

DE PADRE A HIJO

LA TRANSMISIÓN DEL DISCURSO PATRIARCAL EN EL CINE DE HOLLYWOOD (1977-2007)

Resumen

La paternidad, uno de los grandes pilares del patriarcado, inició su declive como institución cuando el Estado respondió a las demandas de protección por parte de mujeres e hijos, a finales del siglo XVIII. Desde entonces, el papel del patriarcado público estatal ha crecido sin cesar, lo cual, unido a las reivindicaciones feministas del siglo XX, ha minado profundamente el papel del padre. Desde los años 80, en los que surgió el controvertido ideal del «nuevo padre», el cine de Hollywood producido y dirigido por las generaciones de hombres nacidos de los años 50 en adelante muestra una auténtica obsesión por la relación paterno-filial. Películas de todo tipo sirven para canalizar la frustración ante el fracaso del padre como modelo de conducta y para intentar recuperar los aspectos más positivos de la paternidad prefeminista. Como casos de estudio y al tiempo propuestas metodológicas pensadas para invitar al lector a analizar otros textos, se examinan aquí la saga de *La guerra de las galaxias*, ejemplo negativo de la falta de profundidad en la reflexión sobre los males del patriarcado, y *Frequency*, una interesante aproximación al padre ideal que al mismo tiempo demuestra hasta qué punto la victimización femenina sigue siendo eje central de la construcción de la masculinidad.

DEL PATRIARCADO PRIVADO AL ESPECTÁCULO PÚBLICO DE LA PATERNIDAD SEGÚN HOLLYWOOD

■ PADRE Y PATRIARCADO: TENSIONES

Lejos de ser un hecho biológico incontestable, la paternidad[▲] es un entramado de discursos entre los cuales la biología ejerce un papel incluso secundario. Como nos recuerda Silvia Tubert (1997: 9):

1. La paternidad es una construcción cultural, por lo que tiene carácter histórico.

Martín, Sara, «De padre a hijo. La transmisión del discurso patriarcal en el cine de Hollywood (1977-2007)». 149
En Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB, 2008.

III Cine

Del patriarcado privado al espectáculo público de la paternidad según Hollywood	149
Casos de estudio: Hollywood y la recuperación de la figura paterna	156
Conclusiones	167
Ejercicios	169
Bibliografía	172

Paternidad. Vínculo entre un varón y sus hijos que puede ser de naturaleza biológica o jurídica, es decir, de filiación. En este segundo caso, la paternidad puede ser adoptiva en lugar

de biológica. Tanto la paternidad biológica como el vínculo de filiación están regulados por la ley, que tiende a defender los derechos de los hijos por encima de los del padre, quien sí queda sujeto, sin embargo, al cumplimiento de sus deberes. Esta situación es un producto de cambios sociales acaecidos en el siglo XIX en Europa.

Patriarcado. Sistema de organización social hegemónico en el mundo actual en el que el poder es detentado por los hombres en detrimento de las mujeres y de aquellos hombres cuyas identidades se marginan por razón de su raza, nacionalidad, edad u orientación sexual fuera de la norma heterosexista. El patriarcado se basa en hacer extensiva al entorno público la organización interna de la estructura familiar en la que el padre detenta todo el poder legal. La gran mayoría de sociedades patriarcales se basan en la primacía de la transmisión patrilínea de la filiación y la herencia (de padre a hijos, excluyendo madres e hijas), aunque sociedades patriarcales como la judía pueden también basarse en un modelo de filiación matrilineal.

☞ Ésta y el resto de citas originalmente en inglés han sido traducidas por la autora.

2. La paternidad no se puede comprender si no es en su articulación con la maternidad, como término que sólo tiene sentido en el seno de un sistema de parentesco.
3. Las representaciones de la paternidad —y del parentesco—, a su vez, no se pueden entender si no se las sitúa en el universo simbólico de la cultura de la que forman parte.

En nuestra cultura occidental, la paternidad es el eje principal sobre el que tradicionalmente se ha articulado el poder del patriarcado,[▲] siendo al mismo tiempo uno de sus aspectos más vulnerables. Esta vulnerabilidad proviene de las tensiones internas del patriarcado que han derivado, por una parte, hacia la progresiva erosión del poder legal del padre de familia sobre esposa e hijos y, por otra, hacia la disminución del papel del varón en la reproducción a medida que la ciencia ha avanzado en la comprobación del papel activo de la madre.

Ambos procesos coinciden históricamente, inaugurándose con la Revolución Francesa. Así pues, Yvonne Knibiehler explica cómo la Asamblea Constituyente Nacional (1789-91) fue la primera institución legislativa europea en minar el poder del padre o patria potestad[▲] para transferirlo a la esfera pública, entre otras medidas fijando la mayoría de edad para ambos sexos a los 21 años e implantando la escolarización obligatoria (1997: 130). Knibiehler advierte que aunque la legislación ha seguido un curso implacable desde ese momento pionero en su progresiva desautorización del patriarcado familiar, no nos dirigimos hacia un matriarcado sino hacia un patriarcado público aún más sólido, opinión con la que discrepa el sociólogo británico Jeff Hearn. Según él, «Esta nueva forma histórica del patriarcado abre un nuevo conjunto de posibilidades para el minado y la subversión de los patriarcados» (1992: 20),[☞] que en su opinión son plurales al hallarse en lo legislativo pero también en lo social, lo familiar, lo individual y, por supuesto, en lo público ligado al ocio, como sería el caso del cine de Hollywood.

Hearn llega a decir que los hombres son con frecuencia traidores a su propia causa, cosa que facilitará la

transformación de lo patriarcal. Tal vez lleve algo de razón si pensamos que fueron hombres de ciencia quienes dismantelaron la persistente teoría aristotélica de la fecundación, según la cual toda la agentividad es masculina, quedando reducido el papel de la mujer al de receptora pasiva y reproductora de la imagen masculina (se creía que las hijas eran errores de copiado), para pasar a un modelo igualitario basado en el descubrimiento del óvulo. Si bien Karl Ernst von Baer fue el primero en descubrir y describir el óvulo de los mamíferos en 1826, atribuyéndole aún un mero rol nutritivo, sólo los avances de la genética de Gregor Mendel permitieron que el anatomista estadounidense Edgar Allen describiera la función real del óvulo humano en fecha tan reciente como 1928. Hoy sabemos que, lejos de copiar al padre, el feto inicia su vida como hembra y que sólo una descarga hormonal aleccionada por los cromosomas paternos lo transforma en macho. Por otra parte, los cambios sociales, la ciencia y la tecnología han ampliado y problematizado la noción de paternidad al permitir tanto la autonomía reproductora femenina gracias al anónimo donante de semen como las a menudo inesperadas revelaciones que suponen los tests de paternidad basados en el ADN. Pesa hoy en día sobre la masculinidad, además, la amenaza de la redundancia paterna si algún día las técnicas de clonación permiten liberar a la madre de necesitar material genético masculino.

La paternidad como construcción social individual y pública está pasando en Occidente por la reivindicación por parte de los hombres nacidos entre mediados de los 60 y finales de los 70 de una paternidad que se aleje tanto como sea posible de la figura del padre carente. Según definición de Françoise Hurstel, es «padre carente» el «hombre que *falta absolutamente* a su paternidad, a su función paterna o que no deja nada a sus hijos (ni bienes espirituales ni materiales). La noción de carencia es una constatación jurídica, un estatuto posible y particular del padre que denuncia su incapacidad relativa o total» (1997: 300, énfasis original). Esta incapacitación del padre se concretó en la

Patria potestad. Concepto proveniente del derecho romano según el cual el *pater familias* tenía el poder absoluto sobre su esposa, sus esclavos y sus hijos, incluso más allá de su emancipación. Hoy se entiende como patria potestad al conjunto de derechos y deberes que padre y madre comparten en relación a la salvaguarda de las personas y los bienes de sus hijos menores. En España es prerrogativa del juez en casos de separación o divorcio conceder la patria potestad total o parcialmente a un solo progenitor (normalmente quien convive con los hijos), ordenar que se comparta, o repartirla entre ambos progenitores.

Paternidad responsable.

En palabras del psiquiatra Luis Bonino, «la del varón que adquiere un compromiso emocional y de responsabilidad en el crecimiento de una persona que asume como hij@ por al menos 20 años», varón que no tiene por qué ser el padre biológico. Bonino añade que esta definición surge «no desde la creencia en los derechos de los padres ante su hij@, sino de una ética de los deberes humanos de los adultos hacia la infancia, que incluya una ética de la igualdad y justicia de género.» (Bonino, 2003: 180). No hay razón clara, sin embargo, para limitar esa paternidad responsable a 20 años, cifra que no coincide tampoco con la mayoría de edad de los hijos y las hijas.

pionera Francia en la ley de «inhabilitación de la patria potestad a favor de la Asistencia Pública cuando se reconoce la indignidad del padre» de 1889, encaminada más bien a desautorizar a padres mayormente de clase obrera que fueran violentos o explotadores de sus hijos. A la larga, esta ley inspiró también la creación por parte de pedagogos y psiquiatras de la noción del padre carente burgués, el que «hace dejación de su responsabilidad, que está ausente, absorbido en su trabajo» (Hurstel, 1997: 308).

Según Hurstel ambas figuras se funden y generalizan en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial y sólo en los años 70 se inicia un movimiento a favor del «nuevo padre», bajo presiones del feminismo, figura cuya existencia real se ha puesto en duda repetidamente. Desde esta perspectiva, la historia de la paternidad occidental en los últimos doscientos años se puede resumir así: la Revolución Industrial forzó una degradación de la calidad de vida y del poder del padre de familia, que en su frustración descargó su violencia en los hijos; estos padres fueron considerados indignos por la ley y, por ello, desposeídos de poder patriarcal. Como apunta Hurstel, la escena inaugural de la paternidad contemporánea «*está marcada por una violencia nacida de una injusticia que quedará reprimida, excluida de las conciencias*» (Hurstel, 1997: 308, énfasis original). En el siglo xx continúa la discriminación legal de los padres por parte de las leyes del patriarcado público, de manera que mientras unos intentan luchar contra ellas, otros emprenden el camino de la huida, abandonando la responsabilidad paterna por la imposibilidad de asumirla. El reto al que se enfrenta la generación de jóvenes padres hoy es, así pues, cómo seguir, hallar e incluso inventar un modelo de paternidad responsable▲ a menudo en ausencia del propio padre.

■ LA PATERNIDAD EN EL CINE DE ESTADOS UNIDOS: REPRESENTACIONES

En una escena de la película de David Fincher (1999) basada en la novela de Chuck Palahniuk *El club de la lucha*

(*The Fight Club*, 1996), el protagonista Jack y su *alter ego* Tyler Durden cuestionan el papel del padre incapaz:

T: Mi padre no fue a la universidad así que era realmente importante que yo fuera. De modo que me gradué, le hice una llamada a larga distancia y le pregunté, «¿ahora qué?». Me dice que busque trabajo. Cumpló 25, hago mi llamada anual, «Papá, ¿ahora qué?», y me dice «no sé, cástate».

J: No me puedo casar. Sólo soy un chico de 30 años.

T: Somos una generación de hombres criados por mujeres y me pregunto si otra mujer es realmente la respuesta que necesitamos.

Tyler no está aquí acusando a las mujeres sino subrayando la incapacidad del padre para ejercer de referente y/o de modelo a imitar. La incapacidad e incluso ausencia del padre hace que el hijo no madure adecuadamente, con lo que se queda anclado en un permanente estado de adolescencia tardía, o adultescencia, ampliamente reflejado en las producciones de todo tipo de la cultura estadounidense.

El primero en expresar una contundente queja contra esta perpetua inmadurez del hombre americano fue el afamado crítico Leslie Fiedler en su seminal estudio *Love and Death in the American Novel* (1966). Fiedler protesta amargamente en su obra contra la incapacidad del novelista americano ya desde los albores del siglo XIX para representar una relación heterosexual madura, incapacidad que según Fiedler redundaba en una abierta misoginia y una mórbida obsesión por la muerte, el incesto y la homosexualidad (la palabra homofobia quizás define mejor este aspecto). Fiedler acusa al hombre americano de estar siempre en constante huida a «cualquier sitio con tal de evitar la “civilización”, es decir, la confrontación de hombre y mujer, que lleva a caer en el sexo, el matrimonio y la responsabilidad» (Fiedler, 1977: 26). A Fiedler le preocupa, sobre todo, que los hombres americanos rechacen la condición de padre y apunta que «no hay ningún americano auténtico [...] que no escogería ser “uno

☐ Irónicamente, si en los 70 la presión proviene del feminismo, en los 50 la nueva domesticidad ideal que atrapa al hombre es, de hecho, una estrategia masculinista para inmovilizar a la mujer en el hogar tras su relativa liberación durante la Segunda Guerra Mundial.

de los chicos” hasta el final. El americano ideal se postula como el hombre sin padre, el eterno hijo de la madre» (Fiedler, 1977: 338). La cita de *El club de la lucha*, sin embargo, demuestra que ya no es así y que los hombres americanos son por fin conscientes de que hay que madurar, superando el miedo al compromiso que gran parte de las mujeres americanas les achacan. Saben también que, efectivamente, la respuesta a su inmadurez no está en el amor romántico sino en averiguar por qué sus padres fracasaron en su papel de modelos a imitar.

El cine de Hollywood, por encima de la novela aunque quizás a la par de la televisión, es el escaparate en el que mejor se observa la evolución de esta intensa investigación en torno al padre. A grandes rasgos, es quizás *Al este del Edén* (*East of Eden*; Elia Kazan según novela de John Steinbeck, 1955), la primera gran película en proclamar la disrupción de la continuidad del patriarcado moderno y la emergencia de una grave ruptura generacional entre padre e hijo. Ésta se agudiza en *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*; Nicholas Ray), también de 1955 y también con James Dean en el papel principal. Estos rebeldes desnortados producto del surgimiento de las culturas juveniles de posguerra –la Beat, sobre todo– son la base de una nueva masculinidad americana que hace bandera de la irresponsabilidad (y de la victimización en cintas como *Easy rider* [*Buscando mi destino*], 1969, de Dennis Hopper) y que, a pesar de grandes excepciones como el magnífico Atticus Finch de *To Kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*; Robert Mulligan, 1962, según novela de Harper Lee), deja de creer en el padre propio y, lo que es más preocupante, en la importancia de ser padre. Esto ocurre, según comenta David Savran (1998), no sólo en los años 50 sino también en los 70, coincidiendo con los momentos en que se presiona por diversas razones a los hombres para que se incorporen al entorno doméstico. ☐

El ciclo de narraciones antipaternales pasa a competir con una nueva dinámica cuando el personaje de Dustin Hoffman en *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979, se-

gún novela de Avery Corman) lucha por la custodia de su hijo tras un amargo divorcio, iniciando así la inmensa lista de películas que buscan construir una nueva relación paterno-filial, muy a menudo con poco disimulada misoginia y a expensas de la figura materna. Esta tendencia coge impulso en los años 80, pero emerge con inusitada fuerza en los 90, tal como subraya Susan Jeffords: «En términos generales, mientras los años de la era Reagan ofrecieron la imagen del “cuerpo duro” en contraste directo con los “cuerpos blandos”[▲] de la época Carter, el final de los 80 y principio de los 90 vio una reevaluación de ese cuerpo duro, no para regresar al cuerpo blando de la era Carter sino para rearticular la fuerza masculina y el poder a través de valores internos, personales y orientados a la familia» (1994: 13), entendida siempre como entorno patriarcal. Crucial en este sentido es el papel de Arnold Schwarzenegger como el *cyborg* reciclado en padre perfecto de *Terminator 2: Final Judgment* (*Terminator 2: El juicio final*, 1991), a quien, en una comentadísima escena, la heroína Sarah Connor describe, pese a su monstruosa inhumanidad, como mejor padre para su huérfano hijo John que todos los hombres que han pasado por sus vidas. Este comentario aparentemente feminista es de hecho un llamamiento a cumplir con los valores tradicionales patriarcales dado que Sarah asume que todo hijo necesita un padre.

En manos principalmente de guionistas y directores nacidos entre los 50 y los 60 entre los que apenas hay mujeres, el cine de Hollywood (y la televisión) es obra de hijos que reflexionan en voz alta sobre lo que el padre ausente –fallecido, divorciado, huido, desconocido– y el padre carente, presente pero incapaz, le debe al hijo. Éste se presenta dispuesto siempre a cumplir el ya mencionado objetivo generacional de ser mejor padre que el suyo propio a pesar de la carencia de modelos, y se muestra predispuesto a encontrarlos donde sea, aunque raramente sea en la madre, figura cada vez menos problemática pero también cada vez más arrinconada. La implícita suposición es que las historias narradas por el cine abren un espacio de debate intergeneracional que apenas existe en la vida real,

Cuerpo duro/cuerpo blando. El «hard body» («cuerpo duro») se caracteriza por lo que Yvonne Tasker (1993) llamó «musculinidad», es decir, por el énfasis puesto en el vínculo entre la masculinidad y el cuerpo musculoso –vínculo que, hay que recordar, es cultural y no natural, como demuestra la necesidad de desarrollarlo en un gimnasio–. La portada del libro de Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994) muestra una caricatura de un sonriente e hipermusculado Ronald Reagan como imagen de la América fuerte, militarista y masculinista con la que su presidencia apabulló al mundo en los años 80. En contraste, la política más conciliadora de su predecesor Jimmy Carter se identificó en la era Reagan con una masculinidad débil e incluso afeminada, ligada en el imaginario popular a los cuerpos espigados y «blandos» de la era *hippie*, que lo fue también del feminismo más militante.

☞ En definitiva, el padre carente, incapaz o sádico no es un simple verdugo sino víctima de otros hombres patriarcales. Esta actitud clemente puede ayudar a una reconciliación intergeneracional pero no cuestiona la necesidad y los fundamentos del patriarcado, del que implícitamente afirma que, en manos de hombres responsables (los caballeros Jedi como Luke) podría funcionar a la perfección.

y que a solas o en compañía padres e hijos pueden aprender a articular el discurso necesario para reconectar, discurso que al no tener que incorporar obligatoriamente el ideario feminista puede resultar en una reafirmación de los valores patriarcales. Es por ello que es esencial la participación de las mujeres en el modo en que se articula y representa la paternidad, sea como analistas o como creadoras, para así evitar que se consolide aún más el patriarcado público del que Hollywood es parte integral.

CASOS DE ESTUDIO: HOLLYWOOD Y LA RECUPERACIÓN DE LA FIGURA PATERNA

■ LA REDENCIÓN DEL PADRE OSCURO: DARTH VADER Y LA SAGA DE LA GUERRA DE LAS GALAXIAS

Emblemático entre todos los jóvenes sin padre del cine de los últimos 30 años, Luke Skywalker es el paradigma ideal de todo hombre occidental no sólo por ser el héroe elegido para acabar con el mal sino también porque es capaz de afrontar y superar el hecho de que el mal se encarne en quien finalmente resulta ser su propio padre, el malvado Darth Vader. Con todo, no hay que perder de vista que George Lucas, su director, ha acabado narrando a lo largo de seis películas repartidas en casi tres décadas (además de incontables novelas, cómics y videojuegos del llamado «universo expandido» de la saga) una historia de redención, la del padre gracias al hijo, situándolos a ambos en un contexto que exculpa a Vader de su caída y que desplaza el origen de los males de la masculinidad patriarcal a la figura del cruel, irredento emperador Palpatine. Según este nuevo mito, cuando se desenmascara al padre corrupto, como hace Luke literalmente con el suyo, sólo cabe la compasión, ya que la culpa resulta ser de ese otro esquivo personaje cuya maldad, como la de Satán, no es sino una muy conveniente entelequia. ☞

Susan Jeffords, quien lee la primera trilogía como típico texto reaganita sobre la supervivencia de la paradójica revolución conservadora de los 80, encarnada en Luke,

observa que la historia narrada es la primera de otras muchas en centrar la salvación universal en el reencuentro paterno-filial: «la trama sugiere que si Luke se hubiera quedado en la granja sin saber de quién era hijo (no se sugiere jamás que podría haber heredado sus habilidades de su madre), el universo habría sido condenado al desastre» (Jeffords, 1994: 86). Luke, efectivamente, no conoce al inicio de su epopeya a su padre biológico. Cuenta, sin embargo, con un entregado padre adoptivo –su hermanastro, el granjero Owen Lars, hijo del esposo de su madre– y encuentra en su camino a dos prominentes caballeros Jedi, Yoda y Obi-Wan Kenobi. Ellos son célibes como todos los miembros de su orden pseudotemplaria, estado que garantiza su dedicación primordial a la formación sin distracciones emocionales (es decir, maternales) de otros Jedi, representados como masculinos hasta que la corrección política de los 90 impuso una mínima, anónima presencia femenina. Muerta su madre Amidala en el parto, Obi-Wan y Yoda salvan a Luke y a su melliza Leia de la furia destructiva de su joven padre Anakin, transformado ya en Darth Vader, y se convierten dos décadas más tarde en los mentores de Luke, complementando así en su edad adulta el papel que ejerció Owen en su infancia y reforzando la idea de que la paternidad biológica no es la única paternidad posible, ni necesariamente la más importante.

Pese a que es más que dudoso que la concibiera en su compleja totalidad ya en el inicio, George Lucas inició su saga galáctica *in media res* con la trilogía que narra la transformación de Luke en héroe, compuesta por *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, 1980) y *El retorno del Jedi* (*The Return of the Jedi*, 1983). Sin duda, la incipiente tensión sexual entre Luke y Leia demuestra que Lucas no contempló inicialmente la idea de que Vader fuera el padre de Luke sino que la incorporó a la saga más tarde.

Según los comentarios añadidos a la edición en DVD (2004) de *El retorno del Jedi*, Lucas llegó a pensar en presentar la revelación que Vader hace de su paternidad en

Algo que irritó profundamente a los fans fue la decisión de Lucas de alterar para la reedición en DVD de 2004 la escena de *El retorno del Jedi* en que se veía a Sebastian Shaw como el fallecido Vader junto a Alec Guinness como el fantasma de Obi-Wan y al también difunto Yoda dando su aprobación al héroe Luke. En lugar del cuarentón Shaw, Lucas hizo insertar digitalmente la imagen del joven actor Hayden Christensen, quien encarna al veinteañero Anakin antes de pasar a ser Vader. Este cambio cobra pleno sentido si pensamos que, según Lucas, la caída de Anakin Skywalker en el mal está condicionada por las inseguridades que desata la relación amorosa con su esposa y su inminente paternidad. Lucas desvela con este cambio que Luke recupera no tanto al padre como a un hombre joven como él mismo, libre aún de las cargas emocionales que lo hacen vulnerable; es un igual más que un predecesor.

el momento de su combate mortal con Luke como una mentira inspirada por su villanía, si bien recapacitó al aconsejarle los psicólogos infantiles que consultó que esto tendría un efecto negativo en la audiencia infantil. Tan peregrina excusa revela en todo caso que la semilla del interés en la caída de Vader se plantó en ese momento, de modo que es fruto del repentino interés personal de Lucas por la paternidad, seguramente estimulado a lo largo de los años 80 por su propia experiencia como padre adoptivo. Es interesante constatar que en cierto modo la exploración de la infancia y juventud de Vader o, mejor dicho, de Anakin Skywalker, que centran la atención de Lucas en la segunda trilogía, compuesta por *La amenaza fantasma* (*The Phantom Menace*, 1999), *El ataque de los clones* (*Attack of the Clones*, 2002) y *La venganza de los Sith* (*Revenge of the Sith*, 2005), corren además paralelos a la exploración de la biografía de otros grandes villanos, en especial del Hannibal Lecter de Thomas Harris –otro hombre tras la máscara cuyo lado oscuro ha coloreado los 90 y el inicio del siglo XXI–. Lo singular de Vader es que su caída en el mal interesa no tanto por su propia personalidad como por el hecho de que es el (mal) padre del (buen) héroe.

Lucas ha mencionado en repetidas ocasiones que el nombre Darth Vader es una poco disimulada distorsión del epíteto «Dark Father» o «padre oscuro». A ello alude Robert Bly en su emblemático *Iron John* cuando explica que «A medida que el padre parece más debilitado, abatido, irrisorio, parece ser también el instrumento de las fuerzas oscuras... [Vader] está indiscutiblemente del lado de las fuerzas oscuras. Al paso que los reyes mitológicos y políticos mueren, el padre pierde la luminosidad que absorbió del sol en el pasado, o de la jerarquía de seres solares; y a la sociedad le parece que se ha oscurecido» (Bly, 1990: 98). Podría decirse que, como hijo, Luke resuelve adecuadamente su conflicto con este padre doblemente encapotado al decidir no seguir sus pasos en un acto de certera madurez emocional fruto de las enseñanzas de sus mentores, idealizados como padres sustitutos. □

Anakin Skywalker se presenta con meridiana claridad no sólo como un caso edípico, sino también de flagrante misoginia por parte de Lucas, quien hace a la madre, la esclava Shmi, responsable directa o indirecta de un nacimiento en que no interviene padre alguno. En esta torpe actualización del mito de la Virgen María, Shmi sufre al parecer una mutación por la cual las partículas subcelulares conocidas en el universo de la saga como midiclorianos –los enlaces con la fuerza, si bien no son la fuerza en sí misma– dan origen a Anakin, el ser vivo más sensible a la fuerza junto a Yoda. La insólita génesis de Anakin sigue los patrones del nacimiento del héroe mítico incluyendo a Jesús; al mismo tiempo, los subvierte ya que lejos de contar con un poderoso patriarca y padre creador, el empeño deliberado pero «natural» de los midiclorianos es la causa de la fecundación del óvulo de Shmi. La mítica diosa madre que engendra sin varón se presenta una vez más como fuente potencial del mal (Baring y Cashford, 2005), ya que la falta de padre y la devoción extrema por la madre hacen que Anakin sea, en última instancia, incapaz de controlar su lado oscuro, es decir, sus impulsos violentos.

El director de cine Kevin Smith comenta en un desenfadado artículo sobre *El ataque de los clones* que en esta película «Lucas cautiva mi limitada imaginación con una simple propuesta: Darth Vader fue antes un adolescente. ¡Qué pedestre, y qué profundo!» (Smith, 2002: 27). Un Anakin de 16 años, en efecto, da las primeras señales preocupantes de su potencial para el mal cuando venga la atroz muerte de su madre masacrando un campamento de bandidos *tusken*, niños incluidos. A partir de este momento, Anakin, envanecido por su alta efectividad como combatiente Jedi, se enfrenta con las exigencias de Obi-Wan que, como padre sustituto, se muestra muy poco empático con él. Pese a que la falta de química entre Hayden Christensen y Natalie Portman como su amada Amidala y la deplorable trama romántica han sido universalmente criticadas, Smith los defiende señalando que ambos actores logran hacer creíble ese tipo de relación de

dependencia mutua que a menudo se confunde con el amor: él se obsesiona con ella sin saber por qué, ella —ocho años mayor, una segunda madre más que un objeto amoroso— cede, aun sabiendo que el tipo es insalvable.

La trama lleva así al punto en que la obcecación de Obi-Wan y la perspicacia de Palpatine chocan en el campo de batalla que es Anakin. Palpatine deduce que si la muerte de Shmi ha abierto una profunda brecha en las defensas de Anakin, la posibilidad de perder a Amidala lo cegará de tal manera que caerá en el lado oscuro, como así sucede —el falso buen padre explota así la vulnerabilidad del hijo sin padre para esclavizarlo a su causa—. Obi-Wan, sin embargo, resulta ser aún peor padre ya que ante la ira de Anakin, quien en un significativo momento casi estrangula a su esposa embarazada, no ofrece otro remedio que mutilar a su pupilo en un horripilante combate desigual, dejando su joven cuerpo listo para convertirse en el temible pero patético *cyborg* bajo la capa y la máscara negras que Luke destruye veinticinco años más tarde tras otra simbólica pelea.

Mientras Lucas basa la caída de Anakin en la inseguridad que genera la sombra de la muerte en la pasión amorosa, se percibe fácilmente que esa inseguridad es parte de la incapacidad general de Anakin para asumir la edad adulta como hombre, amante y padre en ciernes. A Lucas le falta, en suma, el coraje para explicar que Anakin es irrecuperable posiblemente ya desde antes de la muerte de su madre por razones que no se analizan. Entre quienes sí intentan analizar las causas de la violencia masculina, Michael Kimmel la atribuye a la frustración que sienten los hombres que se creen con derecho al poder patriarcal. Como él mismo señala, «para hallar sociedades pacíficas, deberíamos fijarnos en culturas en las cuales el sentimiento de que se tiene derecho al poder o no se deniega o no existe», es decir, las extremadamente patriarcales o las que desconocen el patriarcado (Kimmel, 2004: 268). Desde este punto de vista, Anakin/Vader es sencillo de explicar: su violencia estalla porque los Jedi no le conceden el po-

der que Palpatine le dice que debería tener. Michael Ghiglieri, por su parte, argumenta que:

Por consiguiente, a pesar de la civilización, las estrategias innatas programadas químicamente en el hipotálamo masculino imponen la ley de la jungla en el comportamiento de los hombres. Los hombres tampoco necesitan comprender el proceso que hace que el lado oscuro de la psique masculina convierta esos impulsos en actos violentos. Por el contrario, *sospecho que una gran parte de la violencia aparece como consecuencia del desconocimiento que los hombres tienen de sí mismos* (Ghiglieri, 2005: 76, énfasis original).

Esto es cierto de Anakin pero también de quienes lo rodean. Aunque Amidala muere devastada por la caída de Anakin, ella mantiene aún la creencia, como le confía a Obi-Wan, de que, en el fondo, su marido es un buen hombre, palabras que décadas después Luke repite al redimir a su padre, pese a toda la evidencia en el sentido contrario. Obi-Wan se muestra totalmente incapaz de reconducir la ira de Anakin porque, aunque comprende que sus raíces son la frustración del deseo de poder que Kimmel señala, no sabe cómo enseñarle a su pupilo a controlarlo. Sólo Palpatine conoce bien a Anakin.

Al mostrarse, así pues, incapaz de profundizar en las raíces del mal tanto como en las del bien, Lucas ofrece un nuevo mito de incierto impacto en la construcción de la masculinidad actual y, en especial, de la relación paterno-filial. Que esta relación es crucial en la saga y que resuena con la gran mayoría masculina que forma su público se aprecia aún con mayor claridad cuando se constata que la relación entre la princesa Leia, heroína inusitada por su valor para la época en que fue creada, y su madre muerta apenas dan pie a algún leve comentario. De hecho, la fuerte y pragmática personalidad de Amidala queda reflejada en su hija sin más, como si la transmisión de la feminidad no fuera en absoluto problemática, aunque siempre subrayando que ni Leia como princesa ni Amidala como senadora o reina están en condición de subvertir el

Madres e hijas. Pese a que en las películas y la televisión de trama mítica o pseudomítica la heroína tiene hoy una presencia cada vez mayor, la relación con la madre o con otras figuras maternas jamás ocupa un lugar central, si es que existe. Clarice Starling, heroína de *El silencio de los corderos* (1991, Jonathan Demme según novela de Thomas Harris) es un caso paradigmático, ya que pese a rescatar a la hija de una senadora su desarrollo emocional se vincula al recuerdo de su padre y al impacto que el monstruoso Hannibal Lecter tiene en su vida y no a las mujeres a quienes ayuda (véase Martín Alegre, 1996). Su sucesora en la televisión, Dana Scully de *Expediente X* (Chris Carter, 1993-2002) sí se relaciona con su madre, quien la apoya discretamente, pero está condicionada en todo momento por su entorno masculino, desde su difunto padre a su compañero Mulder (véase Martín Alegre, 2006).

modelo patriarcal que las rodea. Por otra parte, Lucas tampoco se interesa por la paternidad de Vader en relación a Leia, a quien en *La guerra de las galaxias* éste llega incluso a torturar sin que la tan cacareada fuerza le ayude a intuir que ella es su hija. ▲

La saga completa, en definitiva, es altamente representativa de las preocupaciones en torno a la paternidad del Hollywood actual al centrarse en el problema de qué conduce a Anakin Skywalker a ser el padre monstruoso del heroico Luke, representante en pantalla del hombre joven ideal capaz de asumir la necesaria madurez a pesar de sus carencias. Se puede calificar a la saga de fracaso puesto que la explicación que ofrece de la caída en el mal de Anakin es superficial, pero también porque no logra incidir en la naturaleza de la maldad violenta que domina a hombres profundamente patriarcales como Palpatine. Lucas se muestra además incapaz de ofrecer un modelo de paternidad responsable dentro de la familia, exaltando en su lugar la figura del célibe caballero Jedi y su sentido del deber respecto a su comunidad. Lo que las mujeres aportan como madres (Shmi), esposas (Amidala) o hermanas (Leia) es, precisamente, la debilidad emocional que inhabilita al Jedi en formación, sea Anakin o Luke. En definitiva, la saga se apoya en la fantasía de que de todo hombre, incluso de los hijos de los malos padres, puede emerger un héroe siempre que se crucen en su camino esos padres ideales sin cargas amorosas ni familiares encarnados por los Jedi; si el héroe no emerge o resulta ser un segundo Vader, siempre se le puede echar la culpa al entorpecedor amor por las mujeres.

■ RECUPERAR AL PADRE IDEAL: *FREQUENCY*

Puede tal vez sorprender la elección de *Frequency* (2000), dirigida por Gregory Hoblit y escrita por Toby Emmerich, como película merecedora de atención en esta mirada a la paternidad según Hollywood, dado que pese a que su paso por taquilla fue notable, no parece haber

suscitado gran interés crítico ni popular. ☐ No obstante, sin ser una obra sobresaliente, *Frequency* reúne una serie de características que la hacen altamente representativa del cine contemporáneo producido en Estados Unidos, sobre todo por el clasicismo técnico de su guión, en el que no se desaprovecha nada, y por el idealismo que pretende transmitir. *Frequency* es, en este sentido, diáfana en su intención de ofrecer un emotivo mensaje en su no menos emotiva trama centrada en el accidente cósmico –una inusual aurora boreal– que le permite a John (James Caviezel), un policía de Nueva York que tiene 36 años en 1999, recuperar el contacto a través de la radio con su padre Frank Sullivan (Dennis Quaid) ☐ ☐ el día antes de su muerte en 1969.

Esta situación poco menos que mágica podía haberse concretado en un sinfín de posibilidades, con potencialmente cualquier tipo de persona a uno y otro lado de las ondas de radio, pero lo cierto es que Emmerich escogió narrar una historia sobre un padre y su hijo en la que se expresa una fantasía con inmenso potencial sentimental para la audiencia masculina: el rescate de la muerte del padre ideal, desaparecido en ese momento crucial de la vida del hijo en que su ausencia es irreparable. ☐ ☐ ☐ El hecho de que la causa de la ausencia del padre sea la muerte y no el abandono por divorcio es también parte de la fantasía: no hay rencores ni culpas que dirimir entre John y Frank. Anthony Clare observa que «el progenitor que enviuda comparte la pérdida de su retoño; juntos pueden mantener una imagen idealizada del progenitor fallecido e, incluso a través de la muerte, construir un espacio de conexión» (1999: 67). La tarea de la madre en este sentido está implícita en *Frequency*, empezando por el hecho de que ella permanece viuda, si bien su fracaso parcial hace que ese espacio de conexión se acabe literalizando en las ondas al ser insuficiente para las necesidades emocionales del John adulto.

De hecho, la presentación del padre en el primer segmento de la película insiste en señalar que Frank no puede ser idealizado porque *es* ideal: cualquier recuerdo no hace

☐ Según la base de datos de películas del Ministerio de Cultura, vieron *Frequency* en las salas 1.126.452 espectadores. *Big Fish*, de tema similar y mucha mayor reputación crítica, sólo atrajo 536.246 espectadores, mientras que la saga de *La guerra de las galaxias* oscila entre los 6.900.868 espectadores de la primera película (1977) y los 2.378.453 de *El retorno del Jedi* (véase <http://www.mcu.es/cine/index.html>, consultado en Junio, 2007).

☐ ☐ Quaid es también el padre heroico separado accidentalmente de su hijo (Jake Gyllenhaal) en la catastrofista *El día de mañana* (Roland Emmerich, 2004). En esta película encarna a un climatólogo cuyas proféticos avisos sobre el advenimiento de una nueva edad glacial son desoidos. Pese al alcance global del tema, la trama se centra básicamente en su rescate del hijo de una helada Nueva York.

☐ ☐ ☐ Los diversos estudios indican que los niños con más riesgo de no superar la pérdida del padre, sea por fallecimiento o ausencia, son los de edad inferior a los 6 años. Véase *Fatherhood* (Ross D. Parke, 1996).

más que abundar en la nostalgia que su pérdida alimenta. La imagen de Frank que se nos ofrece es la de un heroico bombero que regresa feliz montando una moto de gran cilindrada a su hogar de clase media baja tras su peligrosa pero habitual jornada laboral. Allí es cariñosamente recibido por el pequeño John –con quien comparte la pasión por el béisbol– y por su esposa, la enfermera Jules, a quien Frank adora pese a que ella se declara imperfecta ama de casa. A tan sólo seis años de la publicación en Estados Unidos de la biblia feminista *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1963), el único punto de discrepancia entre la pareja se refiere a si Frank le pide demasiado a Johnny al fracasar su primera lección para aprender a montar en bicicleta. Lejos de ser éste el caso, la actitud de Frank durante la niñez de Johnny encaja perfectamente con la afirmación de Anguera y Riba en el sentido de que «este tipo de recuerdos cálidos vividos en la infancia quedan inscritos permanentemente en la memoria. Podríamos decir que, en definitiva, la influencia del padre se muestra básicamente por las características de su personalidad, de su carácter» (1999: 67). Y es que, tal como confirma Ross D. Parke, «es a través de la gestión de sus propias emociones y de su reacción a la de los hijos que los padres tienen el mayor impacto en las relaciones sociales de los niños con sus pares y amigos» (1996: 127).

Tras este prólogo encargado de caracterizar al padre modélico como valiente, entregado al trabajo, amante de su familia y, sobre todo, capaz de aceptar las críticas de su esposa (estrategia usada para suavizar así la resistencia de las mujeres en el público a semejante idealización), se nos muestra el resultado de su ausencia, acaecida por su muerte en accidente de trabajo: John es un adulto depresivo, incapaz de mantener viva la relación sentimental con su novia Sam, bebedor y solitario, anclado en la misma casa en que vivió de niño. En ausencia del padre, John ha tomado como modelo profesional a su vecino afroamericano, Satch, que se convierte en su superior en el cuerpo de policía. La infelicidad personal de John y sus problemas laborales resaltan, sin embargo, la idea de que ningún otro

hombre puede asumir el papel del padre, idea que lo distancia del modelo mucho más equilibrado representado por Luke Skywalker. Hay que preguntarse por lo tanto hasta qué punto John representa a una generación –la misma de Tyler Durden en *El club de la lucha*– que se escuda en la ausencia del modelo a seguir como excusa para no asumir sus propias limitaciones.

Haciendo alarde de su clasicismo, *Frequency* se divide limpiamente en tres actos. El primero narra cómo John consigue, usando la milagrosa comunicación por radio, convencer al escéptico Frank de que siga las instrucciones que le salvarán la vida en el incendio en el que muere en 1969. El segundo acto, una vez establecida la confianza entre padre e hijo y reformado el pasado vivido (en esta segunda versión Frank lleva 10 años muerto de cáncer de pulmón), narra los esfuerzos de John por cazar a un asesino en serie que le obsesiona en su nuevo presente de 1999, ya que su madre se cuenta entre sus víctimas. El tercer acto narra cómo Frank, que llega a ser sospechoso y se ve incluso amenazado por el asesino, salva de su ataque no sólo a su esposa e hijo en 1969 sino también al John adulto en 1999, acción que se explica porque, siguiendo los consejos de John, Frank ha dejado de fumar y ha logrado así llegar vivo a la tercera versión del presente de su hijo. En este perfecto fin de milenio, tal como muestra el partido de béisbol que reúne a todos los personajes, John es padre de un hijo que tiene con Sam, quien aparece feliz y sonriente junto a Jules. La película concluye con la imagen de abuelo, padre y nieto abrazados mientras esposas y amigos los contemplan conmovidos.

La extraña intrusión de la figura del asesino en serie en el reencuentro entre padre e hijo es el factor que revela las tensiones en la construcción del género en *Frequency*. No basta con dejar que padre e hijo compartan largas conversaciones superando así la barrera de la muerte, sino que Emmerich necesita implicarlos en una acción colaborativa que demuestre su hombría. Para ello escoge exponer a la madre a la furia de ese otro personaje masculino, el policía Jack Shephard, que encarna toda la negatividad del frustra-

do hombre masculinista. Una anécdota sencilla pero delatora desvela qué discordancias se proyectan en esta subtrama. En la segunda versión del pasado, Frank, feliz de estar vivo, visita a su esposa en el hospital donde trabaja. Eficiente y atenta, ella ve, pese a que la distraen las muestras de cariño de Frank, que un médico está a punto de cometer una imprudencia; al evitarla le salva la vida al paciente, que resulta ser su futuro asesino, Shephard. En suma: aunque Frank está muy de acuerdo en que su esposa trabaje, es precisamente su trabajo lo que la hace objetivo del asesino, no sólo porque sobrevive gracias a ella sino también porque, según descubre John, Shephard mata enfermeras ya que su propia madre lo era.

No hay que ser muy sagaz para ver que Emmerich basa la psicopatía de Shephard en que su madre atendió su trabajo más que a su edípico hijo. John, a quien el trabajo de su madre no ha afectado en absoluto, aparece así como el reverso del villano, si bien parece un tanto de mal gusto que la muerte de Jules sirva como pretexto para canalizar su heroísmo latente y para cimentar el compañerismo con su padre resucitado. No menos preocupante es el uso de las armas de fuego como táctica para purgar la masculinidad de sus excesos. Por una razón que no se considera necesario explicar, Frank posee un devastador rifle de repetición con el que simbólicamente castra a Shephard al volarle la mano en 1969; en el tercer presente de 1999, un ya anciano Frank no duda en acabar a tiros con la masculinidad indeseable que Shephard representa, consolidándose así en su encarnación del padre modélico muy al estilo americano.

También muy americano es el uso del béisbol como vínculo paterno-filial, motivo que no es menos significativo por estar muy manido. Hasta hace relativamente pocos años se pensaba que la implicación paterna en el desarrollo emocional y cognitivo de los hijos era sustancialmente inferior a la de la madre, pero según demuestran diversos estudios centrados en bebés, «La habilidad del padre como compañero de juegos es uno de los principales indicadores del desarrollo cognitivo de los niños» (Parke, 1996: 162). El hecho de que John deje de jugar al béisbol cuando

muere su padre y de que sólo recupere el interés en el juego al recuperar también a su padre es, pues, un indicador no sólo de que Frank siente una pasión personal por el juego que lo caracteriza a ojos de su hijo, sino también de que al implicarlo le está transmitiendo herramientas esenciales para su desarrollo como hombre. El partido final de béisbol resulta ser así pues toda una reivindicación de lo que Leslie Fiedler criticaba. Si para él lo malo de los hombres americanos es que siempre quieren ser «uno de los chicos», para Emmerich no hay nada criticable sino más bien encomiable en el hecho de que, como afirma su comprensiva esposa, Frank no es sino un niño grande que adora jugar al béisbol: disfrutar del juego, se nos dice, es parte de ser un buen padre. Y así es, sin duda, ya que sin ese espacio lúdico, en el que sin ser necesariamente inmaduro el padre puede ser tan infantil como el hijo, no se puede cimentar la complicidad intergeneracional ni vivir una plena paternidad.

CONCLUSIONES

El cine de Hollywood tiene la capacidad de generar películas que revelan con toda candidez preocupaciones centrales en la construcción de la masculinidad americana y, seguramente, occidental. Esa candidez, producto de sus carencias a la hora de profundizar en las reflexiones que inicia, es no obstante un valor positivo ya que permite hacer un seguimiento constante del modo en que evoluciona la masculinidad. Al ser relativamente sencillas de decodificar, las películas de Hollywood posibilitan la construcción de un discurso crítico coherente con la realidad que retratan, aunque ésta se represente a través de la fantasía, como ocurre en la saga de Lucas.

Participar en la construcción de este modelo crítico es tan fundamental para los hombres como para las mujeres, cualquiera que sea su orientación sexual. No se trata de rechazar de plano todo lo que Hollywood dice sobre la paternidad como muestra de una industria cinematográfica patriarcal, sino de analizar su discurso para crear una nueva pedagogía

sobre la masculinidad y para crear alternativas en cuanto a la creación cinematográfica se refiere. Por una parte, ni los espectadores ni los críticos masculinos tienen suficientes herramientas conceptuales para examinar qué tipo de representación de la masculinidad les ofrece Hollywood, al asumir en demasiados casos que las películas se refieren a lo humano en general más que a lo masculino específico. Por otra, las más escasas espectadoras y críticas femeninas (y feministas) suelen caer a menudo en la trampa del rechazo frontal a las películas centradas en la masculinidad –que ellas sí ven como casos específicos– sin asumir que el exagerado interés en lo masculino sólo se puede equilibrar escribiendo, dirigiendo y viendo películas sobre mujeres.

En cuanto a la relación paterno-filial, hay que completar el vastísimo mapa de su presencia en el cine de Hollywood y darle una visibilidad de la que carece: es sorprendente cómo de tan obvia su presencia pasa inadvertida, al estilo de la carta robada de aquel famoso cuento de Edgar Allan Poe. Hay que subrayar, además, las omisiones en su representación: el cine de Hollywood ha dicho, por ejemplo, muy poco sobre la paternidad en referencia a los hijos homosexuales o a las hijas (sean heterosexuales o lesbianas), o sobre temas como la adopción, la paternidad gay, y el largo etcétera que cae fuera de la masculinidad heterosexual conservadora. Y, sobre todo, hay que preguntarse por qué Hollywood necesita de tramas míticas, como en *La guerra de las galaxias*, y de la fantasía, como en *Frequency*, para provocar la emoción en el espectador masculino. Quizás el mayor reto sea conquistar del todo para ese espectador que rehuye el cine intimista, identificado con el sentimentalismo femenino e incluso el melodrama, un territorio cotidiano (tal vez en la línea de lo que la televisión sí ha conseguido en series humorísticas como *Frasier*, mucho menos en hipócritas sátiras conservadoras como *Los Simpson*) en el que pueda ver reflejada su vida y en el que, sobre todo, tratar la paternidad no excluya tratar la maternidad ni requiera grado alguno de misoginia.

EJERCICIOS

Los siguientes ejercicios son invitaciones a redactar ensayos críticos según el modelo propuesto en los casos de estudio. No hay, por lo tanto, una respuesta correcta, sino que hay que tomarlos como oportunidades para articular un discurso *propio* basado en la argumentación sólida apoyada en el análisis textual minucioso.

1. Utiliza el buscador de «keywords» en la base de datos en internet *The Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com>) e introduce la expresión «mother-daughter-relationship». Intenta encontrar 10 películas que reconozcas y comenta qué tipo de relación retratan en contraste con las paterno-filiales descritas aquí.

2. La obra de William Shakespeare *Hamlet* ha sido llevada al cine por directores tan dispares como Franco Zeffirelli (1990, con Mel Gibson en el papel principal), Kenneth Branagh (1996, también protagonista como Hamlet) y Michael Almereyda (2000, con Ethan Hawke). Como es bien sabido la trama narra el proceso por el cual el joven príncipe Hamlet, acuciado por el fantasma de su padre, asume la necesidad de vengar su asesinato a manos del nuevo rey, su tío Claudio, quien además se ha casado con la reina viuda Gertrudis. Escoge una de estas versiones y analiza de qué modo la historia de Hamlet refleja tensiones en torno a la relación padre-hijo en la actualidad: ¿qué hace en estas nuevas versiones que Hamlet retrase su venganza?, ¿qué relación establece con su tío Claudio en su papel de padrastro?

3. La película estadounidense *En busca de la felicidad* (*The Pursuit of Happyness*, 2006), dirigida por el italiano Gabriele Muccino, narra la historia real de un padre afroamericano soltero y sin techo, Chris Gardner, que supo salir de la miseria en los años 80 hasta convertirse en un reputado hombre de negocios sin dejar de ser, sobre todo, un buen padre. Su excelente interpretación del

papel de Gardner le deparó a Will Smith, acompañado por su propio hijo Jaden como el pequeño Christopher, no sólo una candidatura al Oscar sino también la oportunidad de reforzar su imagen pública como nuevo modelo de masculinidad afroamericana, imagen basada en gran parte en su aparente éxito como padre y marido. Comenta qué grado de impacto pueden tener la película y los modelos que Gardner y Smith ofrecen del nuevo sueño afroamericano entre la población masculina de esta comunidad, que sufre de un alto índice de abandono del hogar por parte de los padres.

4. En la película británica *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), un chaval de clase obrera apasionado por el ballet logra persuadir a su padre minero para que le permita seguir una carrera profesional como bailarín. Jackie, el padre, se resiste al temer, sobre todo, que su hijo sea homosexual, pero cede ante su firme vocación cuando se confirma que no lo es. Comenta este aspecto de la película junto al hecho de que el desarrollo del talento de Billy supone también su entrada en un mundo culturalmente ajeno al de su padre.

5. El director americano Tim Burton narra, en su atmosférica película *Big Fish* (2003), basada en la novela de Daniel Wallace (1998), la agonía de Edward Bloom y su reconciliación con su hijo William, distanciado del padre al no saber a qué atenerse respecto a la fantástica versión que éste da de su vida (y que vemos en pantalla). En la siguiente escena William manifiesta explícitamente su desazón frente a este «iceberg», según sus palabras, del que dice conocer una pequeña porción:

W: Papá, no tengo ni idea de quién eres porque jamás me has narrado un solo hecho.

E: Te he contado mil hechos, Will. Eso es todo lo que hago: ¡cuento historias!

W: Tú cuentas mentiras, Papá. Cuentas mentiras divertidas. Los cuentos que le cuentas a un crío de 5 años a la hora de acostarlo no son elaboradas mitologías que mantienes cuando tu hijo tiene 10, 15, 20 o 30 años. Yo te creía. Creí en tus historias mucho más

tiempo del debido. Fue entonces cuando me di cuenta de que lo que decías era imposible y me sentí estúpido por haber confiado en ti. Eres como Santa Claus y el Conejo de Pascua, encantador pero falso.

E: Crees que soy un falso.

W: Sólo en la superficie, Papá, pero es que es todo lo que veo. Mira, estoy a punto de tener un hijo propio y me moriría si pasara su vida entera sin entenderme.

E: ¿Te morirías, eh? ¿Qué quieres, Will? ¿Quién quieres que sea?

W: Sé tú mismo. Bueno, malo, todo. Por una sola vez, simplemente enseñame quién eres.

E: No he sido otra cosa que yo mismo desde el día en que nací. Y si no lo sabes ver, ¡el fallo es tuyo, no mío!

Ve la película y comenta esta conversación intentando responder qué modelo paternal le ofrece Edward a su hijo y a qué se debe su singular visión autobiográfica.

BIBLIOGRAFÍA

EN INGLÉS

- BAKER, BRIAN, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*. Londres y Nueva York: Continuum, 2006.
- BLY, ROBERT, *Iron John: A Book about Men*. Shaftesbury, Dorset: Element, 1990.
- BRUZZI, STELLA, *Bringing up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Postwar Hollywood*. Londres: British Film Institute, 2006.
- CHOPRA-GANT, MIKE, *Hollywood Genres and Post-war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 2005.
- CLARE, ANTHONY, *On Men: Masculinity in Crisis*. Londres: Arrow, 2001.
- COHAN, STEVEN e INA RAE HARK (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 1993.
- EASTHOPE, ANTONY, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 1992.
- FIEDLER, LESLIE, *Love and Death in the American Novel*. Nueva York: Stein & Day, 1977.
- HALL, MATTHEW, *Teaching Men and Film*. Londres: British Film Institute, 2005.
- HEARN, JEFF, *Men in the Public Eye: The Construction and Deconstruction of Public Men and Public Patriarchies*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992.
- JEFFORDS, SUSAN, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- KIMMEL, MICHAEL S., *The Gendered Society*. Nueva York y Oxford: OUP, 2004.
- LEHMAN, PETER, *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Nueva York: Routledge, 2001.
- MARTÍN ALEGRE, SARA, «Not Oedipus' Sister: The Redefinition of Female Rites of Passage in the Screen Adapta-

tion of Thomas Harris's *The Silence of the Lambs*». En Chantal Cornut-Gentile y José Angel García-Landa (eds.): *Gender I-Deology: Essays on Theory, Fiction and Film*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1996: 439-450.

- PARKE, ROSS D., *Fatherhood*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1996.
- SAVRAN, DAVID, *Taking It like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- SMITH, KEVIN, «Rebel Without a Cause: Darth Vader's Low Self-Esteem Problem». *Film Comment*, 38: 4, Julio-Agosto 2002: 27, 29.
- TASKER, YVONNE, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Londres: Routledge, 1993.

EN CASTELLANO

- BARING, ANNE y JULES CASHFORD, *El mito de la diosa: Evolución de una imagen*. Traducción de Andrés Piquer. Madrid: Siruela, 2005.
- BONINO, LUIS, «Las nuevas paternidades». En *Cuadernos de trabajo social*, Vol. 16, 2003. 171-182.
- GHIGLIERI, MICHAEL P., *El lado oscuro del hombre: Los orígenes de la violencia masculina*. Traducción de José Chabás. Barcelona: Tusquets, 2005.
- HURSTEL, FRANÇOISE, «De los padres "ausentes" a los "nuevos padres". Contribución a la historia de una transmisión genealógica colectiva». En Silvia Tubert (ed.): *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer, 1997.
- KNIBIEHLER, IVONNE, «Padres, patriarcado, paternidad». En Silvia Tubert (ed.): *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer, 1997.
- MARTÍN ALEGRE, SARA, «Dana Scully: La heroína limitada.» *Lectora, Revista de dones i textualitat*, 11, monográfico *Género y cultura popular*, 2005: 115-130.
- TUBERT, SILVIA, «Introducción». En Silvia Tubert (ed.): *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer, 1997.

FILMOGRAFÍA RECOMENDADA

- Algo para recordar (Sleepless in Seattle)*. Nora Ephron, EEUU, 1993.
- Atrápame si puedes (Catch Me If You Can)*. Steven Spielberg, EEUU, 2002.
- Big Fish*. Tim Burton, EEUU, 2003.
- Billy Elliot: Quiero Bailar (Bily Elliot)*. Stephen Daldry, Gran Bretaña, 2000.
- Camino a la perdición (The Road to Perdition)*. Sam Mendes, EEUU, 2002.
- En busca de la felicidad (The Pursuit of Happyness)*. Gabriele Muccino, EEUU, 2006.
- Frequency*. Gregory Hoblit, EEUU, 2002.
- Full Monty*. Peter Cattaneo, Gran Bretaña, 1997.
- Guerra de las galaxias, La (Star Wars, saga): La guerra de las galaxias (Star Wars, George Lucas, EEUU, 1977), El imperio contraataca (The Empire Strikes Back, Irvin Kershner, EEUU, 1980), El retorno del Jedi (The Return of the Jedi, Richard Marquand, EEUU, 1983), La amenaza fantasma (The Phantom Menace, George Lucas, EEUU, 1999), El ataque de los clones (Attack of the Clones, George Lucas, EEUU, 2002), La venganza de los Sith (The Revenge of the Sith, George Lucas, EEUU, 2005).*
- Hamlet*. Kenneth Branagh, Gran Bretaña-Estados Unidos, 1996.
- Hulk*. Ang Lee, EEUU, 2003.
- Kramer contra Kramer (Kramer vs. Kramer)*. Robert Benton, EEUU, 1979.
- Lone Star*. John Sayles, EEUU, 1996.
- Mundo perfecto, Un (A Perfect World)*. Clint Eastwood, EEUU, 1993.
- Sra. Doubtfire, papá de por vida (Mrs. Doubtfire)*. Chris Columbus, EEUU, 1993.
- Terminator 2: El juicio final (Terminator 2: Judgement Day)*. James Cameron, EEUU, 1991.
- Transamerica*. Duncan Tucker, EEUU, 2005.

IV. Televisión