bajo los cuales se desarrolla el cine de culto en este país, si bien los puristas pudieran ver una invasión en el cine de animación, la realidad es que el mercado del anime es para muchos, el que mantuvo viva la industria durante los ochenta y noventa, mismo resultado obtuvo la pornografía que poco a poco se despegaba del cine rosa erótico y lanzaba un impacto visual mucho más explícito.

Aunado al ya de por sí extraño comportamiento del cine nipón, en **1985**, una serie de 5 películas aparentemente basadas en cintas **snuff**, conmovieron al mundo por sus imágenes brutalmente explícitas, mismas que (según atiende una de las leyendas urbanas en torno a los filmes) llegaron a oídos del FBI, por considerarlas ilegales.

“Guinea Pig: El Experimento del Diablo” y **“Guinea Pig: Flor de Carne y Sangre”** ambas del mismo año y dirigidas por **Hideshi Hino**, son representaciones de sesiones de tortura y asesinato de mujeres jóvenes a manos de criminales, que en algunos casos están vestidos de *samurai*, sin ninguna razón aparente, con mujeres presumiblemente elegidas al azar.

AKIRA

En 1988 se estrenó la película animada - antes de finalizar el manga - que supuso un salto cualitativo en la animación japonesa al dotarse de un gran presupuesto gracias al Comité Akira que se formó a propósito para producir el filme. La película fue dirigida por Katsuhiro Otomo.

Esta película marcó el inicio de la difusión del manga y el anime fuera de Japón, gracias al impacto que provocó en los espectadores de todo el mundo. Es considerada por muchos como la mejor película de animación japonesa, junto a las dirigidas por Hayao Miyazaki.

La serie **Guina Pig**, también propició un debate ético y legal en Japón, en el que, de acuerdo con uno de los primeros distribuidores, los filmes eran salvajemente exitosos en su consumo posterior a su estreno⁶⁷.

Como ya lo mencioné, estos filmes detallan a conciencia, las mutilaciones en el cuerpo, así como la tortura física y mental de las víctimas. Se dice que el actor **Charly Sheen** denunció la Flor de Carne y Sangre a las autoridades norteamericanas después de confundirla con una grabación *snuff* real, lo que desató una investigación por parte del FBI y la policía japonesa, pese a lo ocurrido, las cintas se siguieron produciendo hasta principios de los años noventa. Aunque cabe señalar que hoy en día está penado producir un filme bajo el categórico de **Guinea Pig**, pues es fácil entender que prometía convertirse en un nuevo género cinematográfico nipón.



Para muchos, este espectáculo bizarro es un referente obligado en el cine de terror y gráficamente explícito, no apto para estómagos sensibles o como suele llamárseles sólo para personas de amplio criterio. Actualmente es fácil conseguir las cintas en ediciones especiales y *box sets* para coleccionistas, ahora que se ha comprobado que pertenecen a la ficción; además, con el tiempo, esta saga se fue deteriorando de sus predecesoras hasta terminar en una suerte de comedia con historias disparatadas que nada se acercan a sus primeras partes.

Con el paso de los años, la explosión mediática, acompañada de la globalización y apertura de mercados, poco a poco logró convertir al cine japonés en un producto de exportación, que no sólo se consumía en los Estados Unidos y una gran parte de Latinoamérica, sino que también Europa volteó a ver las grandes historias animadas, el cine de terror y esas superproducciones de artes marciales que aún en nuestros días prevalecen, pese a la lenta decadencia del género.

Si existiera una palabra para describir el cine japonés en la década de los noventa esa sería: renovación, ya que una explosión de jóvenes directores,

⁶⁷ MCROY, Jay, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Ed. Rodopi, Estados Unidos, 2008. Pág. 16.

madurados en un país con problemas de terrorismo religioso, en medio de la etapa de transición posterior a la muerte del Emperador Hiroito, busca realizar un cine más personal, mismo que fue reconocido con premios internacionales. Debido a ese modernismo, mezclado con una cultura milenaria que había caído en desuso para las pantallas en años anteriores, el cine del Japón se encuentra más en comunión con los problemas internos de un país que había dejado atrás dificultades que muchas otras naciones todavía cargaban a su espalda como los de la Segunda Guerra Mundial.

De esta etapa destacan nombres como los de: **Hayao Miyazaki** con **“Porco Rosso”** de **1992** y **“La Princesa Mononoke”** de **1997** (ambas películas de animación), en esa misma disciplina destacan **“Ghost in the Shell”** de **Mamoru Oshii** en el año de **1995**. Por otro lado, el terreno documental se vio enriquecido por **Nobuhiko Suwa** con filmes como **“2/Duo”**, producido en **1997** y ganador en **Rotterdam** en ese mismo año, bajo su batuta **“M/Other”** de **1999**, es estrenada en el **Festival de Cannes**. **Shohei Imamura** por su lado realizó en esta década filmes como **“La Anguila”** de **1997** y **“Kanzo Sensei”** al siguiente año.

En 1991, **Takashi Miike**, uno de los nombres más importantes del cine japonés inicia su carrera, de la cual se desprenden filmes tan importantes como **“Full Metal Yakuza”** de **1997** y por supuesto uno de los más grandes representantes del género como lo es **“Dead or Alive: Hanzasha”** de **1999** y que se convertiría en una trilogía que fue finalizada en la primer década del siglo XXI con **“Dead or Alive: Birds” (2000)** y **Dead or Alive: Final” (2004)**. Además de **Takeshi Kitano**, con **“Sonatine”** de **1993** y **“Flores de Fuego”** en **1997**, este director merece una mención especial debido a la manera de producir sus filmes que para algunos expertos, recuerda el estilo de Tarantino, debido a que él mismo escribe el guión, dirige e incluso protagoniza, así mismo su tratamiento de la violencia y crítica social lo hacen un director poderoso en el terreno económico, pero también con una fuerte influencia ideológica que traspasa los límites de su país.

Para cerrar una de las décadas más contrastantes de la cinematografía japonesa se estrena en el año **1998** la película **“Ringu”** dirigida por **Hideo Nakata**, aunque en occidente conocemos más su remake estadounidense llamado **“El Aro”**, fenómeno que inició una larga fila de versiones americanas del cine de terror japonés, que sorprendió las pantallas a lo largo de todo el mundo por su manera tan distinta de manejar las emociones del espectador.

Mientras que en América y Europa estamos acostumbrados al cine de terror del asesino con máscara, en el que hay clichés de adolescentes libertinos, reglas bien definidas y momentos de humor involuntario; los japoneses se toman en serio el cine de terror. Con el uso de técnicas en el guión poco socorridas en esta parte del mundo y el cambio radical en personajes terroríficos al usar niños con maquillajes desconcertantes que provocan una sensación de rechazo desde el primer contacto con el espectador.

Sin embargo y pese a los esfuerzos de Hollywood por el uso de historias japonesas, la fórmula terminó por agotarse, aunque eso no significó que las versiones originales y nuevas

producciones corrieran el mismo destino en Japón, donde hoy en día se siguen produciendo filmes de este género.

Mucho de lo que fue establecido en los noventa como propuesta visual, existe con impresionante vigencia aun en nuestros días, no sólo en el caso de Japón sino de muchos países, con el desarrollo de este periodo de tiempo, Japón sentó las bases del cine que se iba a desarrollar en el futuro.

De manera criticablemente involuntaria, el Japón poco a poco cedió sus pantallas al anime, que durante los últimos veinte años había lanzado al estrellato títulos con un consumo internacional como las series **Dragon Ball**, **Neon Genesis Evangelion**, **Sailor Moon** y **Caballeros del Zodiaco**, todas ellas con versiones cinematográficas que si bien se exhibieron mayoritariamente en las pantallas niponas, su distribución en video a nivel mundial no conoce precedentes, lo que para algunos expertos significó el sacrificio del cine *live action* con algunas excepciones, como los filmes de terror.

Para muchos **“Battle Royale”** de **Kinji Fukasaku**, estrenada en el año **2000**, es uno de los exponentes máximos del anime japonés en cine, con un presupuesto de producción claramente superior a muchas de sus predecesoras, además de un cerco de censura que nació desde su país de origen y que se extendió a lo largo del globo, lo que para muchos terminó de definir la actual industria fílmica del país del sol naciente.

Así mismo **“El Viaje de Chihiro”** de **2001**, dirigida por **Hayao Miyazaki**, demostró a los puristas que un filme de animación podía también postularse como un expositor del séptimo arte, que no le pide nada a las actuaciones de seres humanos, con filmaciones en locación. Ganadora del Oso de Berlín en 2002 y del Oscar a la mejor película de animación en ese mismo año.

No obstante en **2001**, dos filmes sorprendieron al mundo por su controversial temática y el manejo del cine *gore*, que provocó que más de un crítico se manifestara en contra de este tipo de producciones, estas películas son **“Itchi The killer”** (**Takashi Mike**) y **“El Club del Suicidio”** (**Sion Sono**).

La primera es una producción de temática yakuza que lleva este género hasta sus máximas consecuencias, en la que el protagonista **Kakihara** es un asesino profesional cuyas características físicas son las de una boca ensanchada con cortes grotescos y una colección de *piercings* en la zona frontal, mientras que sus características psicológicas



retratan un hombre apasionado por la violencia extrema, con métodos de asesinar excesivamente sádicos. El filme dirigido por Miike, entre la producción de la segunda y tercera parte de *Dead or Alive* es fácilmente ubicada en la piratería alrededor del mundo por los fanáticos del cine explícito japonés, aunque aquellos ortodoxos seguidores del director no convergen mucho con la historia, por tratarse de un filme más interesado en la brutalidad gráfica que en el desarrollo de las historias de la mafia japonesa.

Por otro lado, **“El Club del Suicidio”**, mitificó a la *lolita* japonesa, elevándola al estadio de **femme fatale** en un filme francamente exagerado (aun cuando su género es el *gore*), con suicidios estudiantiles aparentemente inexplicables, en situaciones risibles en ciertos momentos, como aquella famosa escena del metro en la que una fila interminable de jóvenes se forman en el límite del andén para luego arrojar a las vías mientras los vagones pasan encima de los cuerpos y vemos un río de sangre inundar la pantalla.

Aunque este tipo de películas retaron discretamente las prohibiciones que causara en los años noventa la serie **Guinea Pig**, es fácilmente entendible que el desconcierto que genera en el espectador nace del uso de adolescentes y niños para una historia que se dirige a un público adulto.

Poco se puede decir del actual cine japonés, en parte por su estandarización en el *anime*, a las pocas películas *live action* y su cada vez mayor americanización a manos de directores como Tarantino. De esta época resaltan los filmes **“Princess Raccoon”** dirigida por **Seijun Suzuki** en **2005** y de ese mismo año **“Nobody Knows”** de **Hirokazu Koreeda**, por mencionar algunos, no obstante, las referencias son prácticamente nulas.

Una vez revisada la forma en que el cine de culto se ha comportado a lo largo de la historia y de sus características en distintas partes del globo, es momento de revisar tres películas en específico, mismas que atienden a cada una de las definiciones que propongo acerca de este fenómeno.

Es decir, aquella película que es tomada como un referente histórico y que funge como influencia para futuros filmes; el cine de culto adoptado por el público y elevado a la categoría de deidad y, como toda excepción tiene su regla, un filme que bien pudiera encajar en estas dos definiciones que presento, pero que por momentos parece escapar en todo sentido a las mismas.



4.1.- PULP FICTION

Hablar de **Quentin Tarantino** y de su máxima obra hasta el momento **Pulp Fiction (1994)**, es un tema que puede ser abordado por un número infinito de aristas, desde la forma en que está contado el filme hasta las repercusiones que ha tenido su narrativa, propuesta visual y el uso de la música en la cinematografía mundial durante los últimos quince años.

Así mismo, la cinematografía de Tarantino siempre ha levantado dos posturas principales, no sólo en el ámbito de los expertos en cine sino también del público con un grado mayor de conocimiento sobre el contexto histórico bajo el cual se cimienta el tema. Es decir, las opiniones, por un lado enaltecen la originalidad del director, por otro, se dice que

este es un maestro del **remake** y que su éxito reside en la manera en que toma los elementos más exitosos de muchas películas **Serie B** o no tan conocidas y las incluye en un filme con un aparato mediático perfectamente articulado.

Sin embargo, *pocas películas de la década de los 90, han causado tanta expectación entre la crítica y el público como Pulp Fiction. Desde que, en 1992, Quentin Tarantino realizara su opera prima **Reservoir Dogs**, la figura del director americano fue agrandándose como paradigma de un cine moderno que tomando el cine de género como referente, ofrecía una nueva lectura de los mecanismos narrativos hasta fundir en la pantalla todas las influencias que su generación había recibido por vía televisiva*⁶⁸.

Por tanto, es fácil denominar a **Tiempos Violentos** (nombre que recibió en México), como uno de los filmes más influyentes del cine contemporáneo a nivel mundial. Lo anterior es una consecuencia de las particularidades narrativas, técnicas, visuales y artísticas que convergen en un filme que ha sido parodiado, retratado, homenajeado y por supuesto, que ha servido de inspiración para muchos cineastas desde su estreno en 1994.

⁶⁸ GISBERT, Paco, *Guía Para Ver y Analizar Pulp Fiction*, Ediciones Octaedro S.L. Barcelona España, 2002.

PULP FICTION

4.1.2.- FICHA TÉCNICA

Título Original: Pulp Fiction.

Año de Producción: 1994.

Nacionalidad: Estados Unidos.

Duración: 153 minutos.

Dirección: Quentin Tarantino.

Producción: Band A Part Films, Jersey Films y Miramax.

Productor: Lawrence Bender.

Productores Ejecutivos: Danny de Vito, Michael Shamberg, Stacey Sher.

Co-Producción: Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Richard N. Galdstein.

Guión: Quentin Tarantino y Roger Avary.

Fotografía: Andrzej Sekula.

Montaje: Sally Menke.

Dirección Artística: David Waske

Casting: Ronnie Yeskel, Gary M. Zuckerbrod.



4.1.3.- ANTECEDENTES

Para entender **Pulp Fiction** y como influyó en la sociedad norteamericana es necesario entender qué sucedía en la década de los noventa en el mundo.

Para muchos, este periodo de tiempo se caracterizó por la fuerte influencia que ejercían los medios en las sociedades de los países con grados avanzados de desarrollo o en vías de, así mismo, dicha explosión mediática comenzaba a comportarse de formas cada vez más agresivas, es decir, los mecanismos de censura y auto-censura inherentes a medios como la televisión y la radio comenzaban a perder su efecto ante una sociedad que cada vez se sentía menos agredida con desnudos o música con temática destructiva.

Ante dicho comportamiento social, estructuras como la Iglesia, la Familia o el Estado comenzaban a perder su fuerte influencia en los sectores sociales juveniles, de ahí que movimientos como el **grunge** reflejaran la furia adolescente en contra de la doble moral colectiva y sus procesos de organización.

Para esos años, Tarantino ya había conseguido colocar dos de sus guiones a manos de cineastas importantes en producciones como "**True Romance**" (Dir. **Tony Scott, 1993**) y se encontraba en pláticas muy avanzadas con **Oliver Stone** para "**Natural Born Killers**". Con el antecedente de Perros de Reserva y la buena impresión que dejó en **Danny de Vito**, el aun novel director consiguió novecientos mil dólares para poder escribir el guión de su próxima película, la cual, originalmente había sido pensada como tres cortometrajes por aparte, basados en publicaciones que retrataban personajes muy parecidos a los que conocemos en el cine negro, es decir, gánsters, adictos a las drogas y policías corruptos.

En un principio, la escritura del guión original contaba con la colaboración con un amigo de Tarantino de nombre **Roger Avary**, quienes concibieron el filme, originalmente, como una antología de las historias del cine negro, escritas de forma cronológica, sin ninguna relación aparente entre cada una.

Durante la promoción de Perros de Reserva por distintos festivales Europeos, Tarantino se dio el tiempo de escribir el guión prácticamente en su totalidad, lo anterior, podemos verlo reflejado de muchas maneras dentro de la película, ejemplo claro de esto, es el diálogo inicial entre Vincent y Jules, en el que Travolta explica las diferencias existentes entre la cultura Europea y la Americana.

La productora Miramax fue la que se encargó de financiar el proyecto. Tras reducir el libreto casi a la mitad de su tamaño original, con el equipo técnico que había hecho posible Reservoir Dogs y un elenco formado por amigos suyos y actores a los que admiraba de otros filmes, Tarantino acometió el rodaje de Pulp Fiction durante diez semanas. Con un presupuesto de ocho millones de dólares, la filmación comenzó el 22 de septiembre de 1993 y terminó el 30 de noviembre. El primer montaje, completado unos días antes de Navidad, dio como resultado un metraje de tres horas y media. Durante los primeros meses del año

siguiente, Tarantino y su montadora Sally Menkes lo redujeron a los definitivos 153 minutos que dura el film⁶⁹.

Desde un punto de vista técnico, pudiéramos hablar de una producción express de tan solo seis meses, sin embargo, la fuerza del filme radica en el guión y en la forma en que está contado. Para alguien como Tarantino, que sabe lo que quiere desde que lo tiene escrito en un papel, es fácil entender porque una producción tan rápida a pesar de un presupuesto tan reducido.

Sin embargo, ¿Cómo entender la concepción de un guión tan *sui generis* hasta ese entonces? El mismo Tarantino explica de donde surgió la idea general.

*El punto de partida fue la revista **Black Mask**. Por supuesto, no es completamente como **Black Mask** ahora, pero ese fue el punto de partida. Lo que fue genial acerca de eso fue que, lo que yo quería hacer con las tres historias originales era que sus inicios fueran los clásicos clichés del mundo. Todos los hemos visto billones de veces. No necesitas quedar cautivado por la historia porque ya la conoces. El tipo que saca a pasear a la esposa del mafioso “pero no la toques”. ¿Y que pasa si la toca? Has visto ese triángulo un millón de veces. O aquel boxeador que se supone perdería la pelea pero al final cambia de parecer; también has visto un millón de veces eso. La tercera historia quizá no sea tan familiar, pero sí una situación muy familiar. La película comienza con Jules y Vincent preparándose para matar a unos tipos. Es como la escena de inicio de cualquier otro film de Joe Silver, un montón de tipos aparecen y pow, pow pow, alguno muere y entonces los créditos empiezan, entonces aparece Arnold Schwarzenegger. ¿Entonces, que tal si extendemos esa pequeña escena de apertura?, ¿Qué tal si vagamos con los personajes por el resto del día? Es de ahí de donde proviene el filme⁷⁰.*

Quizá el párrafo anterior es excesivamente largo, pero ¿Quién mejor que el propio Tarantino para explicar los orígenes de esta producción? Es decir, sabemos que el nombre del filme hace referencia a un tipo de *magazine* que cobró auge durante los años cuarenta y cincuenta, al igual que el cine negro. Historias de gánsters, delincuentes, policías corruptos etc. Sin embargo, el director nos explica la simpleza de los antecedentes del filme, el uso de clichés modificados y entrelazados para adaptarlos a su propio interés.

Aunque pudiera parecer un ejercicio demasiado simple, el éxito de Pulp Fiction fue descomunal, la crítica mundial no sólo la equiparó con Perros de Reserva sino que se afirmó que era superior a la opera prima en prácticamente todos los aspectos. El filme ganó la Palma de Oro en Cannes, el Oscar a Mejor Guión original en 1995 y el premio de la Academia Británica, solo por mencionar algunos.

⁶⁹ Ibidem. Pág. 11.

⁷⁰ GERALD, Peary, *Quentin Tarantino, Interviews*, University Press of Mississippi, Estados Unidos, 1998. Pág. 67.

No obstante, para muchos la fuerza del filme radica en la forma en que está contado, es decir, lo que se conoce en teoría fílmica como deconstrucción temporal, la cual es llevada por este director hasta sus últimas consecuencias.

4.1.4.- ESTRUCTURA DEL FILME

Pulp Fiction cuenta tres historias cortas, que se desarrollan a lo largo de tres días consecutivos, sin embargo, el orden cronológico del filme se altera, con lo que los saltos en el tiempo se alternan mediante **flashbacks** y **flashforwards**, con elementos simples de conexión, en el caso de este filme, estos elementos de conexión son muchos, pues, la alteración del tiempo es extremadamente drástica para ese entonces.

Capítulo	Escena
Prólogo	1.- Apertura (Prefacio). 1.2.- El robo al restaurante (I). 1.3.- Créditos de Entrada.
Historia 1: Vincent Vega y la mujer de Marsellus Wallace.	2.- La conversación en el coche de Vincent y Jules. 2.1.- Matanza en el departamento (I) 2.2.- El arreglo del combate entre Butch y Marsellus. 2.3.- Vincent compra heroína. 2.4.- La Cena en el Jackrabbit Slim's. 2.4.1.- Vincent recoge a Mia. 2.4.2.- La Cena. 2.4.3.- El concurso de Baile. 2.5.- La intoxicación de Mia. 2.5.1.- En busca de ayuda. 2.5.2.- La reanimación. 2.5.3.- Vuelta a casa.
Historia 2: El Reloj de Oro.	3.- La historia del Reloj de Oro. 3.1.- Fin de la pelea. 3.2.- Huida en Taxi. 3.3.- Encuentro con Fabienne. 3.4.- El rescate del Reloj. 3.4.1.- El asesinato de Vincent. 3.4.2.- El Encuentro con Marsellus. 3.5.- El secuestro de Butch y Marsellus. 3.5.1.- La persecución 3.5.2.- La tortura. 3.5.3.- El escape de Butch. 3.5.4.- Butch rescata a Marsellus. 3.6.- Butch huye con Fabienne.

EL CINE DE CULTO

Capítulo	Escena
Historia 3: La Situación con Bonnie.	4.- La matanza en el piso (II). 4.1.- Vincent le dispara accidentalmente a Marvin. 4.2.- La solución de Jimmie. 4.3.- La intervención de Mr. Wolf.
Epílogo	5.- El robo al restaurante (II). 5.2.- Créditos finales.

La anterior tabla⁷¹ muestra la división de los capítulos con los que cuenta Pulp Fiction y de cómo son contados originalmente, sin embargo, como ya lo mencioné, la película transcurre a lo largo de tres días consecutivos, en el que podemos, en ciertas ocasiones argüir el tiempo real y en otras partes del filme se nos muestra el momento del día en el que transcurre la acción, ya sea por la aparición de relojes en pantalla, así como la explicación gracias a otros elementos como la radio o los mismos personajes quienes desglosan estos datos.

Por tanto, la estructura cronológica del filme atiende al siguiente orden⁷²:

Día	Horario	Escena
Uno	7'15 h. A 8'15 h.	2.- La conversación en el coche de Vincent y Jules. 2.1 y 4.- Matanza en el departamento. 4.1.- Vincent le dispara accidentalmente a Marvin.
	8'15 h. A 9'30 h.	4.2.- La solución de Jimmie. 4.3.- La intervención de Mr. Wolf.
	9'30 h. A 10'00 h.	1.2 y 5.- El robo al restaurante.
	10'00 h. A 10'15 h.	2.2.- El arreglo del combate entre Butch y Marsellus.
	19'00 h. A 19'30 h.	2.3.- Vincent compra heroína.
	19'30 h. A 23'00 h.	2.4.- La Cena en el Jackrabbit Slim's. 2.4.1.- Vincent Recoge a Mia. 2.4.2.- La cena. 2.4.3.- El concurso de Baile. 2.5.- La intoxicación de Mia. 2.5.1.- En busca de ayuda.

⁷¹ Op. Cit. GISBERT. Pág. 15. Con modificaciones.

⁷² Ibídem. Pág. 17. Con Modificaciones.

Día	Horario	Escena
	23'00 h. A 24'00 h.	2.5.2.- La reanimación. 2.5.3.- Vuelta a casa.
Dos	23'00 h. A 1'00 h.	3.- La historia del Reloj de oro. 3.1.- Fin de la pelea. 3.2.- Huida en Taxi. 3.3.- Encuentro con Fabienne.
Tres	8'30 h. A 9'30 h.	3.4.- El rescate del Reloj.
	9,30 h. A 10'15 h.	3.4.1.- El asesinato de Vincent. 3.4.2.- El Encuentro con Marsellus. 3.5.- El secuestro de Butch y Marsellus. 3.5.1.- La persecución 3.5.2.- La tortura. 3.5.3.- El escape de Butch. 3.5.4.- Butch rescata a Marsellus.
	11'00 h.	3.6.- Butch huye con Fabianne.

Una vez realizada la reestructuración del filme de forma cronológica es válido preguntarnos, ¿En realidad es en extremo complicada la deconstrucción temporal en Pulp Fiction?, puesto del modo anterior, con un esquema detallado de cómo funciona el filme es plausible responder no.

Si somos francos, la escena principal del filme es la del asalto al café, misma que se divide en dos partes y en su interior Tarantino introduce toda su historia, sin embargo, para cuando llegamos al final de esta escena, ya hemos visto historias que se desarrollan posterior y previamente, ahora bien, la cuestión es, que el verdadero final del filme se encuentra en las escenas previas, cuando nos situamos en la culminación del asalto al café nos da la impresión de estar viendo un *dossier* del filme, con información que en realidad poco aporta a la que ya se nos fue dosificada durante más de dos horas.

*Es como si Tarantino dijera: Ah, me había olvidado de contarles esto. Esta pequeña innovación no va a revolucionar el cine, pero muestra la libertad con la que Tarantino estructura su narración, apelando nuevamente a costumbres orales de la vida cotidiana y violando las convenciones*⁷³.

Sin embargo, es necesario hacer hincapié en la aportación del director, quizá ahora nos parezca sencilla la estructura del filme ante verdaderos rompecabezas como **“Eterno Resplandor de una Mente sin Recuerdos” (Dir. Michel Gondry, 2004)** o

⁷³ QUINTÍN, *Tiempos Violentos, La Ciencia de la Lógica*. Revista El Amante, Ediciones Tatanka S.A., Argentina, Año 3, No. 37, Marzo 1995. Pág. 4.

“Irreversible” (Dir. Gaspar Noé, 2002), quienes, pudiéramos argüir, están influenciados por las técnicas de Tarantino.

Es decir, es sencillo, pero único y original para la época. Toda persona que ve por primera vez *Tiempos Violentos* en realidad no necesita una gran explicación acerca del cómo se estructura la historia, es sencillo descubrirlo ante tres minificciones que son independientes, pero, que dependen de cada una a la vez.

4.1.5.- USO DE LA VIOLENCIA

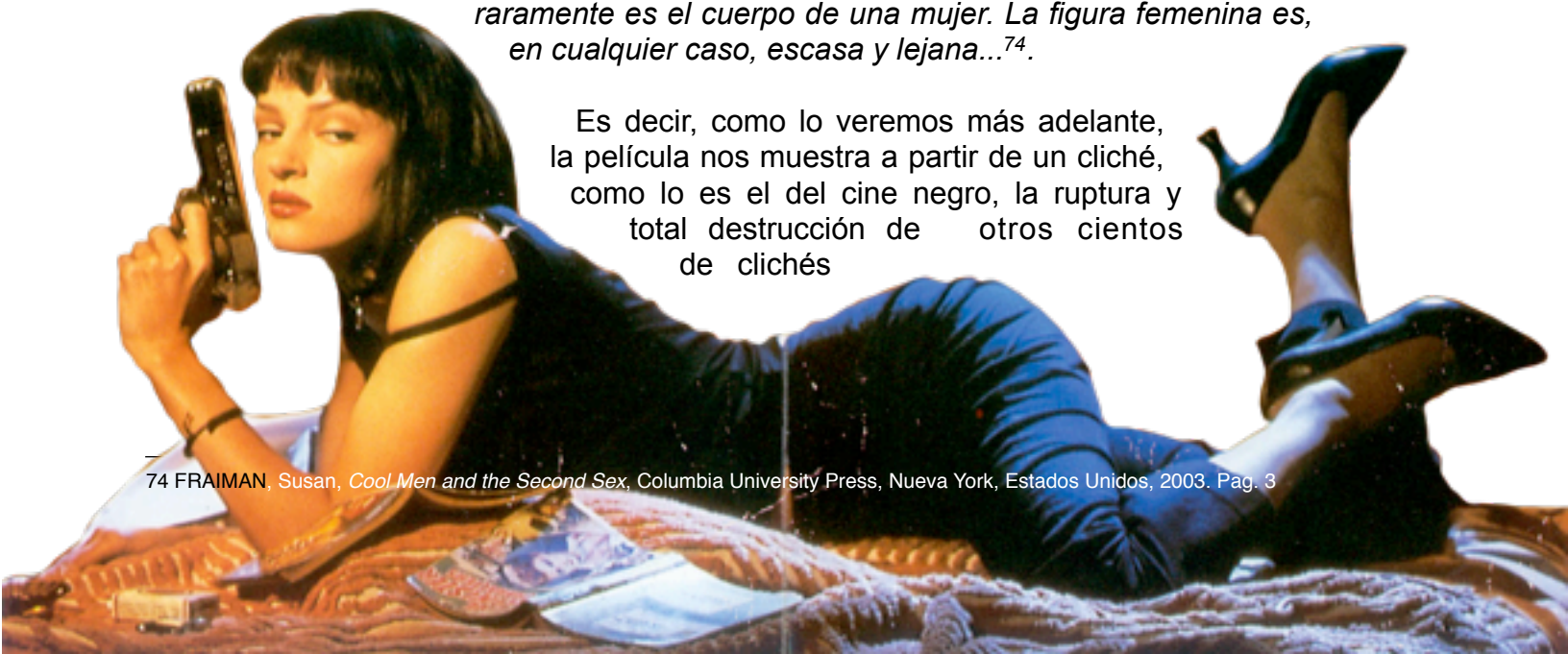
La forma en que el director ha usado la violencia, es uno de los tópicos más recurrentes en los estudios sobre la filmografía de Tarantino, es decir, pese a que el cine *gore* nace décadas antes a los noventa, expertos en la materia, siguen arguyendo las razones por las cuales el director utiliza esta como un medio de expresión y no como una consecuencia del mundo.

En resumen, la violencia expresada por Tarantino en sus filmes, salta a la vista por tratarse de producciones comerciales, aunado a esto, estamos acostumbrados a observar personajes violentos como resultado de una niñez traumática, de una vida sin oportunidades o simplemente por un odio enfermizo hacia el mundo y su sociedad, producto de un desequilibrio mental previamente justificado en cintas de acción, suspenso o terror.

Ejemplos de lo anterior son producciones como **“Scarface” (Dir. Brian de Palma, 1983)**, donde Tony Montana es un asesino frío que escala en el mundo de la mafia en Florida motivado por el desprecio que le muestran los Estados Unidos en un principio, el rechazo de Michel Pfeiffer (clásica mujer caucásica) y, aunque no lo observamos de forma textual, Montana es un hombre que niega su origen cubano, nación que en ese momento, se encuentra en plena crisis de los misiles con la unión americana.

A diferencia de películas de Bryan de Palma, David Lynch o Hollywood en general, el factor detonante de la violencia en Pulp Fiction o Reservoir Dogs raramente es el cuerpo de una mujer. La figura femenina es, en cualquier caso, escasa y lejana...⁷⁴.

Es decir, como lo veremos más adelante, la película nos muestra a partir de un cliché, como lo es el del cine negro, la ruptura y total destrucción de otros cientos de clichés



inmersos en la cinematografía mundial, el uso de la violencia, su aparente sinsentido e incluso su discreción, son elementos que pueden ser fácilmente atribuidos al director, desde antes que el filme se realizara, es decir, no son una consecuencia, sino un medio para un fin.

4.1.6.- ICONOGRAFÍA

Ya hemos revisado anteriormente las reglas que transgrede Tarantino a través de Pulp Fiction, sin embargo, en cierto modo, el filme refrenda muchos de los clásicos iconos de la cultura *pop* norteamericana. Para muchos expertos en el tema, es en esto donde radica la gran aportación del filme a la historia de la cinematografía, no sólo estadounidense, sino también mundial.

Al revisar extensivamente el largometraje, observamos que no sólo símbolos tan poderosos, como el religioso, aparecen en cantidades industriales a lo largo de las casi dos horas y media que dura *Tiempos Violentos*. Pero sobre todo, la cultura que conocemos peyorativamente como *gringa*, se hace presente a través de cada diálogo, producto e incluso personaje.

Durante el primer diálogo entre Travolta y Jackson, se nos explica como se le llama a la *Big Mac* (que junto a la *Coca Cola* es un icono referencial de la cultura *pop*) en Europa. Cuando Bruce Willis recoge a su novia en el hotel, insiste en explicarle que lo que conduce no es una motocicleta sino una *chopper*. En el restaurante **Jack Rabbit's Slim**, observamos en un plano secuencia desfilar frente a la pantalla a grandes súper estrellas de los años cincuenta, tales como **Ed Sullivan, Marilyn Monroe** o **Ricky Nelson**, etc.

Es decir, los clichés del cine negro que hablábamos durante el inicio de este capítulo se conjuntan con clichés de lo que conocemos como cultura de masas.

Incluso podemos observar, que la organización de la pandilla de gánsters a la que pertenecen Jules y Vincent está comandada por Marcellus Wallace, que junto a Samuel L. Jackson, son afroamericanos, es decir, juntos representan la figura del hombre de raza negra, que afecta a la sociedad por su fascinación por el crimen, como una antítesis del pensamiento del **Black Power** durante la Guerra de Vietnam.

Uno de los temas más recurrentes en cuanto al estudio del filme se refiere, es el clásico postulado del como Tarantino refrita símbolos, figuras e incluso escenas completas de otras muchas películas, sin embargo, aunque es un recurso lógico para el supuesto ojo experto, al hablar en este sentido es innegable que las referencias de Tarantino no son para nada fáciles, se requiere de un ojo mucho más experto que el del espectador común para reconocer de dónde fue tomado tal o cual elemento para ser insertado en el celuloide.

Es fácil distinguir el conocido fusil (como se le llama coloquialmente) en ocho formas principales. *Apropiación de ideas en contextos distintos, cita de una escena de una cinta prestigiosa, multiplicación de iconos cinematográficos para regodearse en la cinefilia,*

*multiplicación de estos iconos para formar un ambiente de cultura pop, exhibición de actores mirando otras películas, muestra en pantalla de pósters de cine*⁷⁵.

Tarantino utiliza todos los recursos anteriormente retratados en todas sus películas, en el caso de Pulp Fiction vemos la primer muestra exagerada de esta “técnica”, pues posteriormente se estrenarían filmes como **“Kill Bill Vol 1 y 2” (Dir. Quentin Tarantino, 2003, 2004)** o **“Bastardos sin Gloria” (Dir. Quentin Tarantino, 2009)**, en dónde esto es mucho más recurrente. Tiempos Violentos replantea completamente la figura del gángster, quien es quizá uno de los personajes mucho más planos y de nulo desarrollo a partir de su auge en el cine negro. Aunque tenemos un boxeador, escenas de asalto o el clásico arquetipo del mafioso enamorado de la esposa de su jefe, más adelante podremos corroborar que no hay un solo plano del ring, nunca se dispara un solo tiro durante dicho asalto y la pareja de adúlteros se disuelve antes de ser formada, es decir, para el director esto únicamente es un pretexto para otro filme completamente distinto al que se nos plantea inicialmente.

En cierto modo, Tarantino replantea la forma en que se concibe el cine por parte de los mismos cineastas. Reconstituye la manera en que se escribe un guión y la iconografía que se incluye en el mismo, la destroza y redefine todos esos clichés, los cuales, es verdad, hemos visto millones de veces y en cada película, sin embargo, el director plantea un tema inicial, muestra los avances en cuanto a este se refiere, pero desarrolla una tesis acerca de su propia concepción del cine como materia de estudio. Para lo anterior, observamos a cada momento, un profundo conocimiento de los recursos cinematográficos, de la técnica, pero sobre todo de la historia del cine, mismos que le confieren la facultad de poder dominar este arte a su plena conveniencia.

Aunado a lo anterior, en capítulos anteriores, hemos hablado del cine como un marco referencial de la sociedad a través del tiempo, es decir, la forma en que concebimos las historias en el cine, no sólo habla del punto de vista que tiene el director acerca del mundo, es nuestra propia visión global la que muchas veces logra conectar con nosotros a niveles tan dispares e íntimos que nos enamora para siempre.

Tarantino concibe la sociedad norteamericana a través de Pulp Fiction. A diferencia de Perros de Reserva, en dónde prácticamente vemos a una pandilla de ladrones profesionales aislados completamente del mundo (incluso desconocemos el nombre de la mayoría) y de sus filmes ulteriores como Kill Bill o Bastardos sin Gloria (ambientadas en mundos que no existen); Pulp Fiction es el filme más realista del director, el que contiene menos efectos especiales y por supuesto (aunque suene extraño), menos acción y mucho más diálogo, tal como sucede en el mundo real.

De esta forma observamos a través del ojo de Tarantino la sociedad norteamericana de los años noventa, no sólo la que pertenece al mundo del hampa sino toda, desde la clase trabajadora como la taxista Esmeralda Villalobos hasta el americano promedio, desempleado y holgazán, encarnado por el propio Tarantino.

⁷⁵ Op. Cit. QUINTÍN. Pág.2



Uno de los mensajes inmersos en el filme es la nihilista sociedad norteamericana de finales del siglo XX, una sociedad anárquica que no reconoce en absoluto ningún tipo de autoridad que no sea el poder o el dinero, pues, como lo hemos visto, el factor sexual no es una constante en el filme, inclusive, está completamente omitido.

Observamos que para Tarantino, la autoridad no existe, en grados tales, que podemos ver a nuestros personajes, durante la primera parte del filme, vagando sin rumbo aparente, con excepción de Jules y Vincent quienes se dedican precisamente a eso, a seguir órdenes.

Para el escritor Mark T. Conrad, estos dos personajes son fundamentales para entender la visión del mundo que Tarantino nos muestra a través de Pulp Fiction. *En otro tiempo y espacio, la gente necesitaba estar conectada con algo, que según su propia visión, era más grande que ellos – más particularmente la religión- que debía proveer el sentido y significado de sus vidas y determinar el significado de las cosas. Esto está perdido en la América de finales del siglo XX y principios del XXI y por tanto, está completamente ausente en las vidas de Jules y Vincent. Esta es la razón por la cual, los iconos pop abundan en el filme: estos son los puntos de referencia por los cuales nos entendemos a nosotros mismos y a los demás, vacíos y efímeros como los personajes*⁷⁶.

Es importante señalar que Tarantino no busca hacer una crítica, en absoluto, es mejor dicho, una sátira de la forma en que se desarrolla un sector de la sociedad norteamericana, pues para ser exactos, las clases altas y bajas están completamente omitidas del filme. Pulp Fiction no es una historia aleccionadora, acerca de lo que debe y no debe ser cambiado en la sociedad; nos explica a través de sus personajes la ridícula forma de vivir del crimen organizado de los Estados Unidos.

No está en tela de discusión si lo anterior se lleva a cabo mediante un estudio a conciencia de la sociedad norteamericana o de si está acorde a la sociedad, lo cierto es que es permisible suponer que Tarantino exagera y caricaturiza los rasgos de sus personajes. A tal grado que todos tienen una fisonomía mental inicial y culminan con otra muy diferente, o son puestos en situaciones completamente dispares a lo que representa su estereotipo.

Aunque la idea anterior es una de las principales necesidades de la deconstrucción de personajes, en dónde sabemos que un antagonico, protagonista, secundario o terciario se nos presenta de cierta forma, nos proporciona una idea de sí mismo, la cual, debe ir

⁷⁶ CONRAD, Mark T. The Philosophy of Film Noir, University Press of Kentucky, Kentucky Estados Unidos, 2006. Pág. 127.

cambiando a través de su toma de decisiones y su proceder ante las situaciones; el director de Pulp Fiction lleva este ejercicio hasta sus últimas consecuencias, como lo veremos a continuación en el apartado que corresponde al desarrollo de personajes.

4.1.7.- DESARROLLO DE PERSONAJES

Marsellus Wallace como mafioso, ha provisto a las mentes imaginativas de un sin número de teorías, la mayoría risibles por su fantasiosa manera de explicar pequeños “misterios” dentro del filme. Como un ejemplo, nunca se nos muestra el contenido del maletín que rescatan Jules y Vincent en la primer historia, en lugar de eso, observamos que cada vez que se abre desprende un destello dorado que hace que quien lo observe se sorprenda maliciosamente.

Para muchos seguidores del filme, la explicación más viable es que dicho maletín contiene el alma de Marsellus Wallace, quien la vendió al demonio para conseguir poder y riqueza, así mismo, otras teorías sostienen que el objeto, tan codiciado, a lo largo del filme puede ser un guiño a la historia de Perros de Reserva, donde los diamantes son robados en un maletín prácticamente igual.

Lo cierto es que conocer el contenido de este objeto no variaría en lo más mínimo el punto central del filme, es decir, el maletín se nos presenta como un objeto de deseo. Por tanto, Marsellus Wallace proporciona a sus matones, no sólo un empleo, sino también, un sistema de valores, moral y por supuesto aspiracional. Lo que también define al líder de la mafia como la persona que detenta el poder.

Un hecho curioso que está presente a lo largo de Pulp Fiction, es la completa ausencia de figuras de autoridad, tales como policías o detectives; me refiero en función de sus actividades, pues, el personaje de Zed, se caracteriza más por sus inclinaciones sexuales, sus actividades ilícitas y que claramente no está en servicio, pues conduce una *chopper* y no una patrulla. Observamos que en 153 minutos no aparece un solo policía, quizá lo anterior pudiera carecer de sentido, si no estuviéramos revisando una película que tiene como tema principal el crimen.

Podemos ver,
asesinatos, muertes
accidentales, aparatosos
percances



automovilísticos, disparos a plena luz del día e incluso abuso sexual, pero nunca un defensor de la justicia en el ejercicio de sus facultades, lo anterior, se nos revela como un conducto para reforzar la idea de la mafia con poder ilimitado, aquella que controla una ciudad, al grado tal de poder actuar a su gusto por las calles sin ningún tipo de impedimento, esta idea está cristalizada en la figura de Marcellus Wallace, quien, dicho sea de paso, asesina de la forma más cruel posible al único uniformado del filme.

Sin embargo, la figura del mal en la historia es reducida a una mera parodia, al ser agredida sexualmente en una de las escenas más caricaturescas de Pulp Fiction. Fenómeno que no observamos en películas de cualquier otro género a menos que de comedia se trate, es decir, Tarantino nos muestra un personaje y construye un significado alrededor de él, para después destruirlo completamente, fenómeno que veremos en repetidas ocasiones a lo largo del filme.

Para mí, el punto de inflexión en el filme comienza con la intervención divina que tiene Jules, justo después de casi morir a manos del pistolero escondido en el baño. Punto que se revelará en la última escena del filme donde Samuel L. Jackson explica a Ringo el pasaje de la Biblia que acostumbraba pronunciar antes de asesinar a alguien.

“He dicho esa mierda por años, si tu la escuchabas, significaba que ibas a morir. Nunca me pregunté en realidad ¿Qué era lo que quería decir? Simplemente me pareció una frase fría que podía pronunciar antes de matar a algún cabrón.

Pero esta mañana vi una mierda que me hizo preguntármelo dos veces. Verás, ahora estoy pensando que quizá quería decir: Que tú eres el hombre malo y yo soy el hombre justo y que el señor 9mm aquí es el pastor protegiendo mi trasero justo, en el valle de las sombras. O quizá quiere decir: que tú eres el hombre justo y yo soy el pastor; y el mundo es el malvado y codicioso. Me gusta eso, pero esa mierda tampoco es la verdad. La verdad es: que tú eres el hombre débil y yo soy la tiranía de los hombres malvados. Pero estoy tratando Ringo, estoy tratando con todas mis fuerzas de ser el pastor”⁷⁷.

Repentinamente, un filme, donde ningún tipo de piedad es esbozada nos da una enseñanza casi religiosa acerca de cómo funciona la sociedad norteamericana a través de los ojos del director. Lo que de forma imperante observamos en la cinta, es una ruptura en los estereotipos de los personajes de color. *La virtuosidad de Pulp Fiction es la culminación del trabajo autodidacta de Tarantino, sus dos y únicos trabajos previos son True Romance y Reservoir Dogs. En estos guiones iniciales, los afroamericanos existen de la misma forma que en las películas de Martin Scorsese. Se encuentran en el límite de la acción, escasamente llevados al punto principal, a veces importantes, pero mayoritariamente vistos como la inspiración de cualquier tipo de comentarios racistas*⁷⁸.

Este lapso de la película es crucial, pues representa la ruptura de los clichés de los que hemos estado hablando hasta ahora, es decir, al escuchar la explicación de Jules acerca de

⁷⁷ TARANTINO, Quentin, *Pulp Fiction*, Bande A Part, Miramax, Estados Unidos, 1994.

⁷⁸ TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs, The Screenplay*, Grove Press, Nueva York Estados Unidos, 1994. Pág. X.

EL CINE DE CULTO

lo que significa el falso pasaje de la Biblia, observamos que uno de los matones protagonistas abandona el sistema de valores y creencias, no sólo de Marsellus Wallace, sino también del filme y se crea uno nuevo, dónde ya no busca ser una consecuencia de la tiranía de los hombres malvados, sino alguien que pueda ofrecer un mensaje a los que estuvieron en su posición.

El desarrollo de los demás personajes, a lo largo de la historia, quizá no traza la misma curva que el de Samuel L. Jackson, pero sí encontramos cambios radicales en cada uno de ellos. Sin embargo, la otra transformación considerable ocurre en el personaje de Butch, interpretado por Bruce Willis en uno de sus papeles más memorables.

En un principio, observamos a este personaje como un ser interesado por el dinero y sin ningún tipo de escrúpulos, al grado de no importarle traicionar al líder de la mafia o asesinar a golpes a un hombre dentro de una pelea de box.

Cuando Butch huye del gimnasio donde se desarrollo la pelea, este aborda un taxi conducido por una mujer latina, Esperanza Villalobos, quien le informa lo ocurrido a su contendiente, ante esto, vemos que la reacción de Bruce Willis es de una sorpresa inicial, sin embargo, a este sentimiento le sigue la indiferencia, misma que se refleja en el rostro de Butch al asesinar a sangre fría a Vincent, quien está en su departamento.

Es decir, hasta este punto del filme lo que mayoritariamente se percibe a través de la pantalla es una cadena bien articulada de violencia sin sentido. Observamos un personaje, un boxeador, quien resuelve todo de forma violenta, pero esta situación se torna interesante cuando Butch intenta atropellar a Marsellus para escapar de la ciudad definitivamente. Lo que prosigue a la batalla entre estos dos personajes ya todos lo conocemos, sin embargo, este suceso puede ser interpretado como uno de los vuelcos en la historia y los personajes más particulares de la cinematografía moderna.

Mientras que Wallace es un personaje identificado claramente como la antagonía, Butch no puede ser definido como el bueno de la historia, ya que sus acciones no respaldan esa idea. Sin embargo, así como la transformación de Jules está definida por un momento en específico, Butch se encuentra en la encrucijada de escapar de los hombres que lo secuestraron junto a Marsellus o regresar a rescatarlo. Lo que ofrece una pregunta muy permisible ¿Porqué un hombre de la calidad moral de Butch decide regresar a rescatar a aquella persona que lo está buscando para matarlo?

Esta decisión, aparentemente sin sentido o injustificada se representa por la elección de armas que realiza el personaje de

EZEQUIEL 25:17

Jules recita antes de asesinar a alguien el pasaje bíblico del libro de Ezequiel, capítulo 25 versículo 17. Si bien el pasaje de la película es diferente del real, ya que de todo el recitado, sólo la frase (en su versión original): Y haré en ellos grandes venganzas con reprensiones de ira; y sabrán que yo soy el Señor, cuando haga mi venganza en ellos" corresponde al mencionado versículo, mientras que el resto es ficticio.

Willis: un martillo, un bate de *baseball*, una sierra eléctrica y una *katana samurai*.

En este conflicto, los dos personajes pierden su honor y dignidad frente a sus secuestradores, Willis regresa a salvar al mancillado Marsellus no por una cuestión de amistad o simpatías, sino por rescatar su honor, que en este punto está francamente por los suelos. La katana le confiere por unos escasos minutos, esa aura de guerrero legendario, con su escala de valores y virtudes (fenómeno sumamente similar al que atraviesa Jules, pues Butch también comparte la visión de Wallace en un principio). Es decir, la redención de los personajes se dará en virtud de un cambio de pensamiento o si se prefiere el término, de una filosofía de vida, lo que no necesariamente justifica sus actos previos al momento de la Epifanía.

Es decir, para muchos el golpe más fuerte que propina Pulp Fiction es la forma en que rompe los estereotipos cinematográficos, lo anterior, no sólo atiende al desarrollo de personajes, sino que, como lo vimos anteriormente, esto ocurre también en la narrativa, propuesta visual, musical y técnica.

4.1.8.- EL FAN DE PULP FICTION

No es un secreto, que los filmes de Tarantino han estado influenciados fuertemente por importante y en cierto modo especializado bagaje cultural en relación a las películas de serie B de muchas partes del mundo. Lo anterior, es necesario para interpretar una lectura de Pulp Fiction.

Es decir, el filme trabaja a muchos niveles, quizá más de los que pudiéramos concebir. Si bien, para el ojo poco entrenado Pulp Fiction es una película nada convencional, excelentemente contada y con gran música, el ojo especializado ve cosas que un simple espectador nunca podrá ver, a menos que se vea inmerso en el estudio amplio de la cinematografía mundial.

Vamos por partes. En cierto modo, Pulp Fiction rebasa su papel de simple material de entretenimiento para convertirse en una producción que alecciona y adoctrina a un público muy particular de seguidores, esto de formas sumamente distintas al común de los filmes. Entendemos, por lo investigado en este trabajo, de dónde viene la concepción inicial de la película, sabemos que está basada en el cine negro, que la primera inspiración de Tarantino fueron los *fanzines* conocidos precisamente como "*Pulp Fictions*", sin embargo, cuantas personas han visto siquiera una sola película de la época del cine negro norteamericano, ya para no hablar de aquellos que han leído alguna publicación anteriormente señalada.

Bueno, pues el *fan* de Pulp Fiction lo ha hecho, ha entendido, desde 1994, que Tarantino deja pistas de muchas, demasiadas referencias a la cultura *pop* mundial dentro de sus producciones. Que el director te muestra lo mucho que sabe de cine, de cómics, de música y en general de objetos del deseo y de cómo los adapta e incrusta en sus historias.

Pulp Fiction le habló por primera vez al solitario experto en cine, le hizo saber que hasta entonces no había estado solo, que saber tanto de cine no sólo se trataba de un conglomerado de datos inútiles que hacían que la gente normal los volteara a ver raro, sino que también, el estudio tan extremista del séptimo arte funcionaba para hacer mejores y mucho más universales producciones. Además, Tarantino les explicó a los iniciados en el tema, que para entender sus filmes a niveles inimaginables, por fuerza se requería de un bagaje histórico impresionante, que sólo se logra con un consumo masivo de cine, carrera, dicho sea de paso por experiencia personal, demasiado ardua y desgastante, por no decir: excluyente.

El *fan* de Pulp Fiction y de todo el cine de Tarantino en general, no se siente cómodo en las salas de proyección comerciales, necesita estar en lugares dónde el séptimo arte se entienda a niveles tan viscerales que rayan en lo enfermizo. Como nota cultural lugares como la Cineteca Nacional o el Film Club Café en el caso de la Ciudad de México.

Lugares dónde el fanático de Tarantino puede explicar que la película **“Faster Pussycat Kill, Kill” (Dir. Russ Meyer, 1965)**, es en la cual se basó el director para crear **“Death Proof” (Dir. Quentin Tarantino, 2007)**, que el maestro de la Novia: **Pai Mei**, no es un personaje invención de la pluma de Quentin, sino que es un peleador de Kung Fu casi tan famoso como Bruce Lee en el cine oriental, por mencionar ejemplos de la especialización del cine a la cual me refiero.

Es decir, el fan convencional de Pulp Fiction es aquel que se aglomera en pequeñas células para hablar del cine que hay detrás del cine, que le profesa su culto al filme y al director de la forma más básica que existe: aprendiendo más de la religión que él mismo inició.

Sin embargo, me parece importante señalar que existe otro tipo de fanáticos de la película, aquellos que presumiblemente no entienden, a diferencia del ejemplo anterior, en el mismo nivel el filme. Sitios de Internet con numerosos clubes de fans a lo largo de todo el mundo están dispersos por la red, no sólo con páginas convencionales sino en redes sociales como Facebook o Twitter.

Aquí un ejemplo de los cuatro más representativos:

- **www.pulpfiction.com**:⁷⁹ Sitio dónde se habla de las novedades que tiene preparado Quentin Tarantino para sus futuras producciones, contiene secciones en las que se recomiendan filmes que le gustan al director, del mismo corte o reseñas de producciones para fanáticos con los mismos intereses.

⁷⁹ Consultado el 7 de Junio de 2011.

- **www.fanpop.com/spots/pulp-fiction**.⁸⁰ Red social que cuenta con una sección dedicada al filme, en dicho foro, se realizan encuestas sobre la cantidad de veces que se ha visto la película, cual es la escena favorita de los seguidores o la mejor canción de Pulp Fiction.
- **www.facebook.com/pages/PULP-FICTION-fan-club-italiano/108594415825022**⁸¹: Incrustado en la famosa red social y la más socorrida por excelencia, un grupo de italianos realizó su propio foro de discusión acerca de Pulp Fiction, dónde se comenta y se comparte información referente al trabajo de Tarantino.
- **www.flixster.com/movie/pulp-fiction**.⁸² Comunidad muy similar a la de nuestro segundo ejemplo, con la única diferencia de ser para usuarios de habla inglesa, dicho sea de paso, la información es mucho más especializada y el número de seguidores más elevado.

4.1.9.- INFLUENCIA SOCIOCULTURAL

Aunque pudiera parecer que el filme encuentra su nicho de culto en un sector demasiado especializado y sectario de distintas sociedades, lo cierto es que la influencia sociocultural de Pulp Fiction ha transgredido las barreras de la adoración cinematográfica convencional.

Pulp Fiction sin lugar a dudas ha logrado con el paso de los años, llegar a convertirse en uno de los iconos más influyentes de los medios de comunicación en los Estados Unidos. Quizá debido a nuestro bagaje cultural no reconocemos al filme en México como una obra que defina nuestra propia concepción de la sociedad. Sin embargo, la cultura *pop* mexicana es una versión latina de los estereotipos norteamericanos.

Un fenómeno muy recurrente en la especialización del cine es el que experimenta el ojo poco conocedor al momento de observar por primera vez filmes contemporáneos de regiones del mundo como India o Japón, para la sociedad mexicana en general, es risible la forma en que estos filmes reflejan la simbiosis existente entre la vestimenta y la forma de hablar de los personajes con la cultura norteamericana, es decir, para muchos es ridículo el cómo los jóvenes orientales pintan sus cabelleras de rubio y usan playeras de Kiss o Iron Maiden, no obstante, sin lugar a dudas, los mexicanos atravesamos por el mismo fenómeno de globalización visual existente en otro tipo de comunidades.

⁸⁰ Consultado el 7 de Junio de 2011.

⁸¹ Consultado el 7 de Junio de 2011.

⁸² Consultado el 7 de Junio de 2011.

EL CINE DE CULTO

La razón por la que no encontramos risible nuestra americanización se debe al lento y casi invisible proceso que esta conlleva, usamos los productos gringos, hablamos versiones hispánicas de su lenguaje, vamos a sus restaurantes, pero sobre todo, vemos sus películas.

Por tanto, en cierto modo, la cultura *pop* estadounidense también es nuestra cultura *pop*. Estamos familiarizados con el *Super Bowl*, con las bandas de rock, con sus lecturas transgresoras, en fin, sabemos, conocemos, pero sobre todo, vivimos dentro de la influencia de la cultura norteamericana.

Esta pequeña reflexión acerca de la psicología de masas, sirve como una introducción para entender la influencia sociocultural del filme, misma que a nosotros también nos atañe y forma parte de la manera en que concebimos los medios de comunicación masiva.

Durante el trabajo académico previo a la concepción de este escrito, mi tesis fundamental era, en principio, la influencia del cine de culto en la población, a lo que un profesor me preguntó ¿Y cómo mides la influencia de los medios de comunicación en la sociedad?, es decir, ¿Existe una fórmula matemática como en el caso de los *ratings* televisivos? ¿Los análisis de audiencias funcionan como punto de partida al momento de observar el comportamiento social referente a los *mass media*?, tal vez, sin embargo, a estas alturas de la investigación, es difícil concebir la influencia del cine como un conglomerado de datos duros, aun más difícil es no especular acerca del comportamiento humano en relación con el cine, la radio y la televisión.

Sin embargo existe, lo vemos todos los días, sabemos de los mecanismos de control expresados en ondas hertzianas, de la forma en que la publicidad incita a la compra. Aun así, desconocemos a que punto se conecta la psique humana con un personaje, un producto o una historia en pantalla; lo vemos, mas no lo concebimos.

Por tanto, asumimos a los medios como marcadores de tendencias, como reflejo de la sociedad, pero sobre todo, como mecanismos aleccionadores y muchas veces adoctrinadores de pensamiento, ya sea en forma positiva o en la más negativa y mal intencionada, la pregunta real sería ¿Qué sucede cuando un producto mediático influye a otro?, cuando los procesos que siguen ciertos realizadores son tomados como tratados fundamentales para entender la forma en que los mensajes llegan al público.

Para mi, Pulp Fiction encuentra su nicho mediático en este punto, influye de forma directa al espectador, quien aplica sus propios procesos de pensamiento y lo adapta a su vida diaria, la cual, necesariamente tiene que estar alejada del convencionalismo, si no se es norteamericano o se vive dentro de esta sociedad, sin embargo, impacta en otros medios, otros que ya se hicieron camino en el pensamiento de la sociedad, es decir, productos mediáticos que ya forman parte de nuestra concepción del mundo.

Uno de los programas televisivos más influyentes de todos los tiempos es sin duda la serie **Los Simpson**, en dónde observamos en repetidas ocasiones alusiones claras a Pulp Fiction, de este ejemplo podemos destacar el episodio **22 Short Films About Springfield**, perteneciente a la séptima temporada de la caricatura y que se estrenó en Estados Unidos el



14 de abril de 1996. Dicho capítulo, no es un guiño al ojo experimentado del cinéfilo, es una clara versión del filme. No sólo en los largos diálogos (tanto como media hora puede permitir), el uso de la música o la adaptación de las historias a los propios personajes ya establecidos dentro de los Simpson.

La mecánica es simple, muchos de los miembros más jóvenes de la sociedad ya han visto el filme o conocen de él, gracias a las

referencias que existen acerca del mismo en otros medios. Personalmente, esto ocurre como una experiencia propia. Yo vi en principio *22 Short Films About Springfield* y muchas películas con alusiones a Pulp Fiction como “**¿Y Dónde está el Policía? 33 1/3**” (Dir. **Peter Segal, 1994**), antes de finalmente ver la obra maestra de Tarantino.

Cuando lo anterior ocurrió, era como sentir que ya se había visto el filme, que se conocía a los personajes o por lo menos, vagas versiones de ellos. Para mi, en eso radica la influencia cultural de Pulp Fiction, impacta en la sociedad y se mantiene vigente en su iconografía, en una forma y nivel distintos a películas como *Star Wars*, de la cual hablaremos más adelante, pues Tiempos Violentos tiene una simbiosis en el espectador, que lo reconoce como uno de los mejores filmes de todos los tiempos, aun cuando este no se ha visto.

Socialmente lo anterior ocurre infinidad de veces, sin embargo, donde Pulp Fiction desarrolla su influencia, es en el terreno del estudio y documentación del cine. La forma en que la historia de este arte cataloga la última mitad del siglo XX esta definida por el largometraje. Recuerdo que en una tediosa discusión sobre la influencia del cine en la historia, uno de los ponentes de cierto cine club aseveraba que cuando se estudiara el comportamiento del arte del siglo pasado, los historiadores se verían obligados a escuchar el **OK Computer** de **Radiohead** y ver Pulp Fiction de Quentin Tarantino.

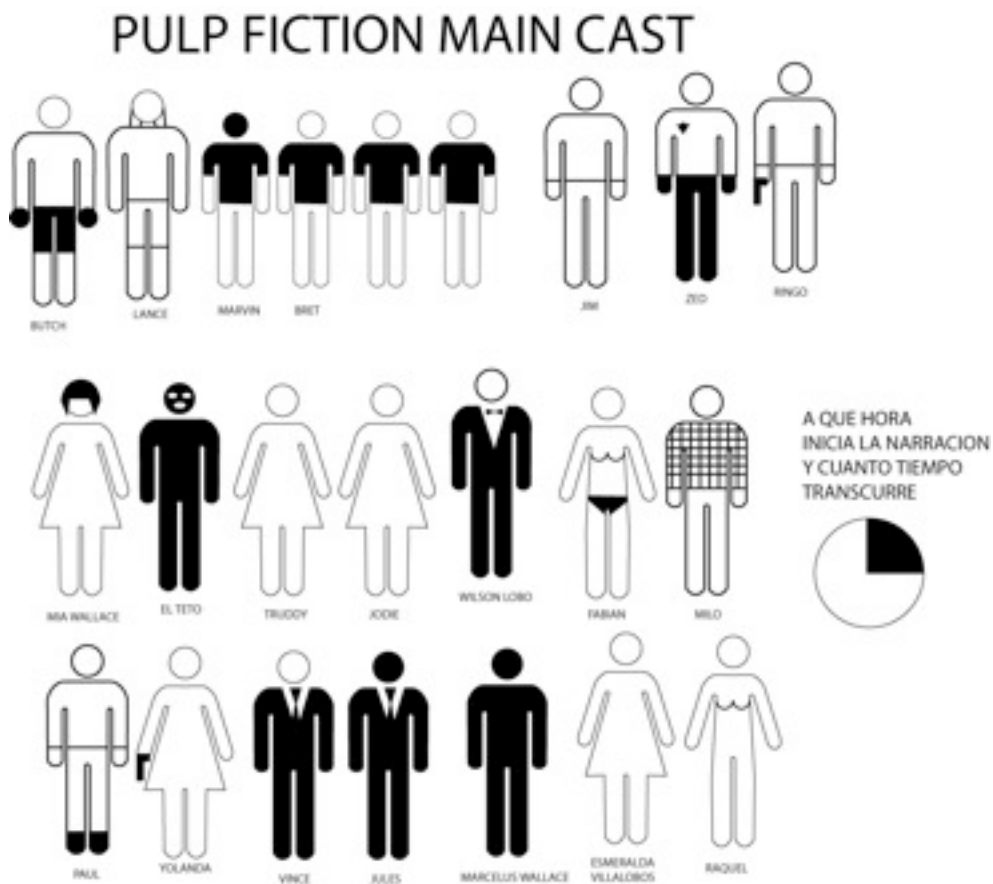
Pulp Fiction significó, para sus actores, un impulso que los agarró en distintos momentos de sus muy diferentes carreras,(...) impulsó también, a la vez, un momento musical (surfer y rocanrolero) y un modo de bailar (Vincent & Mia). Fue influyente por sus recursos narrativos, (los saltos temporales, las historias que se cruzan), pero, como pocas películas, fue consistente en su causa y su modo al utilizar estos recursos; cada paréntesis

EL CINE DE CULTO

tiene una tensión especial e interés en sí mismo, pero su disposición y el discurrir de su narración forman una unidad potenciada que excede en mucho a la suma de las partes. Éste es el mejor marco para que transcurran la increíble cantidad de historias extraordinarias contenidas en ese continente: las tres principales (los gánsters, el boxeador y la pareja que no se consuma), sus derivaciones y el discurrir oral, único e irrepetible de sus protagonistas⁸³.

Este es solamente una pieza de la gran infinidad de trabajos que han buscado explicar por las aristas más dispares el cómo se construyó el filme, el cine que le dio vida a la película, las motivaciones del director, sus motivos ocultos, su extenso y a veces tedioso estudio semiótico, sólo por mencionar algunos tópicos referentes al tema.

Hoy en día Pulp Fiction sigue siendo motivo de discusión en Universidades, Escuelas de Cine, carreras de Sociología, Psicología y Comunicación; es sin duda un filme que sobrepasa el tiempo de exhibición y que influencia, aún hoy en nuestros días, a un gran número de cineastas y audiencias y que sigue marcando las bases bajo las cuales se ha cimentado gran parte del cine durante los últimos quince años.



⁸³ CAMPERO, Agustín, *Estrenos: Tiempos Violentos*. Revista El Amante, Ediciones Tatanka S.A., Argentina, Año 18. No. 208, Septiembre 2009. Pág. 4.

4.2.- STAR WARS

¿Qué introducción puede ser viable para hablar de las seis películas más influyentes de la historia? No estoy hablando de los filmes mejor realizados, los mejor musicalizados, tampoco de aquellos que han colectado todos los premios de la crítica habidos y por haber y mucho menos de los que han contribuido a mejorar la sociedad (pues el cine lo ha hecho infinidad de veces).

No obstante, sin lugar a dudas, estas seis películas son los largometrajes que más han tenido una repercusión en la sociedad desde el principio de la era cinematográfica. Son, por mucho, la materialización de nuestro objeto de estudio.

Hablo de una historia, dividida en seis capítulos, que a lo largo de más de treinta años, más de cien libros publicados, dos series animadas (una de ellas aun al aire), decenas de videojuegos en casi todas las consolas que han existido; toneladas y toneladas de información referente a la ingeniería aplicada a las naves, los árboles genealógicos de los personajes, manuales para aprender los idiomas, así como mapas estelares dónde se explica la localización de los planetas. Es decir, no estoy hablando de una historia convencional, estoy tratando de explicar el tamaño que tiene el concepto conocido como **Star Wars**.

Y utilizo la palabra tratar, pues al buscar información de la saga uno puede encontrarse con un laberinto insondable. Y no me refiero a simples reseñas y reportajes realizados por críticos de cine (que los hay a mares), sino a información extremadamente especializada, mucha de la misma basada en principios científicos reales, también a una biblioteca de información que no puede ser concebida con una simple búsqueda en *Google*.

Star Wars sin duda es un universo, que posee vida propia, que se incrementa día con día y puedo asegurar sin lugar a dudas, que cualquier investigación acerca del fenómeno de **La Guerra de las Galaxias** desde cualquier punto de vista que quiera ser abordado es inconclusa, inexacta; parcial.

Para comenzar a hablar de la Guerra de las Galaxias desde el punto de vista de lo que representa el cine de culto a nivel mundial es necesario plantear un postulado principal.

Es imperante saber que no son las mejores películas de todos los tiempos, cinematográficamente hablando. No me refiero, como al apartado anterior, de un filme cuya fuerza radica en la perfección, estoy hablando de un fenómeno alimentado por los seguidores del concepto *Star Wars*, quienes han hecho crecer esta idea a lo largo de casi cuarenta años. Es una manifestación de corte social, no del séptimo arte. Por tanto, una revisión como la ocupada en *Pulp Fiction*, amparada en la teoría cinematográfica sería hasta cierto punto, nula. De acuerdo a nuestro principal objeto de estudio. Por otro lado, estoy hablando de una sola historia dividida en seis películas; por cuestiones más que obvias, no podemos detenernos en cada una de ellas, por el contrario, veremos la Guerra de las Galaxias como un todo, con su desarrollo e influencia social.

4.2.1.- Ficha Técnica



STAR WARS

Títulos Originales:Star Wars: Episode IV, A New Hope
Star Wars: Episode V, The Empire Strikes Back
Star Wars: Episode VI, Return of the Jedi
Star Wars: Episode I, The Phantom Menace
Star Wars: Episode II, Attack of the Clones
Star Wars: Episode III, Revenge of the Sith

Años de Producción:1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005 (Respectivamente).

Nacionalidad:Estados Unidos.

Directores: George Lucas (Episodios IV, I, II y III), Irvin Kershner (Episodio V), Richard Marquand (Episodio VI),

Producción:Lucas Films y 20th Century Fox.

Productores: Gary Kurtz, Howard Kazanjian, Rick McCallum, Lorne Orleans y George Lucas.

Guión:George Lucas.

Música:John Williams.

Reparto Principal:

•**Luke Skywalker:**Mark Hamill.
•**Anakin Skywalker:**Sebastian Shaw, Jake Lloyd y Hayden Christensen.
•**Han Solo:**Harrison Ford.
•**Princesa Leia Organa:**Carrie Fisher.
•**Obi-Wan Kenobi:**..... Alec Guinness y Ewan McGregor.
•**C-3PO:**.....Anthony Daniels.
•**R2D2:**Kenny Baker.
•**Chewbacca:**..... Peter Mayhew.
•**Darth Vader:**David Prowse.
•**Darth Vader (Voz):**James Earl Jones.
•**Qui-Gon Jinn:**Liam Neeson.
•**Reina Padmé Amidala:**Natalie Portman.
•**Mace Windu:**Samuel L. Jackson.
•**Senador Palpatine - Lord Sidious:**..... Ian McDiarmid.

4.2.2.- ANTECEDENTES

A finales de los sesenta y principios de los setenta, el cine atravesaba por circunstancias muy específicas, en el terreno de la ciencia ficción, el mundo se había visto maravillado por la impresionante **“2001: Odisea del Espacio” (1968)**, desarrollada por **Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke**, sin embargo, lo que dominaba las carteleras para entonces es el subgénero de la ciencia ficción conocido como **Cyberpunk**, es decir, *historias que presentaban personajes en los límites de la sociedad, inadaptados y psicópatas, peleando por sobrevivir en planetas llenos de basura (...), visiones de un futuro basado en una extensiva aplicación de la idea del ciberespacio y las decepciones, crímenes y abusos de poder realizados por los usuarios*⁸⁴.

Ejemplos claros de esta tendencia que ya se venía dibujando durante esa década en Norteamérica son películas como las que hicieron al ya finado **Charlton Heston** uno de los actores más prolíficos de la década: **“El Planeta de los Simios” (Dir. Francklin J. Schaffner, 1968)**, **“El Último Hombre Vivo” (Dir. Boris Sagal, 1971)** y **“Cuando el Futuro nos Alcance” (Dir. Richard Fleischer, 1973)**. Es decir, la ciencia ficción fungía como una ventana de crítica social y política de lo que la humanidad pudiera esperar del futuro, de seguir, dicho sea de paso, como seguimos hasta ahora.

Esta tendencia se ve reflejada incluso por el primer filme de **George Lucas** llamado **“THX 1138” de 1971**, que no es más que una película *Cyberpunk* con claras referencias al **1984** de **George Orwell**. Para muchos historiadores esta fue una de las razones por las cuales, Lucas decidió cambiar de visión en cuanto a la ciencia ficción se refiere, podríamos argüir que, con la Guerra de las Galaxias su meta fue divertir, más allá de realizar una película de carácter aleccionador acerca de la irresponsabilidad de la humanidad con la tecnología.

De forma paralela al estreno de **“American Graffiti” (Dir. George Lucas, 1973)**, luego de rechazar Apocalipsis Ahora y de perder los derechos de Flash Gordon, para entonces Lucas ya tenía 30 páginas de un primer borrador titulado: “La Historia de Mace Windu”, en el que se incluían las influencias del director, tales como filmes épicos de Kurosawa, novelas como Duna, El Señor de los Anillos y por supuesto, grandes historias e información acerca de la mitología esparcida por todo el mundo, así como las creencias religiosas que seguían a los héroes pertenecientes a dichos mitos.

Con este boceto del guión, Lucas se lanzó por las distintas distribuidoras para recabar fondos o conseguir el financiamiento de su nueva historia; pese a que la **Universal** le había ofrecido 25,000 dólares por ella, tiempo después la dejaron pasar sin el menor interés, con lo que finalmente **Alan Ladd Jr.** de la **20Th Century Fox** se interesó por el proyecto. Fue Ladd, antes de su salida de la compañía, quien se encargó de los detalles de un primer contrato, que ascendía a 50,000 dólares por el guión y 100,000 más por la dirección de La Guerra de las Galaxias.

⁸⁴ CAVALLARO, Dani, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, The Athlone Press, Nueva Jersey, Estados Unidos, 2000. Pág. 14.

EL CINE DE CULTO

Aunque, cabe señalar, que Lucas devolvió parte del dinero a cambio de un mayor control sobre su película, así como la comercialización de la misma posterior al estreno.

Un año después, George Lucas entregó una segunda sinopsis del guión, que por primera vez presentaba el título “*The Star Wars*”, que condensaba en trece páginas a doble espacio una historia inspirada en La Fortaleza Escondida de Akira Kurosawa (...) y en donde Mace Windu salía de escena y cedía su protagonismo al héroe Anakin Starkiller, (...), en el planteamiento del relato aparece **Darth Vader** por primera vez: un Jedi renegado, comandante de las fuerzas del Nuevo Imperio Galáctico y perseguidor de los Starkillers⁸⁵.

Ya para la versión definitiva del guión, se había cambiado de protagonista, es decir: **Luke Skywalker** y se habían agregado los demás personajes como **Han Solo, C-3PO** y **la princesa Leia Organa**.

Con un presupuesto inicial impuesto por la Fox de tres millones y medio de dólares Lucas se lanzó a los preparativos del filme, sin embargo, el presupuesto final fue de doce millones de dólares, lo anterior, impulsado por la preocupación del director en cuanto a la realización de los efectos especiales y sus altos costos para la época.

El rodaje comenzó el 25 de marzo de 1976, con locaciones en Inglaterra, Estados Unidos y Túnez. Además del gran número de inconvenientes técnicos, tecnológicos y humanos, así como las presiones por parte de la distribuidora, La Guerra de las Galaxias: Episodio IV, Una Nueva Esperanza fue estrenada el 25 de mayo de 1977 y a tan sólo un año de su entrada en cartelera, la primera de las seis películas se convirtió en un fenómeno mundial y nació la franquicia más redituable y con el mayor número de adeptos de de la cinematografía mundial.

4.2.3.- EL MITO MODERNO

Para muchos, el autor original de la Guerra de las Galaxias es el filósofo norteamericano **Joseph Campbell** quien en **El Héroe de las Mil Caras** explica la relación existente entre el mito, es decir, la mitología del héroe o Dios en relación con otras religiones y sus seguidores o adeptos.

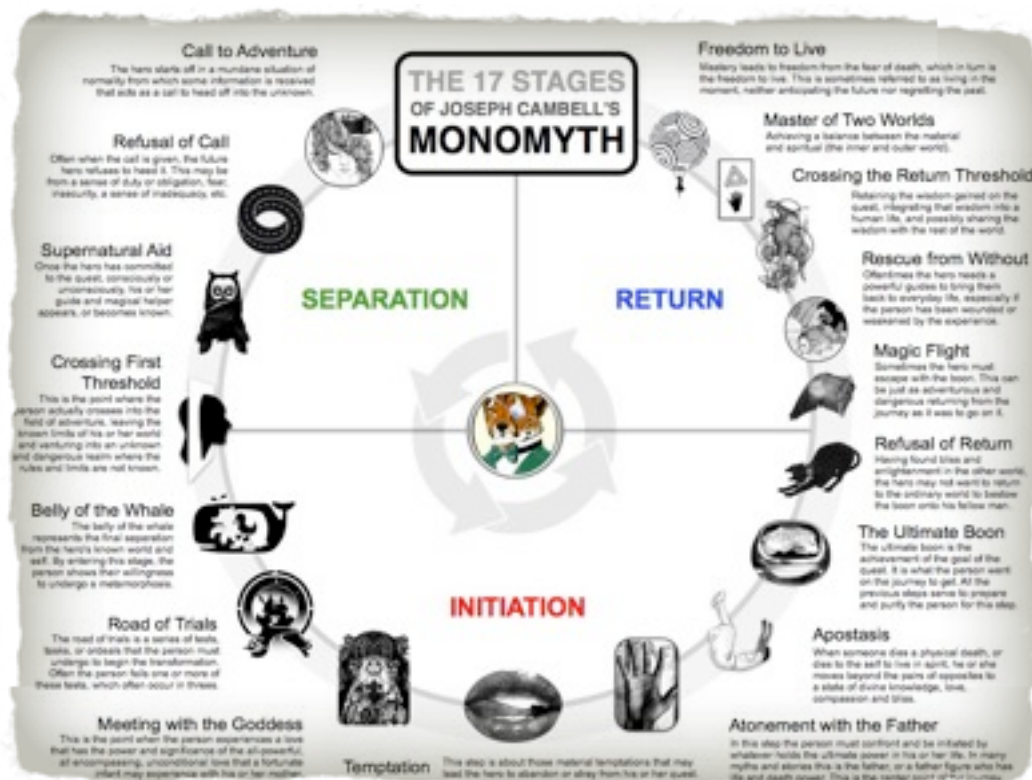
En su libro Campbell explica que hay patrones perfectamente definidos en la figura del héroe a lo largo de la historia, no importa si hablas de Jesús, Prometeo, Aquiles o en este caso Luke o Anakin Skywalker.

En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las

⁸⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasia de Aventura*, Claves Creativas en Novela y Cine, Editorial Ariel, Barcelona España, 2009. Pág. 307.

*manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, (...), las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito*⁸⁶.

Es decir, Campbell explica que la mayor parte de los héroes mitológicos han recorrido un camino, explicado por el autor bajo el nombre del “monomito”. Por tanto, todo aquel héroe, campeón y en algunos casos villano, nace de la tradición del mito para alcanzar la inmortalidad a través de la admiración de todos sus seguidores. El autor señala que se trata exactamente de la misma historia, lo único que cambia, son una serie de variantes, en muchos casos insignificantes, las cuales dan origen, cada cierto tiempo a verdaderas figuras de culto.



¿Nos suena conocido? Claro que lo es. Quizá en los postulados de su libro, Campbell también definió, aunque no sea de forma directa, la segunda modalidad del cine de culto, pues, por mucho, La Guerra de las Galaxias y la idea del filme como un objeto de idolatría se basan en el postulado del monomito acuñado por el autor.

Para muchos expertos en el tema, Star Wars no es un saga de películas de ciencia ficción, por el contrario, pese al uso de la tecnología, se ubica en el pasado y se trata de una historia de origen épico.

⁸⁶ CAMPBELL, Joseph, *El Héroe de las Mil Caras*, Fondo de Cultura Económica, México Distrito Federal, 1959. Pág. 11.

Como ya lo referí en el subtema anterior, tenemos dos protagonistas: Luke en los episodios IV, V y VI y Anakin en las entregas I, II y III. Ambos, siguen el camino trazado por Campbell en una travesía en busca de convertirse en el héroe mitológico; a continuación, realizaré un pequeño ejercicio, para explicar dicho fenómeno.

A lo largo de cuatro capítulos, Campbell revisa en su libro la estructura básica bajo la cual se cimienta toda mitología. *El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito*⁸⁷.

De esta estructura básica se desglosan más incisos, el primero de ellos se conoce como La Partida, misma que atiende a los siguientes puntos.

La Llamada de la Aventura.- Todos conocemos la estructura inicial de la novela y filmes convencionales, es decir, una situación inicial se ve interrumpida por un elemento externo, lo que impulsa a nuestro héroe a tomar cartas en el asunto.

Ejemplo 1.- Luke trabaja como ayudante en el taller de su tío, quien compra dos androides, uno de ellos posee un mensaje para Ben Kenobi de parte de la Princesa Leia.

Ejemplo 2.- Anakin vive con su madre en un planeta olvidado conocido como Tatooine; el pequeño vive como esclavo hasta que dos caballeros Jedi y la Princesa Padmé aparecen en escena.

La Negativa al Llamado.- Uno de los rasgos que conforman al héroe planteado por Campbell es el miedo inicial a enfrascarse en una aventura, pues según palabras del propio escritor, dicha negativa es un rechazo a dejar de lado los intereses propios por los de los demás. Así mismo, no existe el héroe perfecto, sino un hombre (por llamarlo de alguna manera), que se irá construyendo o definiendo conforme vaya avanzando la aventura.

Ejemplo 1.- Luke le explica a Obi Wan Kenobi que no piensa dejar su lugar de origen, que él solamente es un trabajador y nada tiene que ver con el Imperio, la Princesa o los Caballeros Jedi.

Ejemplo 2.- Una vez que Anakin gana su libertad debe enfrentarse a la disyuntiva de dejar Tatooine y convertirse en Caballero Jedi o quedarse con su madre, quien es y seguirá siendo un esclavo hasta el fin de sus días.

La Ayuda Sobrenatural.- Generalmente dicha ayuda es entregada al héroe mediante una figura protectora. En este inciso la situación no puede ser más literal, en las dos trilogías, la Fuerza, es el eje rector de cuanto ocurre en el universo, mediante ella todas las cosas son posibles. Esta puede ser ocupada para el bien o el mal y aquellos que la detentan no son cualquier ser en el Universo. Obi Wan Kenobi le enseña a la familia Skywalker su uso, filosofía y poder.

⁸⁷ Ibídem, Pág. 25.

El Cruce del Primer Umbral.- Dice Campbell que la mayor parte de los personajes comunes y corrientes se sienten cómodos dentro de los límites de lo conocido, cruzar más allá, hacia lo desconocido no es buena idea, pues, significa alejarse de la protección paternal, es decir, salir del estadio conocido.

Ejemplos.- En las dos sagas, tanto Anakin como Luke salen de su planeta de origen, para convertirse en Caballeros Jedi y enfrentar a los Sith.

El Vientre de la Ballena.- Como una metáfora, el autor explica que una experiencia cercana a la muerte o desaparecer por completo de la escena de la acción hacen que el héroe se reinvente.

Ejemplo 1.- Luke, guiado por su nuevo maestro Yoda, se interna en lo más profundo de los pantanos del satélite Dagobah, en dónde tiene que enfrentar a Darth Vader, quien al final resulta ser el propio Luke.

Ejemplo 2.- Mientras las cosas en la República van de mala en peor, Anakin desaparece del núcleo de los hechos para rescatar a su madre, quien se encuentra a punto de morir a su arribo. En venganza, el joven Padawan asesina a la tribu de secuestradores, (no sólo a los maleantes, sino también a las mujeres y a los niños). Es la primera vez que observamos que nuestro protagonista esboza un rasgo de maldad.

Después de estos cinco primeros incisos, llegamos a lo que Campbell define como la Iniciación, es decir, el camino que seguirá nuestro protagonista para convertirse en un héroe.

El Camino de las Pruebas.- Esta es sin duda una de las más conocidas etapas en la literatura, el cine y la televisión de ficción. En este punto, nuestro héroe se ha dado cuenta de su potencial, pero aún tiene mucho que aprender.



EL CINE DE CULTO

Ejemplo 1.- Una vez eliminado al apócrifo Darth Vader, Luke debe completar su entrenamiento para entender la fuerza. Desgraciadamente, Yoda se queja con Obi Wan, ante la difícil tarea de entrenar un Padawan tan viejo y lleno de prejuicios.

Ejemplo 2.- Anakin ha crecido y está a punto de convertirse en un verdadero caballero, pero existe algo desconcertante en él, lo anterior es un reflejo de las opiniones que Yoda, Obi Wan y Mace Windu tienen del joven aprendiz. Esta traba en su carrera enfurece al iracundo e incontenible Padawan.

El Encuentro con la Diosa.- De la misma forma en que Don Quijote de la Mancha explica la necesidad de una mujer por la cual pelear, este apartado, nos dice Campbell, es un punto de rompimiento en la historia.

Ejemplo 1.- Para los episodios IV, V y VI la Princesa Leia es la diosa, el motivo por el cual pelear, es bien sabido por el fan de la saga que la diosa resulta ser hermana del héroe, pero hasta antes de la última entrega, nadie sabe eso.

Ejemplo 2.- En cuanto a los primeros tres episodios de la Saga, La reina y después senadora Padmé Amidala es nuestra diosa, aunque como dato curioso cabe señalar que las dos mujeres están prohibidas para nuestros héroes.

La Mujer como Tentación.- Aunque suene redundante o parezca que no existe gran diferencia entre este y el último apartado, Campbell relaciona el matrimonio del héroe con la diosa como un simbolismo en el cual, nuestros protagonistas se convierten en sus padres. Lo anterior es una consecuencia de la prohibición que existe ante ese amor.

Ejemplo 1.- Como ya lo mencioné, Luke y Leia son hermanos, no obstante, antes de saberlo, entendemos que el motivo principal de Luke para enfrascarse en esta historia es rescatar a la princesa.

Ejemplo 2.- Un Jedi no puede enamorarse, es así como versa la ley sagrada de la fuerza. Esta regla es rota por Anakin sin importarle las consecuencias, las cuales serán desastrosas como veremos al final.

La Reconciliación con el Padre.- No es necesario explicar este punto, pues es el que define los dos climas de los episodios III y VI, es decir, en una escena completamente emotiva, Luke desprende el casco de Darth Vader para finalmente conocer a Anakin Skywalker, su padre. En el caso de la primera entrega, sabemos que nuestro personaje no se convierte en un héroe sino en villano, la escena en la que

C3PO y R2D2

Los personajes de C3PO y R2D2 los creó Lucas inspirándose en dos secundarios cómicos de la película "La Fortaleza Escondida" de Akira Kurosawa (1958). C3PO tiene una función parecida a la que tenía el coro en las obras griegas (comentar con la audiencia todos los hechos que van ocurriendo en la aventura). R2D2 se asemeja al personaje del "mensajero" griego, que era el encargado de llevar noticias importantes al héroe para motivar así el desarrollo de la historia.

Anakin se encuentra derrotado es coronada con el llanto del joven Obi Wan, quien le reclama sus lazos familiares y lo mal que resultaron las cosas.

Apoteosis.- El límite en el cual, nuestro héroe deja de ser un humano común y corriente para convertirse en un semidios.

Ejemplo 1.- En el caso de Luke, este derrota a los Sith y deja el camino libre para la instauración de la Nueva República y un nuevo clan de Jedis.

Ejemplo 2.- En el caso de Anakin, este pierde al amor de su vida, pero logra destruir la república, lo que lo convierte en el villano más grande de la galaxia.

La Gracia Última.- Este punto sólo lo observamos en el caso de Anakin Skywalker, quien tiene la oportunidad de redimir sus actos, muchos años después, al matar al emperador y salvarle la vida a su hijo, en el caso de Luke, la historia sigue en novelas gráficas y libros, quizá sea una carta abierta para los seguidores acérrimos de la saga, quienes puedan ejemplificar este inciso.

Hasta este punto es fácil señalar los pasos que sigue el héroe según Campbell, sin embargo, es imperante explicar que existen más de ellos, mismos que pertenecen a lo que el autor define como El Regreso y se compone de La negativa al regreso, La huida mágica, el rescate del mundo exterior, El cruce del umbral del regreso, etc.

Como lo pudimos observar, los protagonistas de la saga de Star Wars, no pertenecen al bloque convencional de héroes y villanos comunes, pues, al dárseles el tratamiento de héroes mitológicos, sus códigos de ética, errores y aciertos son mucho más contundentes. Así mismo, sobra decir que los hace mucho más atractivos, creíbles y por supuesto, blancos fáciles de adoración para aquellos que vieron la película y se dejaron encantar por el guión.

4.2.4.- FILOSOFÍA Y RELIGIÓN JEDI

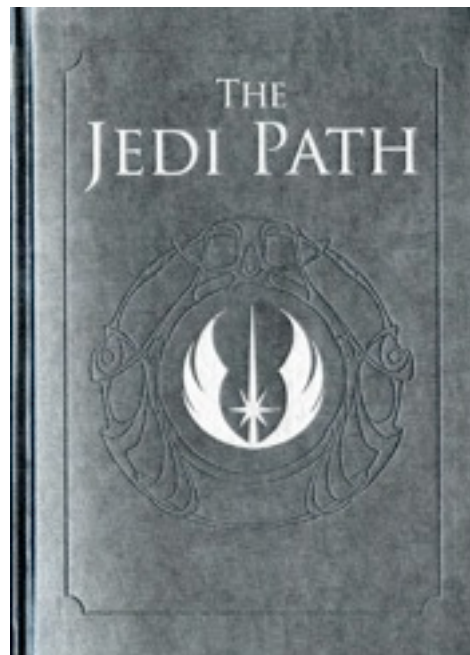
Los preceptos básicos bajo los cuales se cimienta la religión Jedi han ayudado en gran manera a que esta se haya convertido en una fuente de información y estudio filosófico para los fanáticos de la saga. Este es quizá uno de los caballos de batalla que postulan los seguidores en contra de los detractores del culto que se le rinde a la Guerra de las Galaxias.

Entiendo, como precepto básico, que el público más especializado de la Saga de La Guerra de las Galaxias, considera en muchos sentidos a estas seis películas y lo que representan como una religión, una filosofía para la vida. Incluso, existen textos especializados al respecto, uno de los cuales, revisaremos ligeramente a lo largo de este subtema.

Al realizar un estudio de la mecánica básica de esta, hoy en día ramificación religiosa, encontramos que nuevamente la originalidad no es en gran medida el fuerte del autor, sin embargo, eso nunca ha sido un impedimento para el éxito de estos seis filmes.

En principio observamos que la guerra contra el bien y el mal, en su forma más pura, es uno de los conceptos que con mayor frecuencia están presentes en nuestras vidas desde el nacimiento, no es necesario inmiscuirnos en teorías filosóficas distintas o a estudios psicológicos para entender que cada sociedad posee un código de valores específico, en el cual, a un buen comportamiento le sigue un premio, además del castigo ante la rebeldía de las reglas. Este proceso de funcionamiento, ha sido llamado con un sin número de maneras a lo largo de la historia, desde el cristianismo, el budismo, el Karma, las leyes de cada país, etc.

Sin embargo, conocemos estos conceptos como dos entes u organismos alternos, es decir, paralelos. Jesús y Satanás no son la misma persona, inclusive, siquiera pensarlo, bajo la idea de la tradición cristiana, pudiera considerarse un verdadero pecado. Sin embargo, de la misma forma en que **Herman Hesse** en su libro **Demian** habla del dios y demonio conocido como **Abraaxas**, en el caso del Universo *Star Wars*, existe un único poder sobrenatural, conocido por todos como La Fuerza, que no son, más que organismos microscópicos llamados **midiclorias**, que existen en simbiosis con las formas de vida del universo. A un mayor número de organismos, mayor será la simbiosis con la Fuerza. Esta, se desarrolla de dos lados, el luminoso y su lado oscuro.



Es decir, todo ser vivo dentro del universo de ficción de George Lucas funciona bajo los designios de la Fuerza, no obstante, son nuestras decisiones y sentimientos, los que nos acercan al bien o el mal, dependiendo de cual sea el caso.

Estos dos aspectos de la única deidad de esta mitología, están representados mortalmente por los Caballeros Jedi, quienes usan la fuerza para el bien y los Lord Sith, que son los que usan el lado oscuro de la fuerza para su beneficio.

Como paréntesis y a manera de breviarío de información, es importante señalar, que en los episodios finales (en orden cronológico), el gobierno que controla el poder es el Imperio Galáctico, mientras que en las primeras tres películas es la República quien gobierna el Universo. Pese a que en todas las películas, las dos formas de gobierno tienen sus propias fuerzas armadas, tanto los Jedi, como los Sith, es decir, sacerdotes que se manejan bajo los preceptos de una religión, son los que mantienen la paz o solucionan los conflictos bélicos, según sea el caso.

Es decir, Estado y Clero funcionan como un solo organismo rector en todo el Universo. Ya sea que el gobierno esté bajo la influencia Jedi o Sith, existen preceptos específicos que marcan formas de comportamiento y filosofías ante la vida bien definidas, al menos, con lo que respecta al lado luminoso de la fuerza.

La filosofía inherente a la Religión Jedi, actúa de modos que pudieran recordarnos lo que **Emanuel Kant** llamaba el **Imperativo Categórico**. Es decir, una ley para la vida ejecutada por necesidad, mas no por la acción de los sentimientos. Lo anterior desarrollado en cinco postulaciones básicas:

- *No hay emoción, hay paz. Este principio guía la interacción y la mediación con todos los demás.*
- *No hay Ignorancia, hay conocimiento. Aquellos que no entienden este precepto básico sienten miedo con facilidad, y el miedo es el camino al lado oscuro.*
- *No hay pasión, hay serenidad. Derivación de la primera ley. Recordar no hacer los actos pasionalmente, ni en cada deliberación incluir conflictos personales.*
- *No hay caos, hay armonía. Un Jedi percibe la estructura y voluntad de las galaxias.*
- *No existe la muerte, sólo la fuerza. Todas las cosas mueren, pero incluso en ese momento existe la fuerza⁸⁸.*

Es decir, los sentimientos y pulsiones pasionales actúan de forma nociva para aquel que se comporta bajo la influencia de la fuerza. Este libro, mismo que se vende en un gran número de traducciones y que, para los fanáticos de la saga, explica las enseñanzas de la Orden Jedi, tiene una estructura básica y perfectamente definida, que va del miembro más novel conocido como el Iniciado Jedi, al que le sigue el Padawan, quien en su adolescencia es escogido por un Caballero o Maestro para su instrucción en la Fuerza. Por último están los Caballeros Jedi que son aquellos alumnos que han aprobado los exámenes del consejo y los Maestros Jedi, aquellos que han demostrado un entendimiento profundo de la Fuerza.

Después de revisado lo anterior, podemos darnos una idea más amplia del poder de influencia que estos filmes han tenido en la gente. Con lo anterior no me refiero únicamente al tipo de publicaciones que he revisado escuetamente, sino al mundo real.

De acuerdo con la oficina de estadísticas del Reino Unido, siete personas de cada mil declararon ser pertenecientes a la Religión Jedi en el censo de 2001, lo que se traduce en 390,000 personas de una población de 52,000,000 en Inglaterra y Gales, quienes escribieron "Jedi" en la forma de llenado del censo.



⁸⁸ WALLACE, Daniel, *The Jedi Path, A Manual for Students of the Force*, Editorial Becker & Meyer, Washington Estados Unidos. 2010. Pág. 7.

Lo que devengó en campañas por Internet, con la exigencia del reconocimiento oficial de dicha práctica como una religión oficial por parte del parlamento inglés.

Esta información, está respaldada por la página oficial de la oficina de Estadísticas Nacionales del Gobierno Inglés⁸⁹.

Por su parte, la Iglesia de dicha Religión tiene una página oficial⁹⁰, dónde se pueden leer estadísticas, entradas a blogs acerca de la filosofía bajo la cual se cimienta, además ofrece, por una módica cantidad, certificados para aquellos que quisieran comprobar su afiliación.

La gran cantidad de fanáticos, quienes a lo largo de poco más de treinta años, han buscado por todos los medios, incluir en sus estilos de vida la idea de la Guerra de las Galaxias es impresionante, aquellas personas que son fanáticos verdaderos de estas películas se comportan de formas distintas de acuerdo a la región del mundo donde radican y a la forma en que las sociedades a las que pertenecen se definen. No obstante, sin lugar a dudas, el fanático de Star Wars necesita un subtema aparte en este trabajo de investigación.

4.2.5.- EL FAN DE STAR WARS

Sin animo de ser repetitivo, observamos que en el caso de la Guerra de las Galaxias, su séquito de simpatizantes son lo más parecido a una organización religiosa, con códigos de ética perfectamente definidos, actitudes hacia la vida, mitología, libros sagrados, iglesias y escuelas establecidas, el estudio de los idiomas pertenecientes al universo, en fin. Son una comunidad perfectamente funcional y orgánica.

Es decir, observamos que *Star Wars* se nos revela como una versión moderna del mito, perfectamente articulado y con el grado de misterio necesario para requerir un estudio, propuestas filosóficas alternas, así como representar, aunque sea ficticiamente un peligro para aquellos fanáticos religiosos.

Sin embargo, al hablar del fan, seguidor, admirador de Star Wars, es necesario enfrascarnos nuevamente en la discusión de la proximidad, es decir, las diferencias culturales entre los fanáticos de la Guerra de las Galaxias norteamericanos a los de otras partes del mundo son abismales.

En el caso de México, el seguidor actúa de forma furtiva, a las sombras, lo anterior puede ser una consecuencia del ya conocido estigma social del *malinchismo*, es decir: todo aquello que provenga de otra cultura, especialmente la norteamericana, mina nuestra historia, es anti-nacionalista y debe ser considerado como dañino. Es importante señalar que

⁸⁹ <http://www.statistics.gov.uk/CCI/nugget.asp?ID=297&Pos=&ColRank=2&Rank=1000> (Consultado el 11 de Abril de 2011).

⁹⁰ <http://www.jedichurch.org/> (Consultado el 11 de Abril de 2011).

dicho estigma se ha visto gradualmente rebajado con el avance de este nuevo milenio o a fenómenos como al globalización, tanto económica como social.

Aun así, las convenciones de cómics, foros de discusión, cine clubes, etc.. son cada día más socorridos por esta tribu urbana que año con año crece en adeptos, no obstante, la población es aun sumamente escasa, es decir, aquellos verdaderos fanáticos de la saga, se desenvuelven en ambientes donde claramente se perfilan como verdaderos sacerdotes, oráculos de conocimiento acerca del Universo de la Guerra de las Galaxias; lo anterior, quizá sea una consecuencia de la diferencia entre los estereotipos sociales norteamericanos y los mexicanos.

Simplemente en México existen por lo menos 10 Clubes de *Fans* especializados en el Universo *Star Wars*, mismos que se encuentran interconectados y en alianza, a continuación la lista de los más importantes:

- Star Wars Fan Club Guadalajara⁹¹.**
- Dark Empire Star Wars Fan Club Morelia⁹².**
- Endor System⁹³.**
- Star Wars Fan Club Cuernavaca⁹⁴.**
- Star Wars Fan Club Puebla⁹⁵.**
- Star Wars Fan Club San Luis Potosí⁹⁶.**
- Star Wars Fan Club Xalapa⁹⁷.**
- Star Wars Fan Club Yucatan⁹⁸.**

⁹¹ <http://starwarsguadalajara.com/> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

⁹² <http://darkempiremichoacan.wordpress.com/> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

⁹³ <http://endorsystem.com/> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

⁹⁴ <http://www.swcuernavaca.com/principal.htm> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

⁹⁵ <http://www.swpuebla.com/> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

⁹⁶ <http://clubslp.starwarsmexico.com/> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

⁹⁷ <http://www.starwarsxalapa.ws/> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

⁹⁸ <http://starwarsyucatan.blogspot.com/> (Fecha de Consulta: 31/03/2011).

Mientras que en nuestro país, los categóricos juveniles mayoritariamente son el naco y el fresa, en Norteamérica existen los *Nerds*, los *Freaks*, los *Geeks*, los Antisociales o los Populares por mencionar algunos. Dichos categóricos no son para nada nuevos, estos han existido por décadas, al igual que el fanático de la saga. Seguramente hace 20 años, en los Estados Unidos era visto como un verdadero fenómeno aquella persona que se preciaba de ser un fanático de *Star Wars*, no obstante, hoy en día, con el florecimiento de la era digital, el mismo seguidor, se nos revela como una figura perteneciente a una población, que con el paso de los años, cobra más fuerza en los estratos sociales.

Los medios de comunicación se han encargado de perfilar a la figura del *Nerd* en un *Geek*, es decir, una persona tímida, introvertida, con un nivel de coeficiente intelectual muy por encima de la media, un gusto increíble por la cultura japonesa, la ciencia ficción, la tecnología y sus aplicaciones. Casos de esto es el del creador de *Facebook*, los autores de *Google*, los directores de *Matrix*, solo por mencionar algunos, que se nos revelan como verdaderos ejemplos de éxito, supermillonarios que no gozaron de gracia física o económica para ser exitosos.

Es decir, en los últimos veinte años, se ha pasado de considerar al fanático *geek*, de un perdedor a un potencial súper magnate. Ahora bien, es imposible ignorar el vínculo que existe entre este tipo de películas, a las cuales también pertenecen la saga *Star Trek*, a el estereotipo del genio norteamericano por excelencia, con la única diferencia del enfoque positivo que ha adquirido hasta hace algunos años.

Lo que por supuesto ha permitido una asociación mucho más libre e imaginativa de los grupos de fanáticos de *Star Wars*, misma que ha llegado a verdaderas organizaciones, poblaciones enteras de seguidores ávidos de más y más parafernalia, información, artículos promocionales y por supuesto más adeptos, compañeros de batallas, hermanos de religión.

No es desconocido que eventos como la **Comic Con**, se han convertido en uno de los centros de reunión de los fanáticos de estas seis películas y todo el universo inherente a esta historia. Aunque los *Otakus*, *Cosplayers*, *Goth Lolitas* etc. existen en gran número, es innegable que los *Trekkies* y los *Star Wars* fans son la mayoría. Tal es poder de convocatoria que tiene la *Comic Con*, que en los últimos años ha fungido como una plataforma de lanzamiento de los más importantes filmes juveniles, desde sagas románticas como **“Crepúsculo” (Dir. Catherine Hardwicke, 2008)**, hasta lanzamientos de nuevas películas acerca de superhéroes como Thor o Linterna Verde en últimos años.

A diferencia de México, es muy difícil catalogar la cantidad de clubes de *fans*, colegios e incluso Iglesias Jedi existentes en los Estados Unidos, pues son una población tan grande que es complejo definir sus magnitudes, sobre todo por el mar de información que existe de forma simbiótica con los filmes.

Una de las características más importantes de estos fanáticos en relación con la ya franquicia de *Star Wars* es su poder de consumo y exigencias en cuanto a nuevos productos se refiere.

Y no sólo estoy hablando de juguetes, figuras de acción o reproducciones de los *props* usados en las seis películas. Sino también de información, en su más pura forma.

4.2.6.- PARAFERNALIA

Revisemos un poco de las estadísticas de venta de los productos sellados por la marca *Star Wars*, pues, sin duda, hablar del éxito del filme y sus repercusiones sociales se traduce de cierto modo en la forma en que se ha comercializado la idea del Universo de la Guerra de las Galaxias.

De acuerdo con el documental para televisión “**Star Wars, Feel the Force**”, que fue estrenado en 2005, como parte de la promoción del capítulo final La Venganza de los Sith, sabemos que para finales de la década de los setenta ya se habían vendido más de 300 millones de productos, lo que equivalía, a que existían más juguetes de *Star Wars* en existencia que niños en Norteamérica.

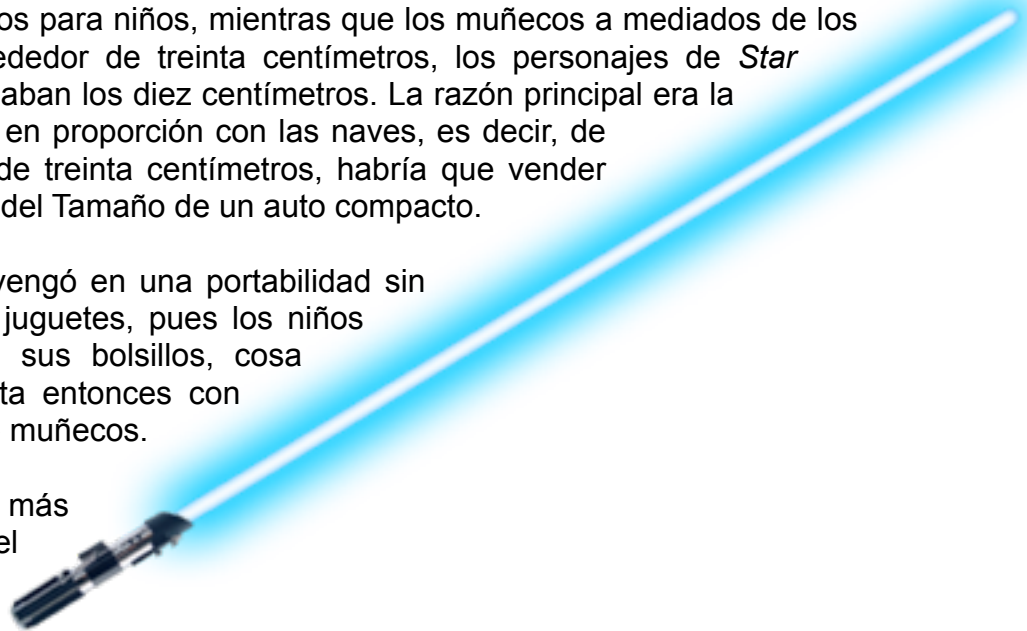
La gama de juguetes dirigidos a los públicos más jóvenes de la marca van desde los clásicos sables láser, reproducciones a escala de las naves, réplicas de todos y cada uno de los personajes de las películas y en últimos años, cómics, videojuegos, mapas estelares, libros de ingeniería y aerodinámica sobre los embarques de unidades del Imperio y la flota rebelde etc.

Nunca antes, se había visto la parafernalia de un largometraje como un elemento tan lucrativo hasta la llegada del primer filme a la cartelera. Es quizá por eso que George Lucas cedió parte de los derechos de uso del filme para ganar control en la comercialización de los productos.

La forma de uso y las versiones de los mismos también revolucionaron el mercado de productos para niños, mientras que los muñecos a mediados de los setenta medían alrededor de treinta centímetros, los personajes de *Star Wars* apenas alcanzaban los diez centímetros. La razón principal era la relación del tamaño en proporción con las naves, es decir, de tener un Han Solo de treinta centímetros, habría que vender un Halcón Milenario del tamaño de un auto compacto.

Lo anterior devengó en una portabilidad sin precedentes en los juguetes, pues los niños podían llevarlos en sus bolsillos, cosa que no ocurría hasta entonces con otras colecciones de muñecos.

Ahora bien, a más de treinta años del lanzamiento del primer producto,



las empresas que se encargan del diseño de nuevos utensilios con la marca *Star Wars* trabajan arduamente para que no pase un año sin una nueva colección. Lo que se traduce en un aumento considerable en el valor agregado de los juguetes más longevos, cuyos precios alcanzan cantidades estratosféricas y son vendidos como verdaderos objetos de culto en convenciones y subastas especializadas.

No obstante, hasta la mejor campaña puede fracasar y muchos productos sin ningún tipo de publicidad alcanzan el éxito. En el caso de los productos de *Star Wars*, estos son tan viables en cuestiones de negocios por la misma razón que las películas: los fanáticos.

El fanático de *Star Wars* siempre está en busca de más; entiende, acepta y participa de esta mecánica de consumo que rodea a la marca. Siempre necesitan mejoras, más información, así como artículos más especializados.

Con toda claridad, los fanáticos coleccionistas de juguetes, han creado su propia jerarquía e importancia, misma que incluye a los actores y productores de Star Wars, pero también miembros de su propia comunidad. El acto de coleccionar figuras de la Saga se ha convertido en un universo real, sin necesidad del universo ficticio de la franquicia: Collector Joe puede hacer su versión brasileña de las famosas figuras, la compañía turca Uzay puede producir baratas figuras originales para ser vendidas en todo el mundo y la compañía Kenner puede crear un exclusivo Boba Feet plateado con caja de estrella de la Convención de la Guerra de las Galaxias, que fue distribuido en la Ciudad de México con gran demanda⁹⁹.

Es decir, el proceso religioso de adquirir las reliquias de la Saga, nunca ha dejado de ser redituable, el nivel de exigencia, tanto del productor como el del comprador ha ido en aumento con el paso de los años.

El caso más común es el de la famosa arma de los Jedi y los Sith: el sable láser. Todos recordamos esos gigantescos armatostes con sonidos muy malos y pésima iluminación que se vendían en los ochenta y noventa. Hoy en día, la carrera por la emulación cada vez más exacta del sable con relación a los vistos en las películas ha avanzado a pasos agigantados, con lo que es fácil encontrar piezas con un despliegue tecnológico impresionante que hace la experiencia del sable láser cada vez más real.

Pero reitero una vez más, esto no se reduce a simples juguetes, colecciones de cómics o réplicas de los *props*, incluso, la mercadotecnia inmersa en la marca se ha encargado de generar productos como el **Star Wars in Concert**, que no es más que un concierto con la partitura original de John Williams y de fondo escenas de las seis películas. Para el ojo del ciudadano promedio de cualquier parte del mundo esto es francamente demasiado, pero no para los fanáticos de la saga, quienes reciben cada nuevo elemento de la gran colección de la marca con un entusiasmo que no ha perdido su fuerza al correr de las décadas.

⁹⁹ KAPELL, Matthew, LAWRENCE, John Shelton. *Finding the Force of the Star Wars Franchise*. Peter Lang Publishing Inc. Nueva York, Estados Unidos, 2006. Pág. 218.

4.2.7.- STAR WARS EN OTROS MEDIOS

Este ligero ejercicio es sumamente similar al que realicé con *Pulp Fiction* en el apartado anterior, sin embargo, no cabe duda que va mucho más allá, en el caso de *Star Wars*, son más bien, pocos los programas Norteamericanos (y cada vez más recurrente en los programas latinos) los que no tienen una parodia, homenaje, alusión o un simple recuerdo a cualquiera de las seis películas.

Lo que pudiera traducir, en una fuerte influencia de la cultura *pop*, misma que está más allá del poder de convocatoria que tiene la televisión y por supuesto la cultura Estadounidense en nosotros.

Sinceramente, para este apartado en específico la cantidad de información es impresionante, el número de alusiones de este tipo se cuenta por docenas y el *target* va desde programas para niños hasta verdaderas superproducciones del mundo del entretenimiento para adultos, esta tendencia recurrente tiene casi los mismos años de vida que el primer filme. Empecemos:

En 1980, C-3PO y R2-D2 aparecieron en los episodios 1364 y 1396 de la versión norteamericana de **Plaza Sésamo**, del mismo modo Mark Hamill en su papel de Luke Skywalker así como Chewbacca aparecieron en el capítulo 417 del **Show de los Muppets**, de esta misma franquicia las apariciones se repitieron en 1990 y en el año 2009.

Una de las más recurrentes y que fue transmitida en México fue la parodia realizada por la caricatura **Los Muppets Babies** en el episodio “*Gonzo’s Video Show*”, que no es más que una adaptación corta del episodio IV.

Por su parte, la marca de piezas de armado y rompecabezas Lego, en un sin número de videos hace pequeñas historias, *gags* y cine minutos con su línea de juguetes inspirados en la saga.

Para públicos adolescentes y adultos jóvenes, el número de alusiones y referencias incrementa considerablemente y van desde series de televisión hasta caricaturas con capítulos especiales y completos homenajes a los últimos tres capítulos.

Como telonero de la lista hablaremos en primera instancia del que fuera uno de los shows para televisión más influyentes e importantes de la década de los noventa, es decir **Friends**, que en su primer capítulo de la tercera temporada, titulado “*The One with the Princess*”



Leia Fantasy” y que fue transmitido en los Estados Unidos el 16 de Septiembre de 1996, vemos a Jennifer Aniston ataviada con el traje que usara Carry Fisher en el episodio VI.

Por su lado, Los Simpson, del que ya hemos hablado en el apartado anterior, tiene muchas alusiones directas e indirectas a las seis películas, desde el uso de la marcha imperial en las apariciones del Sr. Burns, hasta un *flash back* de la visita de Marge y Homero al cine para ver El Imperio Contrataca. Pero sin duda, el mayor tiempo de permanencia de la idea de *Star Wars* en los episodios de la serie es el del noveno de la décima temporada, transmitido el 20 de diciembre de 1998 en Estados Unidos y dónde Mark Hamill es rescatado por Homero ante una turba de asistentes a una convención de cómics.

En el terreno de los dibujos animados que están en el límite de la adolescencia y el entretenimiento para adultos *Family Guy* o Padre de Familia en Latinoamérica va más allá y crea una parodia de una hora por cada uno de los últimos tres capítulos.

“**Blue Harvest**” abre la sexta temporada de la serie y se transmitió originalmente el 23 de Setiembre de 2007 en Norteamérica, está basado enteramente en el Episodio IV.

“**Something, Something, Something, Dark Side**” por su lado, parodia el Episodio V, y es el capítulo número veinte de la temporada, que fue transmitido el 23 de mayo de 2010.

Por último, “**It’s a Trap**” culmina la saga con una parodia del regreso del Jedi, en el capítulo veintiuno de la novena temporada, estrenado el 23 de Julio de 2010.

Así mismo, “**That ’70 Show**”, tiene su propio capítulo titulado “**A New Hope**”, que es el número veinte de la primera temporada del programa de comedia de situaciones. Aunque a diferencia de los últimos ejemplos, solamente se usan *props* del filme para hablar de un tema completamente distinto; para ejemplo, vemos un R2-D2 convertido en aspiradora.

Ahora bien, el programa humorístico de marionetas llamado “**Robot Chicken**”, que pertenece a la barra de caricaturas para adultos de **Cartoon Network** conocida como **Adult Swim**, también tiene sus tres episodios basados en la Guerra de las Galaxias, sólo que a diferencia de *Family Guy* y por la misma naturaleza del programa, no son más que un compilado de *gags* de no más de un minuto acerca del universo *Star Wars* y las seis películas. El primero de ellos es un capítulo especial de la segunda temporada y apareció por primera vez en Estados Unidos el 17 de Junio de 2007. Por cierto el

LOS SIMPSON

Los Simpson son la serie de televisión norteamericana con más referencias al universo de La Guerra de las Galaxias que cualquier otro en la historia.

Con un total de 26 capítulos a lo largo de 15 temporadas, lo mismo aparecen los títulos de las películas en cartelera, que los actores ya sea como sí o como sus personajes en la saga, al igual que una larga lista de incidencias musicales, aparición de props o tributos a escenas completas de las primeras tres películas.



mismo año que el capítulo de Padre de Familia, incluso en la serie se hace una alusión a esta coincidencia.

En el terreno de las series y programas de televisión uno que no parodia directamente, pero que entiende a la perfección este cliché del fan de *Star Wars* es **“The Big Bang Theory”**, programa que a lo largo de sus cuatro temporadas hace alusiones a La Guerra de las Galaxias y *Star Trek*, pero a diferencia de otros ejemplos,

toma como elemento humorístico el nivel de especialización de los seguidores y fanáticos de estas dos historias en específico, entre los chistes encontramos situaciones dentro de la *Comic Con* o el uso de los idiomas inmersos en las películas.

En el ámbito del cine, quizá una de las películas más representativas sea **“Space Balls”** del genio creativo Mel Brooks, estrenada en 1987 y protagonizada por el propio Brooks, John Candy y Rick Moranis.

Por último, hablemos del rubro referente al entretenimiento para adultos, del que en realidad existen muchos ejemplos, pero quizá el más representativo es la serie de tres filmes conocidos como **“Porn Wars” (Dir. Kovi, 2006)**, realizados por la casa **Private** durante los últimos seis años y que busca atacar el bajo presupuesto, uno de los estigmas más recurrentes para esta clase de industria.

Al igual que con *Pulp Fiction*, vemos que aunque no se hayan visto las seis películas, sabemos y entendemos el fenómeno *Star Wars*, ya sea por su influencia directa o por la visión de otros medios de comunicación, que como dije en este subtema, va más allá de la televisión, pues otros medios como la internet, impresos o la radio también cuentan con sus propias alusiones a la Saga.

Sin embargo, las diferencias principales con *Tiempos Violentos* son, por un lado, que el aparato mediático detrás de la obra de George Lucas lo convierte en un objeto de constante movimiento *mass media* y por el otro, es que mientras que el fan de *Pulp Fiction* busca entender los pormenores detrás de la genialidad del filme, el fanático de *Star Wars* busca agruparse y organizarse para discutir su fanatismo religioso, lo que lo convierte en un maravilloso *target* de consumo.

4.2.8.- INFLUENCIA SOCIOCULTURAL

La Guerra de las Galaxias no sólo es una película o una trilogía, o una trilogía y tres precuelas. Para mucha gente, incluyéndome a mi, es simplemente el texto cultural más importante de nuestras vidas. Incluso en 1977, Star Wars fue un fenómeno. Para mucha gente, ahora, es una cultura en expansión, un mito detallado que puede ser divisado por todos, aun con los ojos cerrados¹⁰⁰.

A mi modo de ver la situación con estas seis películas, los hechos son contundentes. Como lo mencioné al principio del capítulo, estos filmes son la materialización de nuestro objeto de estudio, es difícil no mencionar el cine de culto y no tener de forma recurrente la imagen de Darth Vader.

Estas seis películas han cobrado vida a lo largo de la historia y no lo menciono como una metáfora poética, es una realidad, más allá de la idea inicial de los creadores, la gran legión de fanáticos de *Star Wars* se han encargado de mantener en el consciente colectivo la idea de la mitología inmersa en los filmes.

Cuando observamos una convención de cómics, un concierto, un ciclo de funciones especiales en circuitos cinematográficos, pudiéramos imaginarnos que no difieren demasiado de cualquier otro filme denominado *Blockbuster*, sin embargo, a eso hay que sumarle la gran cantidad de estudios oficiales referentes a la filosofía con que opera el Imperio, las Iglesias Jedi repartidas en distintas partes del mundo, quienes ven la idea de la fuerza como una realidad, entienden este concepto como una verdadera y existente fuerza vital, que opera en todas las cosas. Observan la filosofía de los Caballero Jedi como verdaderos preceptos para la vida, aunque las sociedades bajo las cuales se desarrollan como individuos no confíen siquiera en las religiones oficiales.

Es decir, el filme ha transgredido las barreras del celuloide para convertirse en una realidad, el culto que le rinden los seguidores más acérrimos hace que sea imposible observar el concepto de La Guerra de las Galaxias desde aristas convencionales.

Lejos del gran aparato mediático en el cual se maneja la franquicia, las numerosas investigaciones acerca del cómo George Lucas se basó en tal o



¹⁰⁰ MATHIJS, Ernest, SEXTON, Jamie. *Cult Cinema*. Editorial Wiley Blackwell, Estados Unidos, 2006. Pág. 64.

cual película o disciplina religiosa para convertir el filme, *Star Wars* se ubica en un estadio más allá de los filmes convencionales. Es obvio que no hablamos de “Lo que el Viento se Llevó”, del “Ciudadano Kane” o de “Casablanca”, de filmes que han revolucionado el cine, sin embargo, estas películas han cambiado la forma en que vemos el séptimo arte, esto a lo largo de todo el mundo. Son parte inherente a la cultura *pop* norteamericana y por consiguiente, gracias a la gran influencia de este país sobre todo el mundo son parte inherente a nuestra cultura.

Desconozco si la fuerza de la saga ha ido en decremento después del estreno del último filme, lo que es una realidad es que hoy en día, después de más de treinta años, son los largometrajes más representativos de la historia del cine. Darth Vader es el villano más grande concebido en un guión cinematográfico y por supuesto, sus *fans*, han entendido que el culto a un filme va más allá de comprar productos, ir a convenciones o poseer la mayor cantidad de *props* referentes a la saga, han encontrado en *Star Wars* una forma de vida, ven las seis películas como mecanismos aleccionadores de nuevas formas de pensamiento y de desarrollo social.

Para cerrar este capítulo, voy a escribir acerca de una película que, dependiendo el modo de verse, está justo en medio de las dos definiciones de cine de culto que proporciono o en todo caso, huye completamente de las mismas.

Me refiero a **“El Topo” (Dir. Alejandro Jodorowsky, 1971)**, que es considerada por muchos expertos como la materia prima de nuestro objeto de estudio o mejor dicho, la película con la cual nació el término cine de culto, aunque cabe señalar, que no existe un registro fehaciente de que esta información sea verdadera.

No obstante, “El Topo” es un filme que se nos revela como el tipo de cine poco convencional que es digno de estudio, que profesa una gran cantidad de figuras psicológicas, que contiene fuertes interpretaciones semióticas, pero sobre todo, que es una negación completa de cualquier regla a la que estemos acostumbrados en materia fílmica, una producción transgresora, que puede impactar a cualquier tipo de espectador, desde el ojo experto hasta el más obtuso de los *cinéfilos*.

4.3.- EL TOPO DE ALEJANDRO JODOROWSKY

Todo aquel que se precia de ser un experto en cine ha visto algún filme de Alejandro Jodorowsky, pues es quizá el director de culto por excelencia. Su figura, más que la del excéntrico cineasta nos refiere más al celoso artista, ese que no permite mucha discusión acerca de su obra y que pese al fuerte éxito que recibió por sus trabajos, ha abandonado su arte por completo para dedicarse a otro tipo de actividades, de una naturaleza mucho más espiritual.

Es por tanto, "El Topo" su filme más recurrente, la Biblia de la serie B y uno de los referentes de mayor interpretación semiótica del cual tengo yo registro.

Sin duda es una película que como versa mi primera definición: Es un referente histórico por sus aportaciones en materia cinematográfica, sin embargo, también es un cine adoptado por el público, aunque se trate de un público mucho más polarizado que va del espectador especializado hasta simples iniciados en el estudio del cine.



4.3.1.- FICHA TÉCNICA

Título Original: El Topo

Año de Producción: 1970.

Nacionalidad: México.

Duración: 125 minutos.

Dirección: Alejandro Jodorowsky.

Producción: Independiente.

Productores: Juan López Moctezuma, Moshe Rosemberg, Roberto Viskin.

Guión: Alejandro Jodorowsky.

Fotografía: Rafael Corkidi.

Montaje: Federico Landeros.

Vestuario: Alejandro Jodorowsky.

Reparto Principal (por orden de aparición):

El Topo: Alejandro Jodorowsky.

El hijo del Topo: Brontis Jodorowsky.

Mara: Mara Lorenzio.

UN FILM DE ALEJANDRO JODOROWSKY

EL
TOPO



4.3.2.- ANTECEDENTES

Aunque suene raro, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, el cine no requiere, la mayor parte de las veces, de un extenso entendimiento del mentor de la obra, sin embargo, pienso que en el caso de Jodorowsky es imperante. Antes de escribir y dirigir el *Topo*, que es por mucho su obra más característica, ya había realizado dos producciones previas.

Su primer trabajo como director es el mediometraje llamado **“La Corbata” (1957)**, una historia de amor deliberadamente sin dialogo, que cuenta la historia de un hombre que busca llamar la atención de su amada, a tal grado, que va a una tienda de cabezas para hacerse cambiar la propia.

La ópera prima de Jodorowsky es la polémica **“Fando y Lis” de 1968**, adaptación de la obra de teatro del mismo nombre, escrita por Alejandro Arrabal. Película que causó conmoción en el **Festival de Cine de Acapulco**, que propició, como ya lo señalé anteriormente, el cuasi linchamiento del director.

La razón por la cual *Fando y Lis* es una adaptación de un guión para teatro atiende a la previa educación de Jodorowsky en otras disciplinas artísticas.

Nacido de una familia de emigrantes judíos rusos en Chile, *estudió Filosofía y Psicología en la Universidad de Santiago, trabajó como payaso y marionetista en un circo. En 1953 viajó a Francia para aprender mimo con el gran especialista Marcel Marceau, (...) a principios de 1970 fundó el movimiento literario Pánico al lado de Roland Topor¹⁰¹ y el mismo Arrabal, así mismo, se dedicó a la publicación de cómics y la dirección Teatral en México.*

El resultado del trabajo de Jodorowsky, no sólo en propuesta visual, sino en contenido, es consecuencia de los años de estudio de distintas corrientes filosóficas y a distintos mentores, quienes se encargaron de forjar en el director una forma de pensamiento muy particular. A diferencia de otros artistas, la vida de Jodorowsky y aquellos acontecimientos que lo marcaron, rara vez están presentes en su obra.

Como lo refiere el propio Jodorowsky, esta búsqueda de conocimiento y saber espiritual se presentan en su vida como un ímpetu sin ningún tipo de impulso externo. *Fui criado por un padre mercante. Toda la sabiduría que tenía para ofrecerme puede ser resumida en estos dos proverbios: “Compra barato y vende caro” y “No creas en nada”. No tuve enseñanza de aquel que debió enseñarme a amarme a mi mismo, a otros o a la vida. Desde la adolescencia, deseé un maestro que pudiera enseñarme que había algo de significado en mi inútil vida¹⁰².*

¹⁰¹ MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *720 Directores de Cine*, Editorial Ariel, Barcelona España, 2008. Pág. 605.

¹⁰² JODOROWSKY, Alejandro, *The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky: The Creator of El Topo*, Editorial Park Street Press, Nueva York, Estados Unidos, 2005. Pág. IX.

Esta búsqueda espiritual culminó en el clímax conocido como El Topo, del cual, es necesaria una revisión mucho más a fondo en el rubro dedicado a la iconografía.

4.3.3.- ARGUMENTO

El Topo es un **cabrito western** que cuenta la historia de un pistolero, quien viaja a caballo con su hijo semidesnudo por un desierto sin nombre o ubicación específica. El personaje principal, interpretado por el propio Jodorowsky llega a una aldea donde todos los habitantes han sido asesinados con lujo de violencia; en su búsqueda por hacer justicia, El Topo se encuentra con la guarida de los asesinos, quienes son masacrados por el revolver del pistolero. Tras el enfrentamiento, conoce a Mara, una mujer que lo convence de abandonar a su hijo y asesinar a los cuatro sabios detentores del poder, quienes se encuentran esparcidos en distintos puntos del desierto.

Engañado, traicionado y dado por muerto, El Topo es rescatado por un grupo de subnormales, quienes completaran su instrucción en las artes Zen y le encomendarán la misión de salvar su comunidad.

Después de reencontrarse con su hijo, décadas atrás abandonado, El Topo pide su ayuda; durante los enfrentamientos, el personaje de Jodorowsky se inmoló a sí mismo, en señal de protesta.



4.3.4.- ICONOGRAFÍA

La mayor parte del tiempo, existe mucho más de lo que pensamos en una película que lo que creemos ver. Desde el punto de vista que se aborde, el cine de Jodorowsky está lejos de cualquier convencionalismo, para tener un ligero entendimiento de lo que dice el autor entre líneas, muchas veces es necesario aproximarse desde disciplinas como la epistemología o la semiótica, pues es este director, uno de los más diestros incrustadores de teorías filosóficas en sus filmes.

Para muchos, El Topo es una clara alusión a la Biblia, la influencia de Dios en el mundo y el paso de su hijo Jesucristo por la tierra.

Si nos remontamos a la sinopsis del filme encontramos que la historia se traza en dos escenarios y momentos distintos. En el primero, el personaje principal recibe la ayuda de una mujer, quien lo aconseja para derrotar a los cuatro sabios. Cada sabio entrega un consejo y luego se bate en duelo, pero el último se suicida como prueba de que la vida carece de valor.

En la segunda parte del filme encontramos a El Topo despojado de su careta de pistolero. Durante mucho tiempo pasa su vida tratando de entender cada consejo de los sabios. Para el final de filme él mismo se sacrifica, del mismo modo que lo hiciera el último maestro.

En una búsqueda de símbolos escueta, es fácil entender el porqué de las supuestas similitudes del filme con la Biblia, lo anterior puede ser una consecuencia de la forma en que está contada la historia, vemos que cada sabio es uno de los cuatro profetas del antiguo testamento, por lo que respecta al hijo de El Topo, es quien lo busca para matarlo después de haber crecido y haber sido abandonado. El último sacrificio realizado por el protagonista también puede ser interpretado como la crucifixión de Jesús.

Sin embargo, si regresamos al libro de Campbell, podremos darnos cuenta que algunos puntos expuestos en el apartado anterior coinciden con la historia de Jodorowsky, sin embargo, el personaje trazado por el director, dista demasiado del campeón definido en el Héroe de las Mil Máscaras.

Es decir, El Topo no es un alma joven y buena que tropieza o se niega a tomar como su responsabilidad la salvación del mundo, ni a lo largo de su camino va revelando su místico poder.

Es fácil confundirnos en el trazado de símbolos que realiza el director chileno, sin embargo, El Topo atiende más a la figura del antihéroe y aún encasillado de esta forma, es muy difícil que se comporte de la manera en que esperamos.

Si bien, El Topo es la alegoría de un pensamiento filosófico bien definido, no es en la Biblia donde se encuentra esta coincidencia de símbolos. Seguramente nuestra respuesta es mucho más obvia de lo que creemos y Jodorowsky la pone frente a nosotros al inicio del

filme. Desconozco si el director pretendía que su pensamiento fuera entendido erróneamente por aquellos entusiastas de la semiología del cine o, por otro lado, si sabía de la desviación a su enseñanza original que se provoca por el uso de extrema violencia y crudeza visual. El punto es, que al principio del filme, podemos observar una leyenda donde se nos describe al famoso pistolero, como aquel que ha estudiado la Alegoría de la Caverna. Que pertenece a uno de los diálogos más famosos de Platón.

El libro VII de la República comienza con uno de los textos más célebres de Platón: La Alegoría de la Caverna. Sócrates pide a Glaucón que imagine a los hombres encadenados en una caverna, con la espalda hacia la entrada abierta a la luz; atrás brilla, a lo lejos, un fuego encendido sobre una elevación; entre este fuego y los prisioneros se encuentra un camino elevado, y a todo lo largo de este camino corre un muro pequeño. Imaginemos ahora que unos hombres andan a lo largo de ese camino llevando objetos de todas las formas, así como figuras de hombres y animales que rebasan la altura del muro, unos hablan y otros callan.



Los prisioneros de la caverna, que sólo pueden ver las sombras que se proyectan sobre el fondo de su prisión, toman estas por realidades y les atribuyen las palabras que han podido escuchar. Estos prisioneros son nuestra imagen: la prisión es nuestro mundo visible; las verdaderas realidades constituyen el mundo inteligible, y en los límites de este mundo inteligible se encuentra la idea del Bien, que sólo se percibe penosamente pero que es el origen de toda luz. Para pasar del mundo visible al mundo inteligible, nuestra alma debe realizar un movimiento de conversión y de ascenso remontándose hacia su principio. Esto es difícil, porque nuestros ojos están habituados a la penumbra de nuestra prisión, y el paso de

*la oscuridad a la luz nos ciega; por ello, si soltamos a esos prisioneros, la mayoría buscará regresar al fondo de su prisión y habrá de maldecir a quien los ha querido liberar*¹⁰³.

En los párrafos anteriores, aunque pareciese de forma muy extensa, Jean Brun compacta hasta su más pura forma el primer diálogo de la República, que es, para efectos de este trabajo de investigación, la piedra angular del filme en cuestión.

Del mismo modo que El Topo, este metáfora cuenta con dos momentos específicos, o mejor dicho, sus protagonistas tienen dos momentos en particular: Antes de la cueva y después de ella. Es decir, percibimos un mundo que es únicamente una proyección de la realidad, esta realidad nos será expuesta, hasta que el camino de la liberación se haya cumplido, que está representado por la salida ascendente de la caverna.

Muchas interpretaciones han sido adjudicadas al famoso texto de Platón, desde la idea del mundo real como el paraíso del conocimiento y la entrada del hombre a este por medio del estudio y la meditación, hasta la idea de un hiper-universo que espera por nosotros después de la muerte.

Desconozco si la interpretación que realiza Jodorowsky acerca de esta alegoría es la correcta o por lo menos una de las que más se acercan, pero es indudable la influencia de la misma en el cabrito western en cuestión, además de la ya mencionada alusión directa al principio del film.

El Topo es un animal que vive bajo tierra, ciego debido a la poca necesidad de reconocer la luz, tal y como los prisioneros al fondo de la caverna de Platón. Nuestro antihéroe comienza su viaje hacia el mundo real una vez que conoce a Mara e inicia la empresa de vencer a los cuatro sabios y pistoleros.

Es decir, antes de ser traicionado, El Topo entiende que el mundo dónde ha vivido hasta entonces es un lugar de sombras, que poco o nada tienen que ver con la realidad. Otro elemento que me orilla a pensar en que esta interpretación es la más acertada a la idea inicial del director es que una vez que ha dejado de ser el pistolero conocido como El Topo, es rescatado por una suerte de fenómenos, quienes viven bajo tierra, alejados del pueblo dónde la avaricia, el fanatismo religioso y las perversiones reinan. Como único mecanismo de supervivencia, la nueva tribu del otrora pistolero subsiste mediante la actuación circense, lo que provoca en el pueblo la caridad de la cual carece la mayor parte del tiempo.

Este devenir entre la caverna y el pueblo de la tribu se respalda con escenas que convergen con la idea de Platón o por lo menos se

LA CRÍTICA

Este filme ocupa el lugar 42 dentro de la lista de las 100 mejores películas del cine mexicano, según la opinión de 25 críticos y especialistas del cine en México, publicada por la revista Somos en julio de 1994.

¹⁰³ BRUN, Jean, *Platón y la Academia*, CONACULTA, Segunda Edición, México Distrito Federal, 2001. Pág. 34.

acerca. Jodorowsky, ya convertido en una especie de monje Shaolin comienza un tierno amorío con una mujer sin piernas, en cierto momento de la segunda mitad del filme, son obligados a sostener relaciones sexuales frente a la población, lo que despierta el morbo de la gente, pero la pareja lo toma como una forma de demostrar que el amor no es algo que deba esconderse bajo tierra.



La escena final del filme es por la mayoría conocida. Jodorowsky se inmola en una directa alusión al monje budista **Tich Quang Duc**, quien hizo lo mismo en el mundo real en el año de 1963, como protesta del gobierno católico que en ese entonces reinaba en la ciudad de Saigón. El cuasi plano secuencia, reverencia, casi a la perfección, la fotografía tomada por Malcolm Browne.



Aunque pudiera parecer que Jodorowsky pierde completamente el hilo de la alegoría escrita por Platón, es fácil suponer que el filme también realiza un paso hacia la realidad, al emular un suceso histórico sin precedentes en un filme que poco o nada tiene que ver en materia documental o histórica.

Sin lugar a dudas, esta es una de las interpretaciones que puede tener este monstruo del simbolismo, que perfectamente puede ser adaptado a otra doctrina filosófica o religiosa. Sin embargo, pienso que los seguidores del filme, por lo menos la mayor parte, poco saben acerca de estas teorías e interpretaciones, pues el suceso de elevación del filme y su director al terreno católico están influenciadas mucho más por lo que sucedió posteriormente al estreno de la película, más que las enseñanzas que Alejandro Jodorowsky hubiera querido insertar en el inconsciente colectivo.

4.3.5.- EL FAN DE JODOROWSKY

En casi todas de las muchas y largas discusiones acerca de la naturaleza filosófica del cine que he mantenido con personas interesadas en el tema, siempre me he topado con aquel entusiasta del cine de Alejandro Jodorowsky, aquel que se precia de entender perfectamente lo que el director quiso decir en tal o cual escena, a lo que yo siempre respondo: "Aquel que se precie de entender a Jodorowsky es un mentiroso y charlatán".

Sin duda el Topo es el estandarte de un tipo de cine que es un micro universo en sí, que refleja en muchos sentidos una crítica social aguerrida y extremadamente agresiva, es por mucho, para su tiempo, el filme más transgresor hasta entonces realizado, pero sin lugar a dudas, no puede ser interpretado en su totalidad.

EL CINE DE CULTO

Lo anterior, puede ser una consecuencia de las influencias del director en cuanto al tarot, la magia, la filosofía, el cabaret y la psicología se refieren.

A mi modo de ver, el fan de El Topo es una combinación del seguidor tipo *Pulp Fiction* y el del tipo *Star Wars*.

A diferencia de los dos ejemplos anteriores, es fácil identificar al fanático del director, entre los que están, como ya lo mencioné: John Lennon y George Harrison, Roman Polanski, la banda británica Pink Floyd, Orson Welles, Johnny Deep, Marilyn Manson e incluso Olallo Rubio, por mencionar a algunas de las celebridades que se han declarado públicamente entusiastas del trabajo de Jodorowsky.



Es decir, a partir del estreno de El Topo, este filme se convirtió casi de forma inmediata en un referente histórico, incluso, existe una tesis de Doctorado llamada **La imaginación simbólica en la obra cinematográfica de Alejandro Jodorowsky**. Una forma de decirlo sería, los *fans* de Jodorowsky son artistas y no me refiero a la definición de Televisa, sino a realizadores de arte: músicos, escritores, directores, artistas plásticos etc. Son ellos los que plagan parte de su obra con referencias culturales del cine de este creador.

Uno de los ejemplos más recurrentes es el videoclip de la canción “**The Dope Show**” de Marilyn Manson en donde vemos al cantante destruir un gran número de réplicas de sí mismo, referencia directa a “**La Montaña Sagrada**” (Dir. **Alejandro Jodorowsky, 1973**).

Sin embargo, los nombres de artistas anteriormente señalados hacen que se genere un efecto bastante particular, pues ellos, tienen a su vez un gran número de seguidores en todo el mundo y en algunos casos, desde hace más de medio siglo.

Lo que nos trae a definir al segundo tipo de fanáticos del cine de Alejandro Jodorowsky: **Los Iniciados**.

Un iniciado es aquel que ha visto cine comercial en cantidades normales, es decir, es quien eventualmente asiste a las salas de cine a observar filmes de acción, comedias románticas, terror o simples melodramas, pero que por asares del destino ha visto El Topo o cualquier otra de las seis películas de Alejandro Jodorowsky. Esta exposición a un cine cargado de tan fuertes dosis de transgresión y simbolismo hacen que el iniciado catalogue al filme con una particularidad mayor al que lo haría otro espectador con un bagaje fílmico mucho más especializado.

El iniciado refiere a Jodorowsky como la materialización del cine de arte, de autor, la serie B o como quiera llamársele. En algunos casos, estos fanáticos hablan de Jodorowsky como el mayor cineasta de todos los tiempos. Pues en cierto modo, el trabajo del chileno es lo más recurrente cuando se habla de cine de culto, pero aquel que define a las películas raras, transgresoras e inclasificables.

Para muchos fanáticos iniciados, El Topo es la puerta de entrada a la especialización del cine. Hará en muchos casos, que los seguidores busquen otro tipo de películas a partir de ese momento, pero nunca dejará de profesar su gusto por los *Blockbusters*, los éxitos en taquilla o los filmes simplones.

4.3.6.- INFLUENCIA SOCIOCULTURAL

Como ya lo referí, El Topo es la antesala que da paso a otro tipo de disciplinas artísticas de las cuales, la película es un detonante, al poseer un gran número de ellas en su historia. Así mismo, se desarrolla bajo otro tipo de disciplinas, que van desde el budismo, la psicomagia, el surrealismo hasta el zen.

Es decir, la película se nos revela como un contenedor de muchos conocimientos y corrientes filosóficas y religiosas, que poco o nada, tienen que ver con la cinematografía, sin embargo, más que elevar a El Topo como un filme de culto, el filme ha logrado que desde hace más de cuarenta años, Alejandro Jodorowsky sea idolatrado por seguidores, no sólo del cine, sino también por los militantes de dichas formas de pensamiento.

Un ejemplo es la forma de pensamiento que tiene una de las actrices principales del filme: Jaqueline Ducolomb, quien además participó como asistente de dirección en las puestas en escena que montaba Jodorowsky durante su etapa en México.

“El Topo se filmó en 1969 y se estrenó en 1970. El resultado de esa película me ayudó mucho a ver cómo se movía, caminaba y todo (la forma de pensamiento zen), ahora cada vez que la veo, entiendo algo nuevo (...) El Topo no parece tener 27 años, parece que fue filmada ayer”¹⁰⁴.

Es decir, el ojo común y el fanático eventual están acostumbrados a observar el cine de Jodorowsky como transgresor y atractivo, entienden su influencia por la admiración que le profesan las celebridades, pero el otro público, el verdadero fanático, ha hecho con el paso de los años, que este director de cine se haya convertido en el gurú de una religión, en el detentor y forjador de una nueva forma de filosofía llamada psicomagia.

En resumen, Alejandro Jodorowsky rebasa por mucho la concepción que tenemos del director de culto, aquel que vemos en entrevistas habitualmente, que vamos al cine en cuanto estrena una nueva película, como lo son Tim Burton o Danny Boyle, pero este director chileno va más allá.

¹⁰⁴ FUJIWARA, Eiko, *El Zen y su Desarrollo en México*, Segunda Edición, CEAPAC, Plaza y Valdés Editores, México Distrito Federal 1998. Pág. 66.

EL CINE DE CULTO

Se ha convertido en el maestro ermitaño que vive en la cima de la montaña, aquel que no habla con nadie del mundo real y cuando lo hace, sus palabras sólo expresan sabiduría.

Pudiera parecer que me refiero a él de una forma muy poética y aspiracional, pero la realidad es que tiene más de veinte años que Alejandro Jodorowsky no dirige una película, si bien, su trabajo artístico sigue vigente con libros, cómics e incluso música, es innegable que fue el cine el que lo elevó a la calidad de ídolo y, dicho sea de paso, a su familia también.



Alejandro Jodorowsky sin duda no es El Topo y el director de esta película no es el mismo Jodorowsky que ahora se levanta todas las mañanas en París y responde preguntas sobre la vida y enseña filosofía a sus seguidores en Twitter. Mismos que se refieren a él como el maestro.

Desconozco si el ahora líder de pensamiento realizó sus filmes a sabiendas de conseguir polémica para después incrustar nuevas formas de pensamiento a sus más fieles y en ese entonces noveles seguidores, quienes si bien no lo ven como una nueva divinidad, si le rinden culto como a un nuevo Mesías.

Al principio de este apartado, explicaba que este filme y su director están justo en medio de mi definición de cine de culto, pues si bien, no es un culto convencional como el que detentan seguidores como los de *Star Wars*, su culto nace del cine, pero sin duda devengó en una religión, en un pensamiento filosófico, con reglas estrictas para la vida, con un sacerdote que atiende todos los días a sus feligreses y que ha gastado los últimos diez años de su vida en dar conferencias, ponencias y clínicas acerca de su religión y de cómo esta puede cambiar y sanar nuestra alma.

Aunado a lo anterior, es difícil no voltear al trabajo de Campbell para entender el porqué del nacimiento del mito de este filme. Aunque, como ya lo mencioné, muchos seguidores del Topo, tienden a observar la obra de Jodorowsky como la lectura de un dios celoso, que impide una comprensión total del texto inscrito en pantalla. Sin embargo, si despojamos al filme de su calidad de objeto de culto, es fácil entender el por qué de su ascensión al terreno de lo divino, literalmente.

El periodista mexicano Rafael Aviña define al filme de la siguiente forma: “(El Topo es) *una obra insólita, original e inquietante, mezcla de western budista zen, con elementos pánicos y surrealistas que llamaría poderosamente la atención del Ex-Beatle John Lennon, quien compartiría los derechos de exhibición mundial de una película trastocada de manera instantánea en obra de culto y que se proyectaría por más de 12 meses consecutivos en Nueva York*”¹⁰⁵.

La afirmación que reconoce a **John Lennon** como uno de los diez hombres más influyentes del siglo XX no es hecha a la ligera. Para finales de los sesenta y principios de los setenta, este hombre ya se había forjado una leyenda en el mundo de la música, pero en esos años, sus actividades altruistas y filantrópicas encabezaban las primeras páginas de diarios y publicaciones a lo largo de todo el mundo.

Es decir, un hombre, seguido, odiado e idolatrado por millones de personas en el globo, declara un buen día, que El Topo es su filme favorito; el resultado es más que obvio y era por tanto, previsible.

4.3.7.- JOHN LENNON Y ALEJANDRO JODOROWSKY

Como ya lo referí con antelación, una consecuencia básica para la elevación del filme a la categoría de culto fue la relación amistosa-laboral que sostuvo el director con el desaparecido líder de *The Beatles*, sin embargo, pocos saben todo cuanto sucedió después del encuentro de estos dos artistas. El nombre clave para entender esta situación posterior al filme durante los próximos 30 años es el de **Allen Klein**.

Una vez que Lennon fue cautivado por el filme durante una exhibición en Nueva York, este decidió ponerse en contacto con Jodorowsky. *El éxito de El Topo le mereció un contrato con la compañía de Allen Klein “Apple Films”, quienes financiaron el filme más ambicioso y bizarro de Jodorowsky: La Montaña Sagrada, realizada en 1973*¹⁰⁶.

Dicha compañía, accedió a financiar futuras producciones del director, así como exhibir El Topo con una distribución mucho mayor a la que ya había tenido, lo anterior después de una plática entre el director y Lennon. Sin embargo, a palabras del propio Alejandro, su nuevo mecenas no resultó ser del todo satisfactorio.

Cuando George Harrison se enteró que, por recomendación de John Lennon su compañía iba a producir mi película La Montaña Sagrada, pidió leer el guión. Después expresó su deseo de interpretar el papel principal, el del Ladrón. Me recibió en su elegante suite del hotel Plaza en Nueva York, vestido con un terno blanco. Me invitó a beber un zumo de melón y canela, me felicitó por el texto y me dijo que estaba dispuesto a interpretarlo

¹⁰⁵ AVIÑA, Rafael, *David Silva: Un Campeón de Mil Rostros*, Editado por Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México Distrito Federal, Primera Edición, 2007. Pág. 192.

¹⁰⁶ HOLM-HUDSON, Kevin, *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*, Ashgate Publishing Company, Burlington Estados Unidos, 2008. Pág. 135

siempre y cuando eludiéramos una sola toma (...) Sonriendo amablemente me dijo: De ninguna manera estoy dispuesto a mostrar mi ano al público (...) En ese entonces filmar para mí no era crear un producto industrial ni tampoco producir una obra puramente estética. Quería que la película fuera la huella de una experiencia sagrada, capaz de iluminar al público. Para lo cual no necesito actores sino seres especiales dispuestos a sacrificar su ego¹⁰⁷.

Ante tal reacción, el director decidió escoger al desconocido **Horacio Salinas** en el papel principal. Es fácil intuir que esta decisión no agradó en lo más mínimo a Klein, quien ya había comprado los derechos de estas dos películas, error garrafal por parte del rebelde director, pues son sin duda sus obras cumbre.

Contrario a lo que pudiera parecer, La Montaña Sagrada también estaría ambientado en México, quizá como una medida para mantener alejados a sus nuevos patrocinadores.

Tomando como locaciones Las Torres de Satélite, el Palacio de los Deportes e incluso la Basílica de Guadalupe, la sociedad mexicana de principios de los setenta no estaba preparada para un director de tal envergadura y formas de pensamiento, es decir, en parte de las escenas se podía ver desfilar a perros descarnados y crucificados frente a uno de los máximos iconos religiosos de la Ciudad de México, así como a soldados manteniendo relaciones sexuales con mujeres de la vida galante en plena vía pública, apenas 5 años después de los sucesos en Tlatelolco.

Lo que no tardó en provocar quejas, sabotajes y bloqueos; pero sobre todo desaprobación, por parte de un pueblo que tenía heridas políticas muy recientes, y así como, hasta el día de hoy, profundas raíces religiosas. Por si fuera poco Jodorowsky ya había puesto en jaque anteriormente a la comunidad fílmica nacional.

Es difícil rastrear hasta que punto el poder de Klein tuvo influencia en las autoridades mexicanas, que, dicho sea de paso, nunca han tenido gran resistencia al soborno, la corrupción o a complacer a extranjeros. Por lo cual, la Montaña Sagrada fue completada sin inconvenientes ulteriores.

El resultado fue un filme impresionante en muchos sentidos, que conmocionó a la crítica alrededor del mundo y que por supuesto convirtió a Jodorowsky en una estrella internacional, antes que a un gurú espiritual. Ante la reacción comercial del filme por él producido, Klein trató de persuadir al director para realizar una adaptación de **The Story of O**, basado en el *best seller* homónimo de Pauline Reager, una especie de filme pornográfico explícito. La motivación de Klein para realizar el filme era tratar de convertirlo en la nueva **“Garganta Profunda” (Dir. Gerard Damiano, 1972)**, bajo la batuta de un cuasi mítico director.

Ante la negativa de Jodorowsky, Klein por fin sacó las uñas. Enlató los dos filmes de Jodorowsky y prohibió su comercialización, distribución y exhibición pública durante 30 años.

¹⁰⁷ JODOROWSKY, Alejandro, *El Maestro y las Magas*, Ediciones Siruela, Madrid España, 2009. Pág. 275.

Desconozco si Jodorowsky estaba en conocimiento de los fuertes métodos de persuasión que tenía el productor para con sus clientes y asociados.

Entre los grupos de rock que han litigado y perdido ante la fuerte influencia comercial de Klein están **Los Rolling Stones**, el productor **Phil Spector** y **The Verve** en años más recientes.

Este fuerte altercado entre director y productor se extendió por décadas, en las que Jodorowsky tomó ilegalmente copias de su trabajo y las obsequió a la piratería. Como brevariario cultural he de mencionar que así fue como vi los filmes inicialmente, en copias en DVD de pésima calidad, provenientes de los lugares más dispares como Italia, Tailandia o Argentina.

Dudo mucho que la influencia de Lennon para entonces haya podido servir de algo para persuadir a Klein, quien estaba dispuesto a entablar una pelea legal a quien se atreviera a usar el filme en cualquiera de sus formas. Durante los treinta años que le siguieron a la historia, los filmes rara vez eran vistos más que en exhibiciones clandestinas en cineclubes de bajo presupuesto a lo largo del globo. Aunque una afrenta legal que por supuesto afectó a Jodorowsky, espiritual y económicamente, la censura aplicada a los filmes por parte de Allen Klein contribuyó a mitificar las dos producciones por la dificultad que tenía el *cinéfilo* común para conseguir una copia en buen estado.

Dos filmes prohibidos, extraños en su propuesta visual, con profundas raíces filosóficas y psicológicas, filmados en un país tan extraño para la mayoría de las culturas extranjeras y creados por una suerte de mago alquimista, propiciaron a convertirlos en filmes de culto, aun cuando se desconociera la naturaleza elemental de los mismos.

Después de fuertes intentos del director por volver a su paso meteórico por el cine, como lo fueron **“Santa Sangre” (1989)**, **Duna (nunca realizada)**, **El Ladrón del Arco Iris (1990)** e inclusive **Holly Wood (nunca realizada)**, en la década pasada, en colaboración con Marilyn Manson, Jodorowsky no volvió a involucrarse en el trabajo cinematográfico, sin embargo, su desempeño como artista gráfico, además de conferencista y por supuesto su función como celebridad del mundo del séptimo arte permitieron que la fama e influencia del chileno no haya amainado con el paso de los años, por el contrario, esta se ha visto considerablemente añejada por el paso del tiempo.

Poco puede saberse sobre la forma en que cambió la relación entre Jodorowsky y los integrantes de los *Beatles*, sin mencionar que ahora tanto Lennon como Harrison han muerto, lo mismo que Klein, sin embargo, tiempo antes de fallecer, estos dos contendientes hicieron las paces y el trabajo de Jodorowsky ahora puede ser conseguido en ediciones especiales en cualquier tienda departamental y almacenes especializados en música y películas.



Tal y como pudimos leer en los casos anteriores, efectivamente encontramos que existe un comportamiento de índole religioso en la mecánica ejercida por el espectador en cuanto a cine de culto se refiere.

Quizá no hablamos de la religión en su forma teológica, con bases bien establecidas, templos, oraciones y ceremonias, pero, observamos, que el cine de culto para el espectador, es un camino para expresar formas de pensamiento y patrones de comportamiento parecidos a los que señalan Campbell, Freud, LeBon, Durkheim y Mendik.

Ahora sabemos que la clasificación del cine de culto como un género cinematográfico más, atiende a una aproximación errónea de la materia de estudio. Si bien, la cotidianidad que ha adquirido el término lo obliga a un reconocimiento parcial de la fenomenología que expresa en el terreno de la religión como organización social, es innegable su implicación al culto y de formas de pensamiento moral en los campos de la teología, la psicología y la sociología.

En cuanto a los tres ejemplos formulados en el último capítulo de este trabajo de investigación, encontramos que se trata de películas poco convencionales, con realizadores que no comulgan en lo más mínimo con el estereotipo de director de cine que estamos acostumbrados a visualizar.

Así mismo, fue necesaria una investigación más allá de la teoría cinematográfica para entender las razones y postulados que detenta cada filme. Es decir, sus raíces filosóficas, psicológicas y artísticas son en extremo profundo.

Por otro lado, es muy difícil agrupar a los fanáticos de dichas producciones en un conglomerado de *cinéfilos* que únicamente posee una fascinación religiosa por el cine, el fanático que rinde culto a las películas, se nos revela como un ser extraño, que si bien, entiende el cine en muchos niveles, también tiene una forma de vida muy distinta a la sociedad en general. Es decir, podemos hablar de una población muy disímil, sin embargo, con un gran número de subdivisiones en su organización y jerarquía.

En resumen, debo escribir con satisfacción que la hipótesis que planteo al inicio de la tesis ha sido comprobada mediante un arduo trabajo de investigación bibliográfica. Estoy seguro que la definición de cine de culto que propongo ayudará a ampliar mucho más el estudio de la cinematografía, como un medio de comunicación y su influencia social a lo largo de la historia.

Es necesario saber que grandes artistas como Eisenstein o Leni Riefenstahl entendieron, antes que muchos expertos en nuestro campo de estudio, que el cine es sin duda una obra de arte, pero también puede ser comprendido en su forma más pura: como un mensaje.

Y para hablar del mensaje de esta forma es necesario citar a McLuhan: El Medio es el Mensaje. Creo fervientemente que esta frase cobra fuerza en cuanto a cine de culto se refiere. Estamos acostumbrados a observar el cine desde la perspectiva de una totalidad; pasamos por alto que, lo que vemos en pantalla es la suma de una larga lista de procesos comunicativos, todos con un discurso y una postura, que muchas veces se contraponen o complementan.

Concibo al cine como un conglomerado de mensajes, los cuales, pueden impactar al espectador de distintas formas y a muchos niveles. Pueden, incluso, propiciar formas de pensamiento religioso, algunos de estos mensajes pueden ser tan fuertes, que son elevados a la categoría de deidad.

Si algo tienen en común los fanáticos del cine de culto, es la búsqueda del significado de un mensaje, que alcanzaron a percibir, muchas veces de forma resumida dentro del medio, su búsqueda de sentido a la idea del director, del guionista o de los productores los sumerge en una larga y extensa decodificación de los elementos participantes en el medio de comunicación. Aún cuando desconozca, bajo cualquier circunstancia, que participa, de forma activa y muchas veces especializada, del proceso comunicativo.

Seguramente muchos de los fanáticos religiosos del cine nunca han oído hablar de Claude Elwood



EL CINE DE CULTO

Shannon o de Warren Weaver, pero entienden a la perfección su modelo de comunicación, incluso, transgreden con su forma de vida la idea de que los medios de comunicación audiovisuales no aceptan una respuesta del receptor.

Es muy seguro presumir, que aún desconocemos hasta que punto nos vemos influenciados por los medios de comunicación, influencia, que sin duda, va más allá de terrenos que ya tenemos bien identificados, tales como el marketing político o la publicidad.



Las tres películas anteriores, son únicamente la punta del iceberg de este fenómeno, que con el paso de las décadas cobra fuerza y adeptos a lo largo de todo el mundo. La manera en que el cine tiene injerencia en nuestras vidas y alecciona nuestras formas de pensamiento, es tan variada como el número de géneros cinematográficos existentes a lo largo de estos más de cien años de historia cinematográfica.

Pienso, que el cine de culto como una forma de vida ha dejado de ser, desde hace décadas, una actividad excéntrica y poco productiva, pero sobre todo ha dejado de ser sectaria. Seguramente el número de adeptos al cristianismo nunca será igualado por los espectadores de las *midnight movies*, pero es sin duda, una forma de vida con presencia global y que está presente en el inconsciente colectivo como sociedad y cultura. Desde aquellos que se reúnen a la medianoche disfrazados como el *Dr. Frankenfurter*, los que gastan fortunas en viajar a otras partes del mundo para presenciar la premier de la nueva película de Lars Von Trier, hasta los que dedican su vida al estudio del cine y sus implicaciones mediáticas, terreno al que, dicho sea de paso, aún le falta mucho por ser explorado.

El cine de culto es una pequeña manifestación de la gran necesidad que tiene el ser humano de comunicarse y agruparse dentro de una sociedad, con formas de pensamiento específicos, códigos de ética perfectamente definidos, pero sobre todo, de la generación de nuevos lenguajes comunicativos.



BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- ☑ AVIÑA, Rafael, *David Silva: Un Campeón de Mil Rostros*, Editado por Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México Distrito Federal, Primera Edición, 2007.
- ☑ AZUMA, Hiroki y E. ABEL, Jonathan, *Otaku: Japan's Database Animals*. Universidad de Minnesota, Estados Unidos, 2009.
- ☑ BAUDRILLARD, Jean, *La Sociedad de Consumo: Sus Mitos, sus Estructuras*. Editorial Siglo XXI, Madrid España, 2009.
- ☑ BEHR, Shulamith, *Expresionismo/ Expressionism*, Editorial Encuentro, México 2000.
- ☑ BRADLEY, Fiona, *Surrealismo*, Editorial Encuentro, México 1999.
- ☑ BRUN, Jean, *Platón y la Academia*, CONACULTA, Segunda Edición, México Distrito Federal, 2001.

- ☑ CAMPBELL, Joseph, *El Héroe de las Mil Caras*, Fondo de Cultura Económica, México Distrito Federal, 1959.
- ☑ CAVALLARO, Dani, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, The Athlone Press, Nueva Jersey, Estados Unidos, 2000.
- ☑ COHEN-SEAT, Gilbert y FOUGEYROLLAS, Pierre, *La Influencia del Cine y la Televisión*. Fondo de Cultura Económica, México Distrito Federal, 1980.
- ☑ CONRAD, Mark T. *The Philosophy of Film Noir*, University Press of Kentucky, Kentucky Estados Unidos, 2006.
- ☑ CORRIGAN, Timothy, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. Rutgers University Press. Estados Unidos. 1991.
- ☑ COSTA, Pere-Oriol, PÉREZ TORNERO, José Manuel, TROPEA, Fabio. *Tribus Urbanas, El Ansia de Identidad Juvenil: Entre el Culto a la Imagen y la Autoafirmación a Través de la Violencia*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona España, 1996.
- ☑ DURKHEIM, Emilio, *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa: El Sistema Totémico en Australia*. Ediciones Akal. Madrid España, 2007.
- ☑ ECO, Umberto, *La Estrategia de la Ilusión*, Editorial Lumen, Barcelona España, 1986.
- ☑ EICHRODT, Walther, *Teología del Antiguo Testamento: Dios y Pueblo*. Ediciones Cristiandad S. L., Madrid España, 1975.
- ☑ FAULSTICH, Werner, *Cien Años de Cine*, Editorial Siglo XXI, México, 1993.
- ☑ FERNÁNDEZ, Álvaro. *Santo, el Enmascarado de Plata: Mito y Realidad de un Héroe Mexicano Moderno*, CONACULTA, México 2004.
- ☑ FIGUEROA BERMÚDEZ, Romeo Antonio, *Cómo Hacer Publicidad: Un Enfoque Teórico-práctico*, Editorial Pearson Educación, México Distrito Federal, 1999.
- ☑ FRAIMAN, Susan, *Cool Men and the Second Sex*, Columbia University Press, Nueva York, Estados Unidos. 2003.
- ☑ FREUD, Sigmund, *Psicología de las Masas y el Análisis del Yo*, Amertown Internacional, 2005.
- ☑ FUJIWARA, Eiko, *El Zen y su Desarrollo en México*, Segunda Edición, CEAPAC, Plaza y Valdés Editores, México Distrito Federal, 1998.

- ✓ GERALD, Peary, *Quentin Tarantino, Interviews*, University Press of Mississippi, Estados Unidos, 1998.
- ✓ GISBERT, Paco, *Guía Para Ver y Analizar Pulp Fiction*, Ediciones Octaedro S.L. Barcelona España, 2002.
- ✓ HEBDIGE, D, *Subculture, The Meaning of Style*, Editorial Routledge, Londres Inglaterra, 2001.
- ✓ HEFFERNAN, Kevin, *Ghoul, Gimmicks and Gold: Horror Films and the American Movie Business*, Editorial Duke University Press, Estados Unidos, 2004.
- ✓ HILLS, Mathew, *Fan Cultures*, Editorial Routledge, Nueva York Estados Unidos, 2002.
- ✓ HOBEBMAN, James y ROSENBAUM, Jonathan, *Midnight Movies*, Editorial Perseos Book Group, Estados Unidos, 1983.
- ✓ HOLM-HUDSON, Kevin, *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*, Ashgate Publishing Company, Burlington Estados Unidos, 2008.
- ✓ HOVALD, Patrice G. *El Neorrealismo y sus Creadores*, Ediciones Rialp, Madrid España, 1962.
- ✓ JANCOVICH, Mark, *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Manchester University Press, Manchester, Reino Unido, 2003.
- ✓ JAVALOY, Federico, *Introducción al Estudio del Fanatismo*, Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona, España, 1984.
- ✓ JENKINS, Henry, *Fans, Blogueros y Videojuegos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona España, 2009.
- ✓ JODOROWSKY, Alejandro, *El Maestro y las Magas*, Ediciones Siruela, Madrid España, 2009.
- ✓ JODOROWSKY, Alejandro, *The Spiritual Journey of Alejandro Jodorowsky: The Creator of El Topo*, Editorial Park Street Press, Nueva York, Estados Unidos, 2005.
- ✓ KAPELL, Matthew, LAWRENCE, John Shelton. *Finding the Force of the Star Wars Franchise*. Peter Lang Publishing Inc. Nueva York, Estados Unidos, 2006.
- ✓ LE BON, Gustave, *Psicología de las Masas*, Ediciones Morata, Quinta Edición, Madrid España, 2004.

- ☑ MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *720 Directores de Cine*, Editorial Ariel, Barcelona España, 2008.
- ☑ MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie. *Cult Cinema*. Editorial Wiley Blackwell, Estados Unidos, 2006.
- ☑ MCROY, Jay, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Ed. Rodopi, Estados Unidos, 2008.
- ☑ MORENO, Brenda, *El cortometraje en México*, Universidad Cuautitlán Izcalli.
- ☑ MOUESCA, Jacqueline, *Érase Una Vez el Cine*, Lom Ediciones, Chile 2004.
- ☑ MUÑOZ, Blanca, *Theodor W. Adorno, Teoría Crítica y Cultura de Masas*, Editorial Fundamentos, Madrid España, 2000.
- ☑ PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el Cine: La Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca España, 2008.
- ☑ RICHIE, Donald, *The Films of Kurosawa*, University of California Press, Segunda Edición, Estados Unidos 1973.
- ☑ SADOUL, George, *Historia del Cine Mundial*, Editorial Siglo XXI, México 2004.
- ☑ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de Aventura, Claves Creativas en Novela y Cine*, Editorial Ariel, Barcelona España, 2009.
- ☑ SARTORI, Giovanni, *Homo Videns*, Editorial Taurus, Madrid España, 1998.
- ☑ SORLIN, Pierre, *Ver Cine: Los Públicos Cinematográficos en el Siglo XX*, Ediciones Rialp, Madrid España, 2002.
- ☑ STAIGER, Janet, *Media Reception Studies*. Editorial New York University Press, Nueva York, Estados Unidos. 2005.
- ☑ TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs, The Screenplay*, Grove Press, Nueva York, Estados Unidos, 1994.
- ☑ TRUJILLO MUÑOZ, Enrique, *Biografías del futuro: La ciencia ficción mexicana y sus autores*, UABC, México 2000.
- ☑ WALLACE, Daniel, *The Jedi Path, A Manual for Students of the Force*, Editorial Becker & Meyer, Washington, Estados Unidos. 2010.

☑ WARTH, Eva-María, *La Sociedad como Caricatura: The Rocky Horror Picture Show, en Cien Años de Cine: 1961-1976. Entre Tradición y Nueva Orientación. Volumen 4*, FAULSTICH, Korte. Editorial Siglo XXI, México 1997.

CONSULTA ONLINE

☑ HENRÍQUEZ M., César A., *Culto Teología y Postmodernidad, ponencia presentada en la consulta teológica: "La iglesia ante los desafíos de la postmodernidad"*, convocada por el Seminario Evangélico Asociado del 4 al 7 de Abril de 2002.
http://www.montedesion.com.mx/documentos/Liturgia_Reformada/culto_teología/postmodernidad.pdf

☑ HAIGH, Ian, *What Makes a Cult Film?*, BBC News Magazine, Online Version, Londres Inglaterra, Mayo 2010.
http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8640334.stm

☑ http://www.cine-excess.co.uk/archive_holdings.pdf

☑ <http://www.brunel.ac.uk/about/acad/sa/artstaff/filmtv/xaviermendik>

☑ <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2008/05/01/interview-with-xavier-mendik/>

☑ <http://www.pulpfiction.com>

☑ <http://www.fanpop.com/spots/pulp-fiction>

☑ <http://www.facebook.com/pages/PULP-FICTION-fan-club-italiano/108594415825022>

☑ <http://www.flixster.com/movie/pulp-fiction>

☑ <http://www.statistics.gov.uk/CCI/nugget.asp?ID=297&Pos=&ColRank=2&Rank=1000>

☑ <http://www.jedichurch.org/>

☑ <http://starwarsguadalajara.com/>

☑ <http://darkempiremichoacan.wordpress.com/>

☑ <http://endorsystem.com/>

☑ <http://www.swpuebla.com/>

EL CINE DE CULTO

- ☑ <http://clubslp.starwarsmexico.com/>
- ☑ <http://www.starwarsxalapa.ws/>
- ☑ <http://starwarsyucatan.blogspot.com/>

REVISTAS

- ☑ CAMPERO, Agustín, *Estrenos: Tiempos Violentos*. Revista El Amante, Ediciones Tatanka S.A., Argentina, Año 18, No. 208, Septiembre 2009. Pág. 4.
- ☑ HERNÁNDEZ, Fernando, *Las 25 Películas más Bizarras*, En Suplemento Día Siete, México, Año 8, Número 435. Pág. 22-27.
- ☑ QUINTÍN, *Tiempos Violentos, La Ciencia de la Lógica*. En Revista El Amante, Ediciones Tatanka S.A., Argentina, Año 3, No. 37, Marzo 1995. Pág. 4.
- ☑ MENDOZA, Bernardo, *La República de Weimar*, en Revista Algarabía, Ed. Otras Inquisiciones, México, Año X, Número 39, Octubre 2007, Pág. 15-20.
- ☑ MENESES, Antonio, “*El incomodo Dogma 95*”, en Revista ÖNDERFILM, México No. 02, junio-julio 2005. Pág. 16.