

NARRACIÓN Y SOCIEDAD: EL VILLANO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO (2000-2010)¹

**- Narrative and Society: The villain in the contemporary films
(2000-2010)-**

Minerva Sánchez Casarrubios²

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen: El villano es una de las figuras más notables en la cinematografía contemporánea. Su cada vez más importante papel dentro de la narrativa postclásica o contemporánea así como los diferentes tipos de villanos y su caracterización componen la materia prima con la que hemos realizado este trabajo de investigación, titulado “Narrativa y Sociedad: el Villano en la cinematografía contemporánea 2000-2010”. En el cual se obtienen tres grandes categorías en las que hemos clasificado toda la villandad del cine contemporáneo. Estas categorías son el terror psicológico, las disaster movies y el cine bélico-político.

Palabras clave: cine contemporáneo, villano, categorías

Abstract: The villain is one of the most outstanding narrative figures in contemporary cinema. Its increasingly important role in post-classical or contemporary narrative and the different types of villains and their characterizations constitute the materials from which we have done this research paper, entitled “Narration and Society: the Villain in Contemporary Cinema 2000-2010”. This study provides the three broad categories in which we have classified all the villainy of contemporary cinema. Such categories are psychological horror, disaster movies and political-war films.

Key words: contemporary cinema, villain, categories.

¹ El presente artículo forma parte del Trabajo de Fin de Grado "Villanos en el cine contemporáneo", elaborado por Minerva Sánchez Casarrubios.

² Minerva.sanchez@alumnos.urjc.es

1.- Introducción

Los tres grandes modos de representación del cine americano son, el cine clásico, el cine manierista y el cine postclásico.

Podemos decir que el clásico es el modo de representación inicial e institucional y después veremos como el manierismo es una vertiente de este mismo que atravesando la modernidad europea se convierte en el cine postclásico que conocemos y vemos hoy en día. Las películas contemporáneas de esta década se inscriben en este último modelo.

El cine clásico se caracteriza por ser un relato simbólico estructurado sobre la doble estructura de la donación y la carencia, que hemos visto con anterioridad.

El hecho de ser un relato simbólico, requiere, según Requena, que haya una estructura sólida de Donación, en la que un Destinador que encarna la Ley otorga al héroe una Tarea. Existen más factores como el complejo de Edipo que anida en toda esta estructura de la Donación, por la que el niño (el espectador) ha de pasar para superar su Edipo.

El simbolismo viene dado por la estructura de la Donación, sin ella, no existe, el motivo el engranaje subconsciente que mueve a este figura actancial. El Destinador en el relato de Edipo, es el padre, el padre del niño, el que encarna la Ley y le otorga una Tarea, con la cual desarrolla su madurez y e desprende del amor incestuoso que siente por su madre. Esta teoría fue dada por Freud, el cual consideraba que todo niño ha de pasar por su propio Edipo personal, y que si el niño no supera correctamente esta cuestión sexual que transcurre en los dos primeros años de vida, su mente y su subconsciente no termina de desarrollarse adecuadamente y es cuando, posteriormente, se presentan enfermedades ligadas a la mente.

Esta cuestión es mucho más extensa, pero basta entender esto para adentrarnos en la aparentemente sencilla pero profunda estructura de la Donación. No nos vamos a detener en esta cuestión puesto que no es el relato simbólico lo que debemos analizar en este trabajo, si no la ausencia del mismo, o lo que, dicho de otra forma, es

el cine postclásico. La total desestabilización y vacío de la estructura de la Donación.

Como decíamos, en el cine clásico el papel de héroe constituye la gran figura del film puesto que sobre él se articula todo el relato. Un cine, por otro lado, configurado en torno a los géneros cinematográficos, los patrones de estilización de los mismos adquieren una importancia esencial y una vía idónea para el despliegue de su lógica interna y simbólica. En el cine clásico la puesta en escena está supeditada a la construcción del relato simbólico y no al revés. El montaje, la iluminación y todos los componentes de la puesta en escena contribuyen a la creación de la estructura del relato, y de su eje Donación-Carencia. Pág. 573: *"Su adopción masiva de la fórmula de los géneros era parte necesaria de su tendencia a la producción de relatos simbólicos, de índole mítica"*.

Por ello el cine de Hollywood clásico es totalmente opuesto al realizado en Europa, aunque tuviesen las mismas estructuras formales en un principio, se diferenciaban totalmente con respecto a sus estructuras narrativas. Pues el cine europeo bebía de las vanguardias artísticas, y el pensamiento vanguardista. Con las vanguardias llegó una progresiva desmitificación del pensamiento. Por tanto, si el mito queda fuera de lugar, el relato simbólico también lo está, tal y como lo conocíamos hasta ahora, pues recordemos que los relatos beben de los mitos y leyendas.

La puesta en escena del cine de Hollywood (clásico), no se limitaba a ilustrar la narración. Es decir, a construir un universo narrativo coherente y a introducir en el mismo la mirada del espectador. Si no que *escribía* la narración, la articulaba mediante los diversos mecanismos de la escritura cinematográfica. El film clásico rompe en muchas ocasiones la continuidad formal, para crear un sistema de oposición que articula la significación del relato. De este modo, el cine clásico configuraba la puesta en escena como la escritura simbólica de la estructura misma del relato.

Puede sonar confuso, pero dicho de otro modo, en vez de someterse a criterios de continuidad realista en el relato, tal y como hacía el cine europeo, toda su puesta en escena correspondía a metáforas que construyen visualmente el sentido del relato. Es decir, el relato simbólico, el papel del Destinador, el Héroe, el Objeto de Deseo y el Antagonista.

Como decimos, el cine clásico no es un cine de la fascinación visual, en el cine clásico no se muestra lo que el espectador quiere ver. Ponemos un ejemplo, en un film clásico no veremos el encuentro entre el Objeto de Deseo (la chica) y el Héroe (el protagonista) hasta seguramente el final del film. En el que se pueda producir el beso después de haber concluido la Tarea. Nunca veremos más allá de ese beso, que representa una consumación sexual. El punto de vista del héroe se encuentra inaccesible para el espectador, por eso es el auténtico héroe. No podemos acercarnos a él.

Además de no ver esa consumación, la cual en el cine postclásico normalmente se suele mostrar, el beso está oculto a lo largo del film. Al igual que la muerte. El cadáver se tapa a ojos del espectador, está ahí, simbolizado, debajo de una manta como en el film *La diligencia* (John Ford, 1939) que analiza Requena en su obra. Sabemos que está ahí, que la muerte invade la escena, porque conocemos los símbolos. En el cine postclásico la muerte se muestra en todo su esplendor, vemos la sangre, la propia muerte. Nada es ocultado, la pulsión escópica del espectador se ve satisfecha. Por eso decimos que el cine postclásico está vacío de simbolismo, y por tanto, nos encontramos ante un relato deformado.

Y aquí entramos en la puesta en escena del cine clásico, el espacio fuera de campo y la elipsis temporal se constituyen así como dos de las herramientas más emblemáticas del cine clásico. Pues es en el espacio fuera de campo donde queda lo que no debe ser visto, lo que desea ver el espectador, su pulsión escópica. Así como en la elipsis temporal, el espectador deja de ver tiempo diegético en el que se presupone ocurren cosas dentro del film.

A lo largo de los años 50 el cine clásico que reinó durante tres décadas empieza a decaer como corriente. Comienza una nueva generación de autores que no rompen con la estructura clásica pero sí deciden cambiarla en mayor o menos grado, de ahí la denominación de manierismo. Muchos de estos autores como Hitchcock, Billy Wilder o Douglas Sirk son, de hecho, europeos que se crearon en un entorno alejado del cine clásico. Se formaron en el cine europeo de las vanguardias. Quizá esta cuestión explique porque buscaron crear un cine que no se alejase totalmente de la representación clásica pero que tuviese una vuelta de tuerca en sus estructuras.

En el cine manierista la figura del Destinator se debilita, hasta tal punto que se convierte en un falso o sospechoso Destinator, y por tanto, la Tarea encomendada al Héroe también. Así es como se comienza a diluir la figura fuerte del Héroe. Con una Tarea tramposa, él mismo se convierte en una figura ambigua. Comienza a otorgársele al personaje una caracterización psicológica, que tendrá su paroxismo en el posterior cine postclásico con la figura demente del protagonista, o desquiciado (Hard Candy, 2005).

El protagonista del film tiende a ser únicamente el sujeto de la carencia, desdibujándose cada vez más el eje de la Donación. Es un sujeto carente de sustento simbólico pues, pues su deseo, su Tarea ya no es destinada por la Ley. La Ley que encarna el Destinator clásico. Se puede hablar ya, de ley, en minúscula. Una ley no mediada por un buen Destinator. Un camino falso y una Tarea tramposa como decíamos anteriormente.

En *Vértigo* (Hitchcock, 1958), film representante del manierismo por excelencia, el protagonista es destinado a conseguir su Objeto de Deseo (Madeleine) a través de una falsa tarea, pues es todo un engaño de su Destinator, aliado con su falso Objeto de Deseo. Madeleine realmente ya no existe y Scottie (el héroe del film) se enamora de una falsa Madeleine, representada por una actriz. Como vemos, el protagonista sigue una falsa tarea.

El cine manierista hollywoodiense se encuentra más cerca del cine europeo de lo que en un principio se pudiera pensar, la conciencia del film como representación, su interés por mostrar los artificios utilizados es una de sus características más representativas.

Sin embargo, mientras que en el cine europeo la forma relato llegará a desaparecer casi totalmente en beneficio de otro tipo de estructuras narrativas más indeterminadas, en el cine manierista la forma del relato se mantendrá como la forma en esencia que estructura el film. Aunque su acercamiento a las formas europeas conllevará una disociación cada vez más acusada entre la estructura formal, la de la representación y la estructura de la narración, la del relato.

Esta es la característica exponencial del cine manierista hollywoodiense. Dicho de forma más sencilla, la separación entre la puesta en escena y la estructura narrativa del film. *"El orden de*

representación del film escribe de manera latente la farsa que, simultáneamente, el espectador olvida en tanto se deja atrapar por los sofisticados mecanismos de suspense que la narración le ofrece." (Requena, 2012: 584)

En resumen, citando a Requena de nuevo:

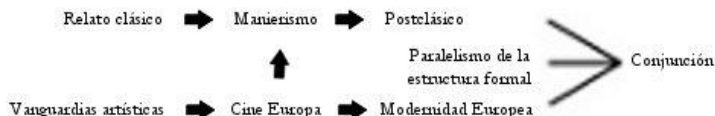
"Pues la distancia que en el manierismo hollywoodiano tiene lugar no es la que separa al espectador de la ficción, (...), sino otra, sin duda más lábil, pero a la vez sofisticada en su preciosismo formal, que separa la representación de la narración. (...) es la huella de la desconfianza con respecto al sistema de valores que impregnaran a los relatos clásicos." (Requena, 2012: 584)

El manierismo supuso un punto de inflexión en el cine de Hollywood. Mientras el modo clásico caía en Estados Unidos cada vez más, en Europa ya se hacía otro tipo de cine, el manierismo puede considerarse como los "últimos coletazos" del relato simbólico. A partir de los años 80, Occidente de forma general adopta definitivamente la desmitificación de la cultura como su punta de lanza. El occidental de los años 80 ya no cree en nada. Los antiguos sistemas han caído, las grandes corrientes de pensamiento y políticas del siglo XX se desmoronan definitivamente, el bloque comunista cae y la Guerra Fría se desvanece. Emerge la cultura de masas, el consumismo como forma de vida, sin símbolos que coordinen la cultura. Comienza el tiempo del cine postclásico.

El cine postclásico americano no abandona, sin embargo, la forma relato. La destruye, sí, la cambia y la voltea pero no la abandona.

No provoca el distanciamiento con el espectador, como hiciese el cine europeo, en el cual no nos demoraremos. Simplemente diremos, como ya hicimos antes, que el cine europeo usa otros estilos de narratividad diferentes a la forma relato, que sacan al espectador del film, lo distancian de la figura del héroe y de todo lo que ocurre a su alrededor, en el caso de haberla, claro está. En esto reside, a grandes rasgos, la gran diferencia en el modo adoptado por el cine postclásico y la senda del cine europeo, proveniente de las Vanguardias artísticas.

Figura 1.1



Continuemos entonces con el cine postclásico que es el que verdaderamente nos importa para el análisis de sus villanos. En vez de provocar el distanciamiento del espectador, usa todos sus recursos para realizar la identificación total, consiguiendo una descarga emocional lo mayor posible. El espectador siente en su propia piel los sentimientos y obstáculos por los que ha de pasar el protagonista.

El relato postclásico es igual de potente que el clásico pero está vacío de todo simbolismo pues el espectador ve satisfecha su pulsión escópica de forma completa. Si en el film clásico la muerte era simbolizada mediante una manta que tapa un bulto, una mirada en dirección a algún lugar en el espacio fuera de campo donde debería encontrarse el cuerpo, y el cadáver nunca era mostrado, en el film postclásico vemos el cadáver, la sangre que emana de él y el golpe efectuado para acabar con el personaje.

Deberíamos definir qué es la pulsión escópica para entender con mayor exactitud qué necesita el espectador. El término viene del psicoanálisis, la pulsión fue un término estudiado primeramente por Freud y se define como un impulso psíquico característico de la especie humana. Freud observó que existen motivaciones humanas que van en contra de lo instintivo, contra todo pronóstico, de hecho el instinto y la pulsión se consideran cosas completamente distintas. Mientras que la pulsión nunca es satisfecha completamente, por ello el espectador siempre tiene el deseo de ver más, el instinto es provocado ante excitaciones y tensiones corporales que tienden a algún objetivo y se satisfacen temporalmente. Es decir, el instinto es satisfecho y la pulsión no.

El adjetivo escópico, proviene de la raíz griega skóp, que significa mirar. Así pues, en psicoanálisis, escópico es el deseo de mirar, pero también de ser mirado. El impulso humano de mirar lo prohibido, si nos concentramos en el saber del relato.

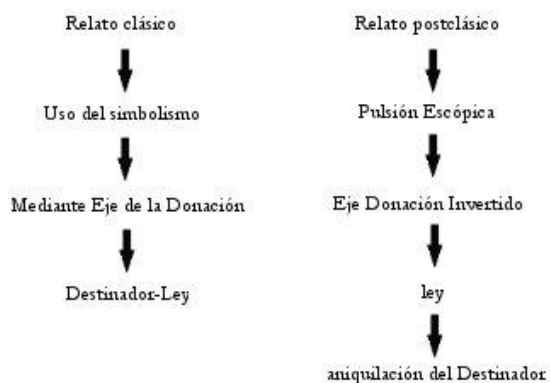
El deseo de mirar se dirige en primer lugar al cuerpo propio. Freud realizó una metáfora de esta fascinación con el mito de Narciso, la diosa Némesis castigó a Narciso a contemplar su propia imagen reflejada en el agua, enamorado de sí mismo. Incapaz de apartar la mirada de su imagen, acabó arrojándose a las aguas. Luego la pulsión escópica se traduce en el deseo de mirarse, y por tanto, también de ser mirado. Mirar y ser mirado, son ambos gestos las dos mitades del mismo impulso.

Dada esta definición, podemos discernir el impulso que se intenta satisfacer en el cine postclásico, que no llega nunca a satisfacerse. El espectador siempre desea contemplar el cuerpo humano, su fascinación por él y por el terror más fuerte del inconsciente humano, la muerte del mismo, dirigen siempre su mirada hacia el objeto que la cámara ofrece.

Los relatos postclásicos están vacíos de todo simbolismo por este motivo, y por esta razón podríamos deducir que sólo están articulados en torno al eje de la carencia. El eje narrativo que entabla la relación entre héroe-objeto de deseo-antagonista. Pues es este eje, encarnado por la lucha para conseguir un fin, en el que se situaría con mayor intensidad la pulsión escópica. En la lucha encarnizada, nunca mejor dicho, por conseguir el Objeto de Deseo.

Sin embargo, junto al eje de la Carencia, se sitúa con una fuerza que, en un primer momento no se esperaría, el eje de la Donación.

Figura 1.2



En muchos films postclásicos *X-Men* (Singer, 2000), *Gangs of New York* (Scorsese, 2002), *KillBill* (Tarantino, 2003), *Oldboy* (Park Chan-Wook, 2003), aparece la figura del Destinator, todos los elementos del relato simbólico se mantienen, sin embargo son deconstruidos de forma sistemática. La figura del papel se invierte, se rompe, y se convierte en algo muy distinto de lo que era en el film clásico. El Destinator ya no encarna ni la Ley ni la Justicia, ahora es una figura siniestra, que encausa al héroe hacia el horror.

Veamos un ejemplo. En el film *Oldboy*, el Destinator, que se descubre falso, es realmente el Antagonista del film. Es el encargado de otorgarle una Tarea al héroe, descubrir quién le secuestró durante muchos años, para, posteriormente, liberarle después y poder conseguir un Objeto de Deseo, la chica. Sin embargo, durante el film se nos desvela que fue el mismo carcelero el que le puso tras su pista, para posteriormente burlarse de él al hacerle desear un Objeto de Deseo que no puede alcanzar, o que no debería alcanzar nunca. En una suerte de venganza macabra. El film postclásico, va más allá del abismo del horror y del goce del cuerpo. La propia carne del héroe se convierte en perverso Objeto de Deseo. Curioso es el hecho de que sea un film coreano el que sea uno de los mayores exponentes de la perversión y la inversión siniestra del relato postclásico, sin embargo, dada la internacionalización del cine postclásico con títulos de similares características incluso en España (*Balada triste de trompeta*, 2010) no nos sorprende que títulos como estos se den fuera de las fronteras estadounidenses.

Entonces, se invierte la estructura del relato clásico. El film postclásico obtiene su fuerza emocional, todo su suspense, de aquello mismo que está deconstruyendo. El espectador es atrapado por este mecanismo en el que se invierte la estructura del relato simbólico. Con el cual, aunque esté invertido, se construyen. *"Con lo que el propio relato simbólico, sorprendentemente, manifiesta una presencia inesperada en una sociedad que afirma no creer en él: pues si su deconstrucción, [...] constituye la vía para que los relatos siniestros alcancen su máxima intensidad emocional, ello no puede por menos que probar, después de todo, que ese relato sigue vigente en el inconsciente de esos mismos espectadores cuyas conciencias, sin embargo, afirman no creer en él."* (Requena, 2012: 596).

El espectador postclásico vive el cuento maravilloso, los mitos

y leyendas antiguos, pese a todo, pese a la inversión de los relatos. La sociedad desmitificada que apunta hacia una línea clara de films, y sobre todo, de sus figuras antagonistas, sigue bebiendo del mismo origen del que bebían los espectadores del cine clásico. En suma, la vuelta al origen se sigue estableciendo.

Ciertamente la figura del villano es vital en el relato postclásico, sobre él se erigen todos sus pilares. Falsos destinadores que se convierten en villanos, villanos que se conforman como protagonistas, intensa caracterización de la figura malvada... Como veremos posteriormente, el villano es, en el cine de hoy en día, la figura clave en su evolución, podríamos decir que incluso, es más importante dentro del relato que el propio héroe.

El espectador ya no considera la figura del héroe convincente, es una figura blanda. Sin embargo, el espectador cree fielmente en el personaje malvado, el puro mal que encarna, el mal por el mal, la psicopatía. ¿Por qué el espectador contemporáneo cree en la maldad? Es la verdad del horror, la que los medios de comunicación nos instan a creer, la violencia ciega, el abuso del otro que vemos a diario en el telediario. El uso del cuerpo y de los tabúes del ser humano, la muerte, el incesto... como forma de comunicación, la desaparición de los símbolos. Ya no queda nada más grotesco tras el cine postclásico, todos los campos de rechazo y fascinación para el hombre han sido, y están siendo, explorados. ¿Acaso no conforma el relato postclásico una desaparición del relato y del mito mayor si cabe que el intento de la modernidad europea? Recordemos que la modernidad europea se separó totalmente de la forma relato, para conformar nuevas formas narrativas que no tuvieron tanto éxito en el espectador. Puede que el relato postclásico, que destruye desde dentro el relato simbólico, sea una herramienta mucho más eficaz para promover la desmitificación total de la sociedad occidental.

Una denominación más actual del cine contemporáneo es "el pastiche", puede resultar una palabra un tanto absurda pero la definición que contiene es asombrosamente buena. Pues en verdad, el cine postclásico no es más que eso, un pastiche que recoge algunas ideas de la modernidad europea, la forma relato del cine clásico, el cambio que produce el cine manierista... Conformar una suma, y una resta a su vez, porque resta los elementos básicos del relato, aún consiguiendo el suspense máximo por medio de la exposición emocional mientras el mundo del relato se desmorona. No hay nada

que restrinja el acceso de la mirada al objeto, una vez destruida la trama del relato simbólico. Nada que rijan el camino visual del espectador.

La cámara es emplazada siempre en el plano subjetivo, el del protagonista o el del resto de personajes, incluido el villano, así es como se consigue el máximo suspense, la máxima identificación emocional con el personaje. El espectador es emplazado en el punto mismo de la acción, no hay una distancia tercera como en el cine clásico, no vemos al héroe como algo superior, una figura tercera que debemos contemplar.

Así la pulsión escópica también se hace real, vemos simultáneamente desde la visión del psicópata y la de su víctima.

2. EL VILLANO POSTCLÁSICO. LAS TENDENCIAS

Existen tres bloques principales en los villanos postclásicos, según se encuadren en el terror psicológico, disaster movies o cine de las corporaciones-bélico (político). Además, existen algunas temáticas menores que han visto en esta década un nacimiento o resurgimiento, como el mencionado cine de superhéroes, que no es catalogable en ninguna de las anteriores. Los dos géneros menores de los que hablaremos son el cine épico y el cine de superhéroes. Ambos han vivido un ascenso glorioso durante estos últimos diez años, y todavía siguen pisando más fuerte si cabe a partir del 2011, con grandes superproducciones como *Harry Potter*, *El Señor de los Anillos* o *El Caballero Oscuro* (Nolan, 2008). Si bien podríamos pensar que algunos títulos, como *El Caballero Oscuro*, se encuadrarían mejor dentro de las tres grandes tendencias, ¿quién no añadiría al Joker al terror psicológico?, o incluso en el bloque bélico-político, no podemos separar al villano del contexto que le rodea, y menos de su contrapartida vital, el héroe, con lo cual deben permanecer en el género postclásico que les corresponde.

De todas formas, podremos ver características de los tres grandes órdenes en los villanos de estos films, ya que, después de todo, es el villano el punto clave de este análisis.

Hablábamos entonces del ejemplo del Joker de *El Caballero Oscuro*. Si bien este film trata, a fin de cuentas, una lucha eterna entre el bien y el mal, si apelamos a las leyendas de la raíz del relato,

estaríamos hablando de la lucha entre Cielo e Infierno confeccionada en la Biblia, de la llegada del Anticristo. El mito del Génesis, con el malvado por excelencia, el demonio, que llega a la Tierra para destruir todo aquello que se cruce ante él, a la raza humana y darle eterno castigo, figura que encarna el malvado Joker al ciento por ciento. La caracterización de este villano es, obviamente psicótica, además de tener una malsana obsesión con Batman, su archienemigo.

El otro género menor que nos ocupa es el cine épico, género cinematográfico en sí mismo, también debemos considerarlo un punto y aparte en los géneros malvados. *Harry Potter*, *El Señor de los Anillos*, *Troya*, *Narnia* e incluso *Piratas del Caribe* o *300* tienen más aspectos en común de los que podríamos pensar en un primer momento. El nombre "épico" se deriva de las grandes historias y personajes de la novela épica, es decir grandes historias o leyendas ambientadas en la antigüedad, en otras épocas pasadas, los grandes westerns clásicos o películas como *Cleopatra* (Mankiewicz, 1963) , *Ben-Hur* (Wyler, 1959), etc, se consideran películas épicas, al igual que las mencionadas anteriormente.

Actualmente en esta tendencia las historias relatadas suelen provenir del cuento como *Harry Potter* o de la propia historia, como es el caso de *300*, *Troya* o *Apocalipto*, esta última si bien no tiene un rigor histórico exacto si que está ambientada en una época pasada en la que los hechos ocurridos podrían ser perfectamente ciertos.

Así pues, vemos en estas películas una villanidad común, estos relatos suelen contar con una multiplicidad de personajes importante. Habiendo distintos héroes, o protagonistas, con la significativa importancia de uno en particular, que sería el héroe principal, y también una multiplicidad de villanos, que suelen contar con un líder siniestro y oscuro que les guía. Es el caso de *Narnia* con la bruja, Sauron, Voldemort, Jerjes, Lobo Zero -el cazador de esclavos de *Apocalipto*, el capitán Barbosa en *Piratas del Caribe* o Aquiles en *Troya*.

La fijación del villano por el héroe suele ser desmesurada, dependiendo en cada caso del motivo, personal o circunstancial, siempre el héroe es perseguido hasta conducirse en una batalla final entre ambos bandos. Hablamos de sagas completas en los casos concretos, como *Harry Potter*, pues no podemos hablar de fin del relato si no damos por terminada la historia y el diseño de los

personajes.

Así pues, hablamos de un ascenso de este cine, que siempre ha tenido su lugar en todas las etapas cinematográficas, en esta última década. El motivo bien podría ser la necesidad, al igual que el género de superhéroes, de la sociedad de ver derrotado al gran villano, que siempre representa un mal superior y destructor imperante sobre el resto de mortales. Incluso aún teniendo poderes mágicos o ancestrales superiores al resto de personajes, el villano es derrotado por el héroe en todos estos films.

Obtenemos una regresión al cuento maravilloso, sin duda, con este género. Remitiéndonos a las funciones analizadas por Propp, en la batalla final o combate entre el héroe y el malvado, en el que el dragón por mayor fuerza que tuviese siempre era derrotado por el astuto héroe o por la pura suerte o la protección que este tuviera.

El villano no suele estar realmente dibujado como en otras tendencias, en las que el villano cobra un peso mayor que el héroe incluso, estos villanos suelen tener unas características básicas. Salvando casos excepcionales provenientes de la literatura en los que conocemos más características, como es el caso de Voldemort, el cual cuenta con una historia de su forja como malvado detrás, sin embargo suele ser la corriente extendida que el villano sea, simplemente, malvado.

Sus características físicas suelen ser, también, bastante similares, como ya decíamos, superiores al resto, ya sea por su poder físico o real, o por sus poderes mágicos. Su presencia suele ser omnipresente, o al menos, cerrada para el héroe y para el espectador, es decir, no suele aparecer en escena, si no sus vasallos en su representación. Es el caso de Sauron el más significativo en este aspecto, pues nunca vemos durante toda la saga de *El Señor de los Anillos* la apariencia real de Sauron. Él puede verlo todo, y a todos, pero nosotros nunca podemos verle a él. Es bastante curioso este hecho, ya que, hasta la gran batalla final no solemos ver al villano en todo su esplendor, en el caso de Sauron, ni siquiera así. Simplemente el héroe y su grupo de aliados, vencen a sus hordas de vasallos y el héroe consigue llegar hasta el corazón mismo del mal, donde destruye la fuerza vital del villano.

Tratamos pues en estos casos con un villano simplificado,

proveniente directo de las leyendas antiguas o de los cuentos maravillosos, sin ninguna carga postclásica destacable, ni características psicológicas añadidas. El villano tal y como llega desde las historias antiguas.

El resurgimiento de este tipo de cine nos hace pensar en las necesidades actuales de la sociedad de superar la adversidad, ya sea del tipo que sea, y esto se ve reflejado en el cine. La inyección de bienestar que te transmite el hecho de que un héroe minúsculo gane y venza a todo un villano superpoderoso da esperanzas al espectador. No hablamos ya de conseguir un Objeto de Deseo, que por supuesto, está presente en todos los films, si no en conseguir vencer al mal en la batalla final y que todo vuelva a la normalidad con la que comenzó el relato. Veremos esta cuestión más a fondo en el bloque de disaster movies, en el que hay finales tremendamente caóticos y finales tremendamente esperanzadores. Cada espectador elige cuál es su propio relato, parecen indicarnos los autores de estos films.

Tenemos algunos films de animación en nuestro corpus, sin embargo no le dedicaremos especial atención pues este género aún sigue proveniente directamente del cuento maravilloso, con villanos muy malos y héroes muy buenos, sin ningún tipo de carga psicológica postclásica digna de mención. El género se mantiene estático desde sus comienzos, sin embargo lo consideramos igualmente válido para transmitir los valores y creencias de nuestra sociedad, pues ya dijimos anteriormente que todo relato bebe de las fuentes clásicas, de los mitos y leyendas antiguos.

2.1 Tendencia menor: Resurgimiento del cine de superhéroes: un atisbo de esperanza

Centrándonos en esta tendencia menor, estamos observando con esta última década la explotación de este género con films de mayor o menor calidad. En nuestro corpus de trabajo tenemos títulos como *X-Men* (la saga completa hasta el año 2010), con un villano totalmente digno de mención, como es Magneto, uno de los villanos más extensamente definidos de este género; *Spiderman*, con un villano distinto en cada film de la saga; *Ironman*, *Watchmen* e incluso historias frescas nunca adaptadas al cine anteriormente, como *Kick-Ass*, que podrían definirse como un subgénero de comedia dentro de esta vertiente.

Como podemos ver, existe una extensa lista de títulos, no todos están incluidos en nuestro corpus, que han aflorado durante estos últimos años. Debemos preguntarnos el porqué, aparte del rotundo éxito comercial de estos films, de su apogeo actual.

La premisa es similar a la que ya comentábamos en el cine épico, y es que entre una batalla final entre el bien y el mal, siempre ha de ganar el bien, al menos, a ojos del espectador. Los malvados son muy malvados, pero aún existe un atisbo de esperanza con la figura del superhéroe, en la mayoría de los casos, un héroe de figura muy clásico, similar al del cuento, inseguro de sí mismo en un principio, pero fuerte y decidido a la hora de luchar contra sus enemigos.

Si nos remitimos como siempre a los mitos clásicos, la fuente, podemos hablar del Mesías, y su figura de Intruso Benefactor en la mayoría de estos films, cuando existe un mal en la sociedad que ellos intentan extraer por medio de sus especiales habilidades.

Ya sabemos que muchos films beben de las fuentes primigenias, o clásicas, las cuales son tan productivas que generan miles de historias alrededor del mismo relato. Cuando hablamos del Intruso Benefactor, nos referimos a una figura, que suele ser el héroe pues representa al bien, que llega a la Tierra para salvarnos del mal que ya existe en el planeta. Si tomásemos como ejemplo al superhéroe Superman, no podríamos estar más alejados de esta cuestión, pues Superman llega a la Tierra precisamente desde otro planeta y su destino inalterable es proteger a la humanidad. Es el argumento clásico de la historia que envuelve a este superhéroe, al igual pasa con Batman, Spiderman, los Watchmen o los X-Men. Es la misma versión del mismo mito cambiando las características externas, pero el relato, inherentemente, sigue siendo el mismo.

Así pues, la figura del superhéroe representa la esperanza, una sonrisa para el espectador, un sueño también. El sueño de poder llegar a ser un superhéroe algún día, o el sueño de que haya alguien capaz de arreglar la sociedad del siglo XXI.

En este caso, en esta tendencia del cine postclásico, no se aleja tanto este relato del relato clásico. Existe un eje de la Donación muy fuerte y establecido bajo cierto simbolismo.

Tenemos como ejemplo la saga *X-Men*. La figura del

Destinador está encarnada por uno de los mutantes más poderosos, pero a la vez uno de los más justos, que usa su poder para hacer el bien, o al menos para bloquear el mal. Charles Xavier encarna la Ley, la Justicia de verdad, en estos films. Xavier suele conducir al héroe, Lobezno, hacia su Tarea, hacia el bien. E incluso, se toma la molestia de intentar guiar hacia el bien al villano más malvado de toda la saga, Magneto.

Curiosa, es, por otro lado, la relación entre ambos personajes. Relación que está más definida en una de las continuaciones posteriores al 2010 de la saga, que es *X-Men: Primera generación*, sin embargo desde el primer film vemos como ambos personajes eligen un camino distinto en el relato. Magneto es el antagonista, el que se opone a la paz y unificación entre humanos y mutantes, el que hace que reine el mal y tenga que existir un Intruso Benefactor que impida sus objetivos. El profesor X y Magneto son amigos de juventud, luchadores de la causa mutante y de los derechos de los mismos. Sin embargo, y aquí entra la caracterización del villano postclásico, Magneto está sumido en su propia venganza personal. Sus recuerdos y su pasado no le dejan ver más allá, no cree en el bien de la raza humana, por tanto, sólo desea doblegarlos o aniquilarlos.

Nos remitimos al film para ver estas características, Magneto fue una víctima del nazismo, su origen judío hizo que fuese arrestado en un campo de concentración y que luego, debido a sus poderes, fuera utilizado por ellos. Comprendemos la necesidad de Magneto de venganza, por estas razones decíamos anteriormente que es uno de los villanos mejor perfilados del cine de superhéroes, sin embargo, él como antagonista, debe oponerse a la vía de la paz.

La figura del superhéroe está incompleta sin su antagonista. No podemos concebir una historia de superhéroes si no existe un super villano que le haga frente. Al igual que la figura del Destinador, que siempre persiste.

Tenemos en estos films postclásicos ambos ejes estructurales, además definidos sin ningún tipo de inversión oscura de las figuras actanciales, asistimos pues a una asimilación de los ejes establecidos en el cine clásico en este género.

En *Spiderman*, el héroe, el superhéroe, tiene un Destinador que le guía desde el comienzo del film, y al morir, le siguen guiando

sus principios, así se muestra en la primera película de la saga. El tío Ben es una figura clásica destinadora, es noble, es trabajador y sabe que es lo correcto. El tío Ben entiende de lo que es la Ley. Por eso la encarna en esta historia. Con sus consejos guía el camino de Spiderman, le dona una Tarea, usar su poder de modo correcto, siguiendo la Ley y el bien.

Tanto como el héroe es entendido como figura actancial clásica, el villano lo debe ser también, pues son las dos caras de la misma moneda. La función máxima del villano es borrar el camino que ha trazado el héroe. En el caso de Spiderman, la envidia corroe al Duende Verde porque Spiderman es famoso entre los ciudadanos, es bueno, él desde su ira y su envidia le desea todo mal a Spiderman, hacerle sufrir sin ninguna premisa de base más que esa. Así, vemos como salvo en casos contados en los que el villano está configurado con características psicológicas postclásicas, como Magneto, la mayoría de estos films se sienten puramente clásicos en su forma relato. En su forma narrativa se sienten del mismo modo, pues la puesta en escena suele estar configurada para tapar los tabúes, lo que anhela el ojo humano, mediante el simbolismo. El momento del beso del que hablaremos al comienzo se asemeja bastante a las técnicas utilizadas en el cine clásico. En la comedia romántica clásica, como *El bazar de las sorpresas* (Lubitsch, 1940) o *Ninotchka* (Lubitsch, 1939).

El villano es dibujado como puro mal, carente de razones sustanciales o psicología en el cine de superhéroes.

2.2 El terror psicológico

Nos toca hablar ahora de la tendencia más sonada durante esta década. El terror psicológico o villano psicópata, son ambos buenos nombres para definir esta tendencia. Ya hemos comentado muchas de las características de este cine y de estos villanos.

Ahora debemos hablar de las raíces de esta figura, de cómo ha sido su evolución hasta llegar al criminal del terror que nos encontramos hoy en día. Hablamos, efectivamente, de un personaje raíz en este aspecto, proveniente de la corriente manierista del cine hollywoodiense, y creado por Alfred Hitchcock. No podemos decir que sea casualidad que el llamado "rey del suspense" haya creado este personaje. Hablamos, pues, de Norman Bates. Personaje base del film *Psicosis* y pilar y raíz del villano psicópata por excelencia, y del

protagonista psicópata. El protagonista malvado que se ha denominado como antihéroe. En este film de estructura extraña, la heroína y protagonista muere en el primer tercio del film, quedándonos únicamente con el villano como conductor de los hechos que se transcurren en el mismo.

Norman Bates configura el perfil del villano psicópata, que posteriormente se adoptaría en el cine postclásico, pasando por otros títulos, configurándose. También adoptado en la Modernidad Europea, como por ejemplo, *Los ojos sin rostro*, film francés de 1960. Film en el que el principal personaje es un doctor que amputa la piel de la cara a jóvenes para colocarla después en el rostro desfigurado en un accidente de su hija. El marcado acento psicopático de este personaje es un precedente, al igual que Norman Bates.

Norman Bates, personaje proveniente de una novela, es considerado uno de los peores villanos en la conciencia colectiva. Personaje que ha sufrido multitud de adaptaciones, como es lógico. Fundamenta una base primordial en el perfil de los films actuales sobre asesinos en serie.

Norman Bates tiene un marcado perfil psicológico, en el film se revela que sufrió abusos en su infancia, de corte psicológico y también es posible que físico y sexual, perpetuados por su propia madre. Por ello, Norman rechaza todo lo que concierne al mundo femenino y al sexo, lo odia, sin embargo le fascina, como se ve en el film cuando espía a Marion Crane, la protagonista, cuando se desnuda en su habitación del motel de Bates. De hecho, él la escucha y atiende, sin sentir asco hacia ella, para posteriormente matarla con su otra identidad, "La Madre". Bates desarrolló un trastorno de personalidad múltiple, trastorno mil veces repetido en los films postclásicos. La visión atroz del cadáver de su madre, putrefacto, condujo al espectador hacia un nuevo tipo de goce nunca visto, el goce de lo siniestro, una madre cadavérica ataviada como si viviese aún.

Estos primeros contactos en el cine con la pulsión escópica, no podemos olvidar la memorable escena del asesinato de Marion Crane en la bañera, supusieron el corte definitivo entre clásico y postclásico. Entre medias quedaba lo manierista. El sexo y la violencia que se desarrollan en este film se diferenciaron de cualquier cosa nunca antes vista en el cine, por ello podemos considerarla como el primer film del terror psicológico de la historia del cine.

Hablemos ahora del elemento central de esta tendencia, y cómo configura el papel del villano, tan importante en la misma.

En el concepto de sombra, de Carl Jung. Según el psicoanalista, el espectador es sometido a sus miedos y vulnerabilidades más profundos, que no aparecen normalmente en la vida cotidiana, que existen en el subconsciente humano y que suelen ser reprimidos en los más profundos resquicios. Sin embargo, el ser humano es un ser anhelante, y tiene deseos de ver lo que le aterrera, al menos, ficcionalmente, y este hecho le produce cierto placer.

Este mal suele estar contenido bajo una apariencia de normalidad, en casos que veremos a continuación como es Jeff de *Hard Candy* o Patrick Bateman de *American Psycho*.

El suspense por otro lado es crucial en esta tendencia, sin él no existiría terror o incertidumbre alguna para el espectador. Saber o no saber quién será la próxima víctima de Patrick Bateman es la cumbre del terror psicológico.

El papel del villano es imprescindible, solemos hablar de antihéroes en esta tendencia pues muchos de los personajes villanos son a su vez los propios protagonistas del film sin que exista un héroe real en el relato. El espectador sigue a su protagonista con auténtico rechazo pero a su vez asombrado de las peripecias del villano. El antihéroe se caracteriza por ser un personaje carismático y atrayente para el espectador.

Así pues, el eje de la Carencia y el de la Donación se ven totalmente desdibujados, o invertidos, sin duda, el antihéroe tiene una Tarea, pero no le es donada por ninguna figura que encarne la Ley, él tiene su propia ley.

2.2.1 Patrick Bateman. El antihéroe

American Psycho, del año 2000, podría considerarse cumbre en la década del terror psicológico. Hablamos de década de terror psicológico porque si bien existen precedentes de forma extensa en décadas anteriores, *Drácula de Bram Stoker* (Coppola, 1992) o la ya citada *Psicosis* (Hitchcock, 1960), no ha existido una proliferación tan densa de esta tendencia hasta ahora.

American Psycho es un retrato de la sociedad contemporánea, del ritmo de vida de la misma y de su afán por tenerlo todo proveniente directamente de la filosofía capitalista. Patrick Bateman, el protagonista y antihéroe del film, figura contraria a la denominación de héroe "clásico" que hemos visto hasta ahora, es un ejecutivo de los años 80. El prototipo de yuppie, trajeado, elegante, solvente, que fue explotado en películas como *Armas de mujer* (Nichols, 1988), vuelve en este film pero con una presencia turbadora. Patrick Bateman tiene un desorden, un trastorno narcisista de la personalidad. Este trastorno le provoca un patrón general de grandiosidad, tiene una necesidad constante de que le admiren, una falta total de empatía con cualquier persona que le rodea y se cree superior al resto, este trastorno le provoca ira cuando no ve cumplidas sus expectativas y se convierte en un (potencial) asesino en serie y en un perturbado sexual. Descarga su ira, sobre todo, sobre la mujer.

Tenemos en él al prototipo de personaje del thriller o film del terror psicológico, auna todas las características vistas en estos films. El espectador lo ve todo, la pulsión escópica es satisfecha.

No existe antagonista en este film porque él mismo es el villano, el que persigue a sus víctimas y las mata, o imagina que las mata para su propio goce. Tiene un Objeto de Deseo, su secretaria y una Tarea, dejar de asesinar, pero cuando se da cuenta, es demasiado tarde, la policía ya sabe quien es.

2.2.2 *Hard Candy. Inversión de roles: El héroe como vengador*

El film *Hard Candy*, comprende una particularidad más entre la homogeneidad y a la vez, mixtura de relatos, que ofrece el cine postclásico. El espectador puede llegar a preguntarse quién es el villano real, Jeff, fotógrafo de 32 años, y malvado del film o Hayley, niña de 14 años y heroína.

El argumento inicial, para aclarar el análisis, es que ambos se conocen por Internet y quedan para tomar un café, Jeff se ofrece a hacerle unas fotos a Hayley en su casa y Hayley acepta. Hayley no parece ser una niña corriente y acusa a Jeff de cometer un asesinato, y de abusar de las chicas a las que conoce a través de Internet.

Hayley es un antihéroe, ella quiere realizar lo correcto, tiene una justicia propia, sin embargo, no es el bien. Al igual que Jeff no realiza el mal en el film, sólo sabemos que es el villano por la información que confirma Hayley sobre él.

Hayley es un héroe transformado, no se trata de hacer lo correcto, no habla de normas morales, su único fin es la venganza, se trata de sí misma y la finalización eficaz de su Tarea. El espectador contempla con horror y fascinación como su heroína se convierte en verdugo implacable.

[Hayley ha drogado a Jeff, una vez en su casa, para atarlo a una silla]:

Jeff: ¿Por qué me atas a mí antes si es que el juego va de eso?

Hayley: Jeff. El juego se acabó. Es hora de despertar.

Jeff: Esto no me gusta.

Jeff: Es una... ¿broma adolescente?

Hayley: ¿Adolescente? Sí. ¿Broma? No.

En este único diálogo tenemos a ambos personajes definidos. Jeff ya está definido como malvado, él es un pedófilo. Quería jugar con Hayley. Pero desde a partir de ahora, el espectador ve a Hayley con nuevos ojos.

En el cine postclásico, los héroes no siguen un patrón definido. Atrás quedan los héroes clásicos, se transforman en psicópatas al igual que sus antagonistas. El héroe es desmitificado.

Ahora, en el papel del villano, tenemos a un personaje que se siente débil ante el espectador. Algo jamás presenciado en el cine clásico. Las fechorías que ha cometido se las atribuye Hayley, sin embargo, cómo podremos saber si son ciertas o no.

El villano, pues, es configurado como tal en el inicio del film. El héroe busca venganza para así librar a la sociedad de ese monstruo psicópata, pedófilo, que es el villano. Sin embargo, la heroína muestra signos de locura también, puede que esté equivocada, el dudoso final

abierto del film refuerza esta teoría, quizá el villano sea, después de todo y pese a sus perversidades, un hombre inocente de asesinato alguno. Está castigado por la culpa, con remordimientos, pero ya se redimió antes de la participación de Hayley.

Así como en el film *El silencio de los Corderos*, que fue analizado por Requena en su obra *Clásico, Manierista, Postclásico*, la heroína ejerce un papel de víctima, su Destinator es el peor psicópata y el villano otro psicópata con trastornos de identidad sexual que asesina a mujeres; en *Hard Candy* existe una inversión de roles. La heroína es un verdugo, el villano es la víctima.

El papel del Destinator se diluye, no hay ningún personaje que encarne esta figura salvo, quizá, ella misma. ¿Puede acaso ser el héroe su propio Destinator? Estaríamos hablando entonces de un falso destino, de una ruptura con la estructura simbólica de la Donación. Si no existe el padre del niño que le de la Ley, no hay nadie que Done una Tarea. Sin embargo nuestra heroína tiene una tarea que debe cumplir.

Como ya anticipábamos páginas atrás, en el cine postclásico, en los relatos postclásicos, la única estructura narrativa que se mantiene sana y con una fuerza inusitada es la estructura de la Carencia. Ya que la estructura de la Donación está totalmente desfigurada.

No dudamos de su existencia, pues la tarea persiste. Posiblemente estemos hablando de cuatro figuras actanciales dentro de dos únicos personajes, pues el villano también es convocado como objeto de Deseo en este film. Jeff es lo que más anhela Hayley, aún implicando su destrucción.

En este caso, al igual que en *Zodiac*, el héroe se siente atraído especialmente hacia el que fuera el villano de la trama. El héroe es una figura blanda, que sucumbe al mal que encarna el villano. En *Hard Candy* es aún más visible que en *Zodiac* pues la propia protagonista se convierte en verdugo y asesina, en el final del film conduce a Jeff al suicidio, consigue que el villano sea sumiso y sea totalmente dominado por ella. Aunque el villano también es una figura blanda, reforzada por sus actos al inicio del film. Parece que él maneja la situación, pero una vez ella le droga, un método muy femenino de combatir al enemigo, por cierto, todo cambia.

La caracterización del villano aparenta una absoluta normalidad. El psicópata del cine postclásico es caracterizado con buena presencia, una actitud saludable ante la vida, Jeff come sano, se cuida, su casa tiene una apariencia impoluta. Nos creemos su bondad, sus buenas intenciones. Le dice a Hayley que tendrá que esperarla durante cuatro años, pero Hayley le convence de ir a su casa y él acepta encantado.

Sabemos que no es real, él es toda una farsa construida, se ha llevado a su casa a una niña de 14 años y la quiere tratar como mujer adulta. Nos encontramos ante un pedófilo, un voyeur, del francés voir, ver, escondido tras su profesión, la fotografía. Él ve a través de su cámara. Todas esas fotografías que inundan la casa, de chicas jóvenes que le ven también. El espectador se siente igual de incómodo que la protagonista. Él, sin embargo se apasiona.

Hayley: Pregúntate porqué un hombre adulto se toma tanto interés en conquistar a una chica, ... he aquí la palabra otra vez, chica.

Hayley: Tal vez sea por lo de la fotografía: cámaras, ordenadores, te puedes esconder tras ellos ¿verdad? Es muy seguro. Oí como te cambiaba la voz cuando sacaste la cámara.

Hayley se ha puesto las gafas y la chaqueta de Jeff, él mira hacia su izquierda, el lado de la feminidad, mientras Hayley queda a su derecha. Los roles se han invertido del todo. Ahora Hayley es el componente masculino y Jeff el femenino. Jeff representa la debilidad ante una Hayley que se ha masculinizado.

Jeff es un mirón, escudado tras su cámara. Su condición de voyeur es exaltada, ahora que está atado por la heroína, nada puede hacer, salvo mirar. El villano está a la expectativa al igual que el espectador. Ha perdido su dominio de la situación, el suspense no puede ser más alto, ni lo es más el deseo de mirar del espectador, la pulsión escópica. El mirón ahora sigue mirando, pero ya no mira a sus víctimas, mira a la que ahora rige su destino, la heroína. El clímax del film se alcanza cuando la heroína le quiere arrebatar su condición de hombre a Jeff, la pulsión escópica del espectador no es satisfecha en esta escena, nunca vemos la operación a la que Hayley somete a Jeff. Ni un resquicio de sangre.

Podríamos ver una cierta similitud entre este modo de operar y el cine clásico, sin embargo, no existe. Aunque el terror no se vea, sigue existiendo y está muy presente. El suspense es total en esta escena.

No existe similitud con el cine clásico porque no hay simbolismo detrás de estos fuera de campo, que el espectador intuye pero no ve. Nos debemos preguntar cual es la intención del autor de un film tan postclásico como este al no querer satisfacer la pulsión escópica, pero, sin embargo, vaciar de todo contenido simbólico al film.

Posiblemente esté insinuando la relación entre hombre y mujer, que pulula, como una sombra, por todo el film.

La única representación de la masculinidad que existe es la del villano, pero está rodeado de mujeres: la vecina, la novia, la protagonista, todas esas fotos de chicas que están presentando en la casa... el film hace hincapié en la posición dominante de la mujer sobre el villano, el voyeur, al contrario que en el film clásico en el cual solía ser el mundo del hombre y sus normas el único mundo establecido.

El cuento clásico en el cual se sustenta el relato de este film es muy evidente, el autor así lo proclama en el mismo cartel de la película.

Hayley es una caperucita moderna. Aunque no se aprecie en la imagen en blanco y negro, su sudadera con capucha y sus medias son rojas. De un rojo clásico que recuerda mucho a la vestimenta del personaje del cuento. La adaptación del mito de la pequeña niña que es perseguida por una fiera salvaje. Que Hayley se encuentre dentro de una trampa de caza es bastante elocuente. El autor quiere proclamar el peligro bajo el que se encuentra esta moderna caperucita, ante un lobo con un aspecto muy tranquilo.

Nosotros sabemos que no es verdad. Jeff es salvaje, sí, pero pronto se ve enjaulado. Hayley se encuentra de espaldas al espectador, lleva su mochila y su capucha puesta. Es Caperucita. Pero en este relato, la heroína toma su venganza, y el villano es incapaz de enfrentarse a la pequeña niña. No aparece ningún cazador que le de su merecido, es él mismo el que finalmente decide su propio fin.

En este relato postclásico, en definitiva, se le da la vuelta a la concepción clásica del mito, al igual que las figuras actanciales sufren un cambio. El villano sigue encuadrándose dentro de lo psicótico, pero es que, como ya estamos viendo, los héroes también.

2.2.3 *Zodiac. Los hechos reales*

Es el caso de *Zodiac* (David Fincher, 2007) uno de los más representativos de la admiración por el psicópata que encontramos en el cine postclásico.

Film basado en hechos reales, asesinatos cometidos por un psicópata que aterrorizaron y a su vez fascinaron a la sociedad americana de la década de los 70. Que la adaptación se realizase durante la década del 2000, no es, pues un hecho casual, ni tampoco debería sorprendernos ya que debe ser considerada como la década del terror por excelencia.

Zodiac cuenta los hechos que se sucedieron durante, y a partir de, los asesinatos cometidos por un psicópata de mismo nombre, que se apodó de esta forma a sí mismo, imitando como se descubrió después la marca de un reloj y su símbolo, que casualmente se parecía mucho a la diana utilizada en los puntos de mira de muchas armas. Nunca la Ley, en mayúscula, llegó a esclarecer del todo los hechos y el mayor sospechoso del caso murió de un ataque al corazón antes de que se reuniesen suficientes pruebas en su contra.

Encontramos en *Zodiac* el auténtico paradigma de la sociedad del terror. La fascinación y el miedo, generado por los medios de comunicación. A través de los mismos, con la televisión como estandarte, se orquesta una función, a la que asiste todo el país estadounidense. La cultura del terror alcanza su apogeo, lo vemos en el mismo film cuando se adopta el toque de queda para varias poblaciones. Y tan pronto como llega, se esfuma. El asesino en serie ha dejado de matar, ya no escribe cartas, ya nadie se acuerda de él ni de las personas que se volcaron en su búsqueda. Los medios explotan a *Zodiac* como símbolo del terror, hasta el punto de que cambian y dificultan la investigación criminal.

Vemos un asesino psicópata que lo único que desea, además de matar, es ser reconocido. Ser un personaje notorio dentro de la

sociedad del miedo. Así lo justifican, por ejemplo, sus cartas a la prensa, porque Zodiac se pone en contacto antes con los periódicos que con la Ley, encarnada y representada en el cuerpo de policía. E incluso incita a la sociedad en una de sus cartas a que todos lleven chapas con su nombre. Se enfada porque no se cumple y amenaza con matar a más personas. ¿Qué imagen nos puede dar este asesino? ¿Qué es lo que quiere?

El terror psicológico comenzado con la Guerra Fría, en su contexto social, se ve en todo su esplendor en este caso de la década de los 70.

La obsesión de Robert Graysmith por el caso roza incluso lo obsceno. Quién es más loco de los dos, el propio asesino o el mismo que lo único que anhela en su vida es llegar a poseerlo en cierto modo, a descubrirle, a arrebatárle su identidad oculta.

Graysmith es el protagonista del film, es un dibujante que no tiene nada que ver con el caso, sin embargo, se implica más que el mismo cuerpo de policía. La seducción que genera la figura de Zodiac sobre él es imparable, tanto que para él se borran las fronteras entre su vida y la de Zodiac. Su interés es excesivo, incluso cuatro años más tarde desde la última carta recibida de Zodiac por la prensa, cuando todo el país ha perdido ya el interés, él sigue investigando todas las pistas. Sin embargo, esto no asombra al espectador del film, participamos de la seducción, del abismo al horror que genera Zodiac. El espectador se involucra en su fascinación, desea tanto como Graysmith que Zodiac vuelva, para, paradójicamente, darle caza.

La pulsión escópica del espectador debe verse saciada al igual que la de Graysmith en el cine postclásico. Su protagonista se convierte en un mero espectador de los hechos, espectador del tiempo y de la Ley. El protagonista, por tanto, no configurado como héroe, ni siquiera como víctima como ocurriese en otros films, sino como anhelador del terror que causa Zodiac.

El fracaso de la Ley se hace patente en el film. Nunca llegan a encontrar a Zodiac, la propia Ley se convierte en un obstáculo para atrapar al villano. El film hace hincapié continuamente en los datos, sabemos quien es el asesino, lo intuimos desde que el investigador policial más persistente del caso, Toschi, le señalase con el dedo. El sospechoso Arthur Leigh Allen, pero no podemos atraparle. La Ley

nos lo impide, sus procedimientos nos lo impiden. Así vemos como en el cine postclásico la Ley está desfigurada, no dirige al héroe, ni siquiera le ayuda.

En definitiva, *Zodiac* es una representación del cine postclásico. Su carácter casi documental así nos lo muestra, es la realidad en estado puro, son hechos reales, el espectador es consciente de que todo fue real y eso le aterra mucho más.

2.3 *Disaster movies. La amenaza se cierne sobre la sociedad*

La tendencia "disaster" es muy amplia, hemos englobado aquí a una villanidad que por sus características globales puede considerarse la misma cara de una sola moneda. Hablamos de zombies, vampiros, alienígenas... entes desconocidos y sobrenaturales, el gran enemigo desconocido que acecha *ahí fuera*.

Los malvados de estos films suelen representar una colectividad, o un ser incontable como en *El incidente* (2008), película dirigida por un director asiduo de este género, M. Night Shyamalan, infravalorado precisamente por sus temáticas. Aunque, en muchos casos, podemos hablar de "el villano" pues algunos colectivos están dirigidos por un líder que les guía hacia el mal. Llamativo es en el caso de los zombies de *Soy Leyenda*, en el cual hay uno en particular que acecha al héroe del film.

Es lógico que el cine de Hollywood, de Estados Unidos, después de todo, pase por una fase de vulnerabilidad. Así es tal y como se siente la sociedad estadounidense, once años después de las Torres Gemelas, sigue estando presente esa conciencia de lo vulnerables que somos realmente como individuos, aún siendo ciudadanos, ellos, del país más poderoso del mundo. Además, a ello se ha unido la crisis económica global, que comenzó justamente, en Estados Unidos y en su sistema bancario, y que hizo desaparecer de un plumazo la creencia en el "sueño americano". La destrucción de los valores y los mitos, debido a todos estos problemas sociales, el hecho de que el ser humano deje de creer en su preponderancia y su superioridad, forma un caldo de cultivo más que suficiente para que proliferen films de temática apocalíptica. Hemos llamado a esta tendencia en general "disaster" pues todas, en mayor o menor medida, hablan de desastres que le ocurren a la raza humana, pero podríamos hablar perfectamente de películas apocalípticas. El término disaster

movies fue acuñado en los años 70, refiriéndose a una multiplicidad de films que surgieron en esa época, después de otra gran crisis para la sociedad estadounidense, si bien el término se dirigía a esos films en concreto, de desastres naturales, meteoritos, etc. Aquí lo ampliamos a una generalidad que, como ya expresábamos anteriormente, se refiere a subgéneros dentro del cine apocalíptico muy diversos.

La carretera (John Hillcoat, 2009) es un film que bien puede representar a todos los englobados en esta tendencia. Sin tener un villano específico, sabemos que existe el mal y que el ser humano lo lleva consigo. La naturaleza, despiadada, y el propio ser humano, con su lado más negro y dañino, son los villanos de este film. Sólo dos personajes, el Hombre y el Niño, los dos únicos representantes de la humanidad. El Hombre representa lo que queda de la civilización, el último vestigio de nuestra sociedad, paranoico, aterrorizado, con un miedo a la muerte abismal, intenta mantener su sistema de creencias morales pese a todo. El Niño representa lo que está por venir, la necesidad del cambio, algo más sencillo y auténtico. El film explora la brutalidad inherente al ser humano que está por salir.

Podemos hablar de antagonista en este film, sin duda, la Naturaleza, un personaje más dentro de la historia, impide la Tarea que quiere llevar a cabo el Hombre, que no es otra que salvar a su hijo, hasta que pueda hacerlo. Pero también el hombre, los otros, el resto de supervivientes se convierten en la auténtica pesadilla para estos dos protagonistas, que viven escondidos y atemorizados.

Eso sí, el uso de narraciones apocalípticas como base de los miedos humanos, el miedo a la muerte, para remover los sentimientos y las conciencias no es de esta década precisamente, si no que viene de lejos. El Apocalipsis de San Juan es la fuente clásica que más ha influido en nuestra imaginación de lo "Fin del Mundo", de todas formas, bebemos de más fuentes como por ejemplo, la batalla final entre dioses y gigantes de la mitología nórdica, el Ragnarök; los múltiples relatos sobre el diluvio universal que existen en todas las civilizaciones, en la India, en China, en Occidente... Todas estas fuentes clásicas comparten un mismo punto de llegada, el concepto de "saneamiento moral" a través de la destrucción, saneamiento ya explorado en muchos films sobre cataclismos, en los que la sociedad que queda superviviente elige un camino del bien, e intenta renacer como civilización partiendo de grandes principios, para con el medio

ambiente y por supuesto, democráticamente.

El miedo a las catástrofes tan destructivas como el tsunami del Índico en 2004 o el reciente terremoto de Japón incrementan exponencialmente el alarmismo general, y el subgénero de catástrofes de forma muy evidente.

El relato, fuente clásica debemos decir, de una catástrofe proveniente de seres alienígenas que ha marcado toda el imaginario posterior es la novela *La Guerra de los Mundos* (H.G. Welles, 1898) en la que ya se forma la imagen del alienígena bélico y destructivo para el ser humano. Se trataba de una metáfora del miedo a la ocupación extranjera, y fue un adelanto de lo que vino después con ambas guerras mundiales. Welles no estuvo muy desencaminado con su visión del pánico, destrucción y miseria que provocaron los conflictos bélicos posteriormente. En nuestro corpus tenemos la versión del 2000 de este relato, *La Guerra de los Mundos* (Spielberg, 2005). Si bien sigue con bastante fidelidad la historia original y la espectacularidad de sus imágenes es digna de la superproducción hollywoodiense que es, se trata de una historia de personajes, lo cual es de agradecer al fin y al cabo, de como una familia afronta el nuevo porvenir de la forma más digna posible.

Siguiendo con la llegada de los alienígenas sedientos de sangre, *Señales* (Shyamalan, 2002) es uno de los clásicos de la década. La total falta de espectacularización del film supone adentrarse más en las bases arraigadas durante todo el film, la expurgación por medio de la religión. Y es que el protagonista, antiguo reverendo del pueblo, decide actuar como el héroe que es en la fase final del film, abrazando de nuevo sus creencias, ya perdidas, y renovando su fe. Podríamos hablar de fe en la especie humana, pues es la única forma de combatir al enemigo, por medio de ese bate y ese vaso de agua, que representan a ambos personajes protagonistas, el reverendo y su hermano, ambos con una total falta de fe al inicio del film.

De catástrofes inverosímiles también hay varios films dignos de atención, entre ellos tenemos *El incidente* (Shyamalan, 2008) que supone un aire renovador en el género, el maligno causante del fin de la existencia de la raza humana no es otro que el aire, y la naturaleza, de nuevo, con él, las plantas generan una sustancia letal que hace que cualquier persona se suicide, y la mueven en corrientes de aire

masivas. El trasfondo medioambiental del film es obvio, hemos descuidado tanto el planeta que se ha vuelto en nuestra contra, es una revisión del film *Los pájaros* de Hitchcock, pero mucho más inverosímil y disparatado, las plantas dejan de "asesinar" sin más al final del film cuando al héroe no le queda otra opción que enfrentarse a la terrible corriente de aire, quizás intuyan en ese héroe su poder benigno y no le vean como una amenaza, pero seguramente sea simplemente la necesidad urgente de crear un *happy end* hollywoodiense y la finalización de la amenaza de ese malvado que es tan cotidiano para nosotros, la Naturaleza.

Pasando a entes más concretos y malvados, tenemos algunos films de zombies con distintas tendencias propias dentro del género, como *28 días después* (Danny Boyle, 2002), *Soy Leyenda* (Francis Lawrence, 2007), otro film remake de una historia mil veces contada, y *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009). Distintas entre sí pero con puntos en común. *28 días después* fue el primer film del género que por primera vez, hizo que los zombies asesinos fueran rápidos y fuertes. Este nuevo salto en la tipología del zombie es un dato muy significativo, ahora el ser humano no puede escapar de estos seres *invasores*, antes eran inferiores en inteligencia y movimientos ahora pueden alcanzarte y atraparte sin demasiado esfuerzo. Es una nueva inyección más de terror para el espectador.

Zombieland y *Soy Leyenda* también incorporan esta característica novedosa, sin embargo existen diferencias. En *Soy Leyenda*, que adapta de forma libre el clásico contemporáneo de Richard Matheson, los zombies, transmutados genéticamente por un virus, desarrollan cierta inteligencia para atrapar al único humano vivo. El líder de ellos parece incluso un digno rival como antagonista único del héroe del film. Conocen sus limitaciones, son conscientes de sus propios fallos como seres. Saben que no pueden salir a la luz. *Zombieland* supone un subgénero dentro del propio subgénero, es una película de terror cómica y como tal usa los clichés más resabiados para hacer pasar un buen rato al espectador.

Estos villanos son colectivos y con poca definición, ¿qué podemos saber sobre las características personales de unos zombies sedientos de carne humana? El objetivo de estos films no es establecer un claro eje de Carencia entre los antagonistas y el héroe. Existe, obviamente, una Tarea, salvar al mundo, y unos antagonistas que no te dejarán cumplirla pero no podemos hablar de villanos archienemigos

o con características psicológicas herederas del cine postclásico.

Estos films suponen una revisitación del género por excelencia que marcó tantas filmografías posteriores, hablamos del género western. Del *spaghetti western*. Hablamos de sus códigos visuales. De las historias que enmarcan al western, y a todos los films apocalípticos después. Los temas recurrentes como las luchas violentas por las necesidades básicas, retorno a una tecnología mucho más primitiva, la inhabilitabilidad de los entornos, recursos naturales reducidos a la mínima expresión...

En definitiva, esta herencia e influencia sirve para expresar una cierta nostalgia hacia tiempos más primitivos y salvajes, más sencillos y menos tormentosos para la psique humana.

No hemos incorporado en nuestro corpus ningún film sobre vampiros, sin embargo haremos un pequeño apunte sobre este género de indiscutible presencia en las *disaster movies*. En esta década ha habido un número cuantioso, y el género ha visto un renacimiento grotesco desde que se ideasen films como el *Nosferatu* de Murnau, 1922 o el no tan lejano *Drácula de Bram Stoker* de Coppola, 1992. La temática actual recae directamente sobre el cine de adolescentes y los códigos más simples del género, con un saga como *Crepúsculo*, Catherine Hardwicke 2009. Historias mil veces contadas que han usado el género vampiresco como aliciente fantástico y apocalíptico para relatar una historia de amor más que sencilla. Es digno de mención el cambio trasnochado de estos vampiros de aire tan metrosexual, tendencias del siglo XXI, y defensores de la buena conducta vampiresca. Si muchos fans del género zombie se escandalizaron con los zombies que corren, y esta cuestión simplemente responde a las necesidades del cine postclásico actual, otros muchos se llevaron las manos a la cabeza al descubrir vampiros que no beben sangre humana y que salen a la luz del día, estas características lamentablemente y seguramente no responden a una tendencia del horror de nuestro cine actual si no a una suavización del personaje vampiresco que responde a los gustos personales de la autora de la saga novelesca en la que se basan los films inspirados.

El último film que analizaremos dentro de esta tendencia es *Monstruoso* (Matt Reeves, 2008). El terror hacia lo desconocido por excelencia, la película trata sobre un monstruo gigantesco que asola Manhattan, el centro del país estadounidense, sin que en ningún

momento se vea al monstruo en todo el metraje. Las imágenes del terror son grabadas por un grupo de amigos jóvenes y su videocámara, al estilo *La Bruja de Blair* y *Godzilla*. Monstruoso es un título clave en la reconcepción postclásica del cine de invasiones extraterrestres. Aborda con bastante honestidad los ataques perpetrados por Al-Qaeda el 11-S, se ambienta en Nueva York y además usa imágenes de informativos para algunas tomas. El uso de la metáfora no suaviza del todo el sentimiento de paranoia, desorientación y la reconstrucción del horror vivido durante los minutos y posteriores horas en las que cayeron las Torres Gemelas. El grupo de jóvenes protagonistas de *Monstruoso* se convierten en unos héroes post 11-S, cuya lucha ya no se encamina hacia la salvación del mundo sino simplemente a averiguar qué está pasando y por qué.

2.4 *El cine político, bélico y conspiracional. El enemigo entra en tu casa*

Con este título como premisa básica, el enemigo entra en tu casa, abrimos la tendencia sobre cine conspiracional en el cine postclásico del siglo XXI. La gran casa de Estados Unidos, Nueva York, fue abierta de par en par en el año 2001 y marcó toda una conducta política y prácticamente toda la filmografía posterior. Ya hemos visto como los films fantásticos son usados como metáfora para revivir y ofrecer un final al caos abierto por los atentados terroristas de Al-Qaeda sobre las Torres Gemelas y los otros atentados en países aliados a Estados Unidos que vinieron después, como Gran Bretaña o España. Sin embargo, existe otra corriente de cine mucho más recrudescida con la sociedad, y que además deciden revivir otras guerras más horrosas si cabe, como la Segunda Guerra Mundial y el régimen del terror nazi (y su contrapartida americana) en *Malditos Bastardos* (Quentin Tarantino, 2009).

Históricamente, podemos observar como la tipología del malvado en el cine político y bélico ha ido cambiando a lo largo de los años, dependientes con bastante frecuencia de dos aspectos. El primero y más evidente es el contexto bélico en el que se han ido enmarcando los films americanos, así, tenemos diferentes malvados, de diferentes nacionalidades repartidos por conflictos bélicos del país estadounidense. Desde la Segunda Guerra Mundial, hasta nuestros días. Desde 1939 hasta 1945 los villanos del cine americano fueron los enemigos reales del país, es decir el eje conformado por Alemania, Japón e Italia quienes se enfrentaron a la cúpula del bando aliado,

conformado principalmente por Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética. Durante esta época se explotó el film panfletario, que no ha llegado hasta nuestros días como tal, por ser un cine demasiado directo para el ciudadano democrático occidental. Sin embargo, el cine bélico ensalzando el papel del héroe americano siguió existiendo. Durante la Guerra Fría, el anticomunismo se convirtió en la bandera patriótica de la cultura occidental, los enemigos comunes eran todos los países del bloque comunista, especialmente el enemigo ruso (raíz del comunismo) por encima de chinos o cubanos, hasta 1985.

Durante la década de los 60, Estados Unidos sufrió un golpe tremendo al ver que la guerra de Vietnam, que en principio sería una guerra corta y victoriosa, se convirtió en una auténtica pesadilla para el país. Si bien es cierto que durante el conflicto bélico no hubo películas que lo retratasen, porque al fin y al cabo, estaban perdiendo, posteriormente sí que hubo films con héroes que pudiesen ganar las batallas, independientemente de que no se hubiese ganado la guerra. Es el caso por ejemplo, de Rambo, héroe imbatible excombatiente de la guerra de Vietnam cuyo éxito cinematográfico fue totalmente espectacular.

Actualmente, es el conflicto con algunos países de Oriente Medio el que induce a films de tipología bélica, aunque todo el bloque musulmán está representado en el cine hollywoodiense como el enemigo y a efectos del espectador occidental todos los grupos étnicos de la zona son la misma cosa, árabes.

Es el caso de films como *Red de Mentiras* (Ridley Scott, 2008) o *The Kingdom* (Peter Berg, 2007). Ambas relacionadas con el conflicto en Oriente Medio, tras la guerra post 11-S contra Irak que Estados Unidos ha llevado a cabo.

El villano bélico suele estar bastante diluido, si bien no se caracteriza habitualmente por ser una única persona que encarna al enemigo americano, puede darse algún caso concreto en el que el peso de la figura antagonista recaiga sobre un solo personaje. Normalmente, estos villanos suelen ser *humo*, es decir, no tienen una cara reconocible, y atentan contra el héroe de forma anónima por su condición de americano. Así pues el héroe es representado como un hábil y valiente luchador y el villano es representado como una *samandija*, si se acepta la expresión, que atenta con el héroe y víctimas inocentes de forma poco honorable y deshonesto sin motivos

reales de peso.

Al derrumbarse el bloque soviético y estar la guerra contra Oriente Medio demasiado reciente, Hollywood se quedó sin grandes conflictos sobre los que narrar historias así que volvió sus ojos hacia otro conflicto más latente dentro del país. Es el caso del narcotráfico y las bandas callejeras, herederas del antiguo hampa del cine negro. Así salen a la palestra las organizaciones de vigilancia de Estados Unidos; la DEA, la CIA, el FBI para los villanos psicóticos, y un sin fin de agentes heroicos que velan por la seguridad del estado. Otro de los motivos de preocupación más candentes se entrelaza con el narcotráfico y el poder, y no es otro que los infiltrados o la figura del policía corrupto, antihéroe del film.

Tenemos como ejemplo el film *Infiltrados* (Martin Scorsese, 2006). El film por excelencia que auna estas tres preocupaciones. La corrupción policial y política, el narcotráfico a gran escala y las bandas callejeras que asolan las grandes ciudades americanas. *Infiltrados* se centra en tres personajes altamente definidos, el héroe del film (Billy Costigan), un policía atormentado que debe infiltrarse en una banda de narcotráfico, el jefe de la banda (Frank Costello) que se convierte en su Destinator, mentor, dentro del mal, y el antagonista del film (Colin Sullivan), el otro policía aparentemente impecable que realmente trabaja para Costello desde lo más hondo del sistema policíaco y protege constantemente su reino del narcotráfico y del mal.

El papel destinador de Costello es muy complicado de definir, pues a la vez que acoge al héroe entre sus filas sin saber que le está traicionando, también es el Destinator del villano, el antihéroe, el mal policía que dificulta todo el trabajo policial y la Tarea del héroe.

Costigan es referido hacia Costello por unos primeros destinadores que poco pueden hacer por él, y así se ve a lo largo del film, que son sus dos únicos superiores y las únicas personas que saben que es realmente un policía. Le mandan a ver a Costello, su Destinator real, el que le hará pasar la Tarea real, que no es otra que labrarse su confianza para dinamitar su banda de narcotráfico desde dentro, refiriendo todos sus movimientos a la policía sin ser nunca capturado como un infiltrado.

El papel realmente suculento de este film es el del villano, con

una caracterización personal muy intensa, con unas características psicológicas muy definidas, como buen film postclásico que es *Infiltrados*. Sullivan es mezquino, y está sediento de poder. Realmente no podemos culparle, pues fue el propio Costello, su mentor, el que creó el monstruo que luego le explota a él mismo. El monstruo cuyas ansias de poder y de no perder jamás su posición le obligan finalmente a matar a su propio mentor. El monstruo que acaba con la vida real de Costigan, y borra su imagen como héroe de la sociedad. Él, alabado, y Costigan, mancillado. Sólo una única persona sabrá la verdad, y es el Objeto de Deseo de ambos personajes, antagonista y héroe, la psicóloga que trata a Costigan y compañera de Sullivan. Así pues, todas las relaciones tanto del eje de la Carencia como del eje de la Donación quedan definidas, aunque como ya vimos anteriormente con otros films, el eje de la Donación está invertido pues es una figura del mal, muy psicótica además, el Destinator y lazo conductor de toda la trama del film.

Vemos como las características postclásicas se siguen demostrando punto por punto en estos films y en estos villanos. Ahora pasamos a otro género dentro de esta tendencia que no puede estar más relacionado con el anterior, y es el cine sobre conspiraciones políticas o económicas o sobre problemas derivados de conflictos bélicos o sociales. Todos estos films, en definitiva hablan sobre la misma cosa, el ciudadano *nunca* está a salvo. Hablamos de films como *V de Vendetta* (James McTeigue, 2006), *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000), *El caso Bourne* (Doug Liman, 2002) o *Hijos de los hombres* (Alfonso Cuarón, 2006). Films muy distintos entre sí pero con una temática y unos villanos similares, la villandad es representada por la sociedad, por la gente en el poder que ha llevado a cabo tareas nefastas para el conjunto de los ciudadanos, por los políticos y agentes del Estado que atentan contra la vida del héroe porque le consideran una amenaza, etc. En todos ellos existe un héroe, que intenta lidiar contra el conflicto en la mayoría de los casos huyendo en una carrera sin fin hasta que no le queda más remedio que enfrentarse a sus enemigos, o en otros, como en *V de Vendetta*, ejerciendo una presión casi terrorista sobre el Estado aniquilador de la paz, de igual forma escondido y atormentado.

No tenemos al igual que en las "disaster movies" unos villanos definidos, suelen ser colectivos, que ansían el poder, la supremacía sobre las masas de la población y que ven su posición peligrar debido a la figura de un héroe, que suele ser casual y espontánea. Por

ejemplo, en *Hijos de los Hombres*, el héroe se ve obligado a proteger a la última mujer embarazada del planeta, porque su naturaleza como héroe así lo requiere y se ve comprometido en un millar de situaciones hasta que finalmente, se sacrifica por el bebé y el bien común.